

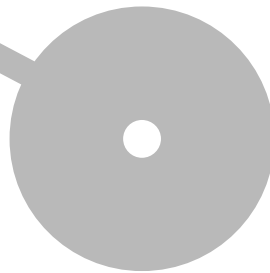
M

MESTRADO EM FOTOGRAFIA E CINEMA
ESPECIALIZAÇÃO EM CINEMA DE FICÇÃO

*O mockumentary e o
desconforto na comédia:
Realização na curta-metragem
“Mata Porcos - Sopa no Bigode A
Biografia oficial”*

Mariana Amaral Silva

[12/2024]



Politécnico do Porto
Escola Superior de Media Artes e Design

Mariana Amaral Silva

O *mockumentary* e o desconforto na comédia: Realização na curta-metragem “Mata Porcos - Sopa no Bigode A Biografia oficial”

Trabalho de Projeto
Mestrado em Fotografia e Cinema
Orientação: Prof. Doutor José Alberto Pinheiro
Coorientação: Prof. Dr. Pedro Azevedo

Vila do Conde, Dezembro de 2024

Mariana Amaral Silva

O *mockumentary* e o desconforto na comédia: Realização na curta-metragem “Mata Porcos - Sopa no Bigode A Biografia oficial”

Trabalho de Projeto

Mestrado em Fotografia e Cinema

Orientação: Prof. Doutor José Alberto Pinheiro

Coorientação: Prof. Dr. Pedro Azevedo

Vila do Conde, Dezembro 2024

Mariana Amaral Silva

O *mockumentary* e o desconforto na comédia: Realização na curta-metragem “Mata Porcos - Sopa no Bigode A Biografia oficial”

Trabalho de Projeto
Mestrado em Fotografia e Cinema

Membros do Júri

Presidente: Prof. Doutor Vítor Quelhas
Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto Politécnico do Porto

Prof.^(a) Doutora Anabela Oliveira Branco Professora Auxiliar – Universidade de Trás
dos Montes e Alto Douro

Prof. Doutor José Alberto Pinheiro Escola Superior de Media Artes e Design – Instituto
Politécnico do Porto

Vila do Conde, Dezembro 2024

AGRADECIMENTOS

“(…) I knew exactly what to do but, in a much more real sense i had no idea what to do”

(Scott, M., The Office US)

Este filme começou como um sonho errático meu, de alguma maneira ou outra, transpareceu para a realidade, e independentemente de todas as falhas é claramente um filme de marca Mariana Amaral Silva.

Um agradecimento especial aos meus amigos que estiveram comigo durante todo o processo e todas as minhas crises de ansiedade.

À equipa que se desdobrou para todos os cantos para este projeto.

Aos meus professores que acompanharam este processo caótico e ajudaram-me a crescer como realizadora e pessoa.

Ao Tone que acreditou sempre em mim.

RESUMO ANALÍTICO

A escrita deste ensaio foca-se na criação de uma falsa realidade com uma personalidade estrela, a banda Mata Porcos e na aplicação efetiva da comédia do desconforto no mesmo. Em uma primeira parte, é analisada a relação do género documental com o fictício fazendo ponte para a paródia no *mockumentary* e nos casos de estudo cuja pesquisa sustenta a criação do projeto. Em uma segunda e terceira parte são caracterizadas as etapas práticas do projeto, desde a conceção da ideia até a identidade visual na montagem.

As considerações finais refletem se a metodologia adotada possibilita a simbiose entre o ficcional e o real e se atinge a finalidade principal, o riso.

Palavras-chave: mockumentary; comédia; absurdo; realidade.

ABSTRACT

The writing of this essay focuses on the creation of a false reality with a star personality, the band Mata Porcos, and the effective application of the comedy of discomfort in it. In the first part, the relationship between the documentary genre and the fictional is analyzed, bridging to the parody in the mockumentary and the case studies whose research underpins the creation of the project. In a second and third part, the practical stages of the project are characterized, from the conception of the idea to the visual identity in the editing.

The final considerations reflect on whether the methodology adopted enables the symbiosis between the fictional and the real and whether it achieves the main goal, laughter.

Key-words: mockumentary; comedy; absurd; reality.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Exemplo de décor requisitado para o tasco.	34
Figura 2 - Restaurante Dragão no Louro, Famalicão sem direção de arte.....	35
Figura 3 - Banda Mata Porcos em jovens.....	39
Figura 4 - Polaroid que João Maria o Apresentador segura durante o filme.	39
Figura 5 - câmara da Canhota na primeira imagem versus outros operadores de câmara.	41
Figura 6- logo da banda e mala com ilustração alusiva ao filme	45
Figura 7- Programa Perdoa-me, SIC, 1994	46
Figura 8 - intervalo entre programas, SIC, 1994	46
Figura 9 - Exemplo da imagem gráfica dos créditos sem textura.	47

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	10
1 ENQUANDRAMENTO TEÓRICO.....	12
1.1 A falsa realidade no cinema.....	12
1.2 A paródia no mockumentary	15
1.3 Marcos, Influências e casos de estudo.....	21
2 EM BUSCA DOS "MATA PORCOS"	29
2.1 Abraçar a realização do mockumentary	29
2.2 A construção da narrativa e do universo visual do filme.....	30
2.3 Planificação do projeto.....	34
2.4 A materialização do mundo dos Mata Porcos.....	40
3 PÓS-PRODUÇÃO	43
3.1 A Montagem	43
3.2 A identidade visual.....	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	50
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	54
ANEXOS.....	56
ANEXO A – ARGUMENTO.....	56
ANEXO B – STORYBOARD.....	69
ANEXO C – SHOTLIST	82

INTRODUÇÃO

O *mockumentary* com as suas variantes desde uma pura fraude ou um comentário social, com variadas estéticas e códigos mais ou menos aproximados ao género documental é segundo Miller, C. J (2012) um género com o desconforto no seu cerne, é partir desse desconforto que o espectador pode refletir nos seus valores, ideologias ou simplesmente divertir-se.

É também um género associado com o falso, o próprio nome “falso documentário” implica que o documentário pelo contrário é associado com o real dando-lhe uma posição privilegiada, como o nosso conhecimento histórico provém muitas vezes de documentos que nos relatam a época sem uma acessibilidade direta aquela realidade, é fácil depositar muita confiança nesta veracidade documental (Dorothy E. Smith, sem data). Segundo Bills Nichols (1983) o sujeito do documentário é, no entanto, um boneco de ventríloquo á mercê da agenda de quem o faz, que pode ser impactada por uma variante de motivos, desde a realidade social e política do momento, que leva a questionar a realidade e se há sequer necessidade desta.

Este ventriloquismo do sujeito é algo que o falso documentário está consciente e que utiliza para parodiar os códigos documentais e criticar a voz que afirma não existir por trás do documentário. Popularizado por Rob Reiner com o *This Spinal tap* (1980) ele assume o esbatimento da linha entre o facto e ficção, segundo Craig Hight (2010) movendo-se em uma realidade em que ambos existem, este pede uma leitura de várias camadas ao espectador onde a vertente humorística tem sido na sua maioria aplicada. Por norma temos um sujeito que é ridicularizado, muitas vezes este corresponde a um estereotipo como em *Trailer Park Boys* (2001-2018): homem branco, classe baixa, tipicamente americano e utiliza a sua falta de viabilidade, as suas extravagâncias e as situações absurdas em que coloca esta personagem com fins de crítica classista, política ou social, ou, puramente pelo valor cómico.

O desconforto como argumentado inicialmente é também um sentimento associado com o *mockumentary*, não só pela linha não nítida entre o real e o falso argumentada inicialmente, mas também ocorre pelo humor que o espectador encontra em visualizar as situações absurdas das personagens em que se sente um intruso, como em *The Office UK* (2001) e nas opiniões eticamente questionáveis como em *Borat* (2006)

partilhadas pela personagem principal, o sentimento de humor associa-se então como errado e desconfortável por estarmos a violar uma norma social (Harris 2006). Daqui deriva a *cringe comedy*, um tipo de comédia conduzido pelo tipo de reação que produz em uma audiência. A utilização desta emoção negativa para algo contrariamente bom é algo que este ensaio se debruça em relação aos casos de estudo apontados abaixo e na aplicação deste no caso prático.

Este ensaio está dividido em quatro partes, no enquadramento proponho-me a entender o conceito do *mockumentary* na sua totalidade começando por enquadrar o documentário e a sua relação com a falsa realidade, de forma a assimilar o código que compõe o falso documentário. Isto possibilitará uma contextualização sólida e crucial para a compreensão dos casos de estudos: *This Spinal Tap* (1980), *Borat* (2006), *The Office UK* (2001) em que se assenta a análise ao elemento-chave da investigação, o desconforto na comédia. Este que se interliga com a criação da dimensão cómica do caso prático, a curta-metragem “Mata Porcos: Sopa no Bigode a Biografia Oficial”.

O segundo capítulo foca-se no processo de criação da curta-metragem, desde a escrita, a recolha de informação para o método de realização utilizado á pré-produção e construção do universo visual do filme. O terceiro diz respeito á parte prática das rodagens, a direção de atores e nos desafios enfrentados ao longo do processo.

A quarta parte focada na pós-produção reflete confronto da realidade da intenção com a materialização do filme, examinando a montagem e a identidade visual. Como nota conclusiva, tenho em conta os casos de estudo apontados anteriormente, reflito nas dificuldades do projeto e se foi atingido a marca humorística pretendida.

1 ENQUANDRAMENTO TEÓRICO

1.1 A falsa realidade no cinema

A natureza do cinema, vindo de “Cinématographe” nomeado pelos irmãos Lumière, originou do grego antigo kinema, movimento, e graphien, registrar ou guardar (Sharman, R., 2020), se acreditamos na essência da palavra uma câmara guarda a imagem em movimento. Em 1895 Auguste e Louis Lumière apresentam uma invenção ao público capaz de representar o movimento característico do mundo que habitamos, uma câmara portátil e um projetor, em 1895 projetam o primeiro filme, “L’arrive d’un train à la Ciotat” em que um comboio se aproxima do ecrã (Carmona, C. R., sem data), Maximum Gorky descreve a atração de um “train of shadows” na apresentação do filme na feira de Nizhny-Novgorod em Julho de 1896: o comboio é uma ameaça que aumenta de velocidade em direção a ti gerando o medo nas pessoas que o assistem que facilmente confundem isto por realidade, o movimento preso até então na vida real em um ecrã muda o panorama. No entanto segundo o que Gorky escreveu na reportagem, é como uma sombra, pois o cinema ao seu ver estava vazio da vivacidade, das cores, das palavras, como uma realidade paralela que não se poderia ser confundida com a verdadeira (Simpson, P., Utterson, A., & Shepherdson, K. J., 2004):

“(…) before you a life is surging, a life deprived of words and shorn of the living spectrum of colours – the grey, the soundless, the bleak and dismal life”

No entanto, a invenção dos Lumière rapidamente percorre o mundo demonstrando a atração a esta mistura entre o autêntico e a ficção e o potencial entre navegar entre eles (Carmona, C. R., sem data).

Em 1898 o *cameraman* dos Lumière, Francis Doubler, enquanto viajava pelo sul da Rússia juntou imagens de soldados, um navio, o palácio da Justiça e um homem grisalho e lançou o filme como um documentário do Caso Dreyfus, um escândalo político que dividiu a terceira república francesa até a sua resolução em 1906, embora o acontecimento tivesse acontecido em 1894 quando a tecnologia dos Lumière ainda não estava disponível (Kessler, F., 2006). O mesmo aconteceu em 1912 no desastre do Titanic

em que mal havia filme do barco e sem imagens do desastre em si utilizaram imagens para ilustrar o desastre, no entanto, isto não era visto como falso ou como enganar a audiência, mas sim como re-etiquetar material pré-existente (Kessler, F., 2006).

Em 1910 Robert J. Flaherty é contratado para realizar explorações no Ártico Canadano e decidiu filmar o que lá encontrou, daqui nasceu o filme *Nanook of the North* (1922) que retrata a população indígena Inuíte, mais genericamente apelidados de esquimós, que Flaherty descreve como “the most cheerful people in all the world” embora vivam em um ambiente em que a maioria dos seres humanos não sobreviveriam. A personagem Nanook dedica a sua existência á caça para poder sustentar a sua família que consiste na sua mulher Nyla e as suas filhas, ele caça focas, salmão, a ocasional baleia e faz casacos de pêlo de raposas para se aquecerem nas noites geladas no igloo, as cenas do filme muitas vezes gráficas pretendem retratar a dura realidade da vida no ártico gelado (P, B., 2016). *Nanook of the North* (1922) foi um sucesso internacional, tornou-se o primeiro exemplar reconhecido como um documentário e Robert J. Flaherty o primeiro realizador que se identificava como um cineasta de documental, tinha como preferência gravar pessoas e locais reais em vez da artificialidade de atores, o impacto do filme no género e na perceção do indígena tornou-se inegável. (Dormehl, L., 2012)

Nanook, embora realmente fosse um homem Inuk, na realidade chamava-se Allakariallak mas Flaherty teve a necessidade de o renomear para apelar a audiência que era maioritariamente branca, o igloo era demasiado gelado para poder filmar com o equipamento que tinham então era feito de três paredes especiais e não era realmente a residência de ninguém, a cena de Nanook com a mulher a esfregarem narizes perpetuou o mito do beijo á esquimó. O filme, no entanto, em vez de ser identificado como completamente ficção, é na verdade um pouco dos dois, é argumentado que utiliza uma mistura de realidade e reconstrução da realidade para chegar a uma apresentação aproximada da realidade do Norte, alega que a perda de realidade é justificável perante a mensagem final de coragem e sobrevivência.

Nanook tornou-se um eco, mais do que a discussão entre o real e o falso, ao re-etiquetar a família de Allakariallak para algo mais agradável para uma certa audiência, re-etiquetou também toda uma cultura, o retrato de indígenas quanto sub-humanos como a verdade objetiva tornou-se a norma na indústria do cinema, comprovando o poder da narrativa e da representação descuidada (Piron, A., 2022).

O cinema no seu nascimento era uma reprodução da vida real, o poder de a alterar mudou profundamente a nossa percepção do dito real e falso, existe a realidade vivida por todos nós no dia a dia e o espelho do imaginado, do sonhado, o cinema veio dar mais poder a esta imagem podendo torná-la em quase uma realidade alternativa em que tudo pode acontecer (Reech, C., Manuel J., 2017).

Segundo Dorothy E. Smith (sem data) a maioria do nosso conceito de acontecimentos históricos depende de documentos que relatam a época, não há uma acessibilidade direta a esta realidade a não ser que estivéssemos presentes quando aconteceu isto deposita uma grande confiança no método documental como sendo fidedigno á realidade. A palavra documentário, no entanto não apresenta grandes limites, nos primeiros 20 anos do cinema a palavra não existia e quando surgiu no início dos anos 30 utilizada por John Grierson foi utilizada quase sempre em contexto social, um desejo do homem explorar a vida quotidiana e perceber o despercebido que se passava á sua volta.

O método Grierson foi então o primeiro método documental que servia uma escola com objetivos didáticos, como *Listen to Britan* de Stewart McAllister e Humphrey Jennings mas este caiu em desuso após a segunda guerra mundial, porém foi definido aqui uma veia entre o comentário social e o conceito de documentário que ainda é presente no documentário (Nichols, B., 1983). O segundo método foi o “cinéma vérité” que retratava eventos da vida de pessoas particulares fielmente sem adicionar qualquer tipo de comentário ou opinião sobre tal deixando os espectadores formarem a sua própria opinião, O terceiro método, este que está mais presente no meu projeto é quando as personagens são abordadas diretamente por um narrador ou apresentador para falarem diretamente com o espectador, este método por norma funciona através de testemunhas de certos eventos para contarem a sua história, este método apresenta uma estrutura que por vezes pode ser fragmentada no entanto perdurou e é a estrutura moderna e mais comum para o documentário.

A *Reality Tv* implementa várias partes dos métodos acima referidos, temos a observação da vida de vários indivíduos sem a intervenção do realizador com o uso característico da câmara *hand-held* que dá a impressão de ação imediata e espontânea, no entanto é apresentado de uma maneira estilizada.

Mais tarde Grierson nominou o documentário como “the creative treatment of reality” tornando a interpretação desta realidade muito maleável (Grierson, J., & Hardy, F., 1971). Acredito que o documental puramente fidedigno como “L’arrive d’un train à la Ciotat” teria caído em desuso quando o cinema já não fosse uma novidade, a necessidade de ver o quotidiano espelhado no ecrã torna-se redundante e o que nos manteve a voltar foram as infinitas probabilidades da realidade de um filme. Mas isto gera a questão, quanta verdade há no documentário? Precisamos dela?

1.2 A paródia no mockumentary

O falso documentário é uma derivação do género documental que coexiste com elementos ficcionais, a narrativa deverá ter elementos ficcionais, visualmente coincide com código documental, o mais comum será a câmara diegética que pode participar na ação como personagem ou simplesmente implicar a presença da equipa técnica, contudo é também possível fazer um falso documentário do tipo observacional (Wallace, R., 2018).

No que toca á definição do termo *mockumentary*, com o prefixo *Mock* que vem de ironizar, satirizar ou escarnecer que está associado á comédia com o sufixo *documentary*, que alude ao real funcionam em dualidade para criar uma subversão do género (Gama, J., 2018) portanto podemos considerar que no cerne do que classifica um falso documentário está a intenção de forçar a ficção em parecer facto. Houve vários agentes que solidificaram o falso documentário na sua criação e na sua associação com a comédia.

Em 30 de outubro de 1938 é transmitido na rádio um relatório sobre um meteorito que tinha caído em New Jersey, marcianos e máquinas de guerra que se movem em direção a Nova Iorque para invadir, os ouvintes acreditando que estas notícias eram verdadeiras inundaram estações de polícia e de rádio com chamadas. Na verdade, não passava da dramatização da obra *The War of the Worlds* (1937) de Orson Welles.

Welles conseguiu criar o ambiente de notícia de última hora no local através de entrevistas, descrições da ação que supostamente estava a acontecer em direto, o

feedback do microfone típico de um estilo *hand-held on the spot*, e o silêncio após os marcianos terem invadido foi a cereja no topo do bolo (Heyer, P., 2003). A utilização de este modelo objetivo e de confiança ao ouvinte, o noticiário que é objetivamente confiável em conjunto com o meio de comunicação escolhido, a rádio também considerado um agente de confiança no que toca a eventos relevantes, narrado pela voz passiva de Kenneth Delmar conhecido por fazer uma imitação de Franklin Roosevelt, segundo Wells que deu uma “aparência presidencial” á narração, não permitiu questões aos ouvintes que se lançaram diretamente para o pânico e assim atingindo a credibilidade em massa do relatório (Shwartz, B., 2015).

É importante considerar o impacto de *The War of The Worlds* na criação da estrutura do *mockumentary*, a sua utilização de convenções factuais á aplicação na construção de uma narrativa ficcional provou-se a chave para o seu sucesso (Gama, J., 2018).

O primeiro exemplo mais direto desta estrutura em formato visual será um *skit* de três minutos no Dia das Mentiras que passou no BBC chamado *The Swiss Spaguetti Harvest* (1957) em que o apresentador Richard Dimbley reportou que devido ao verão ameno e pela extinção do “escaravelho espaguete” na Suíça estavam a nascer plantações de espaguete. Este *skit* continha filmagens fabricadas do festival anual das plantações de espaguete e eliciou o caos, centenas de pessoas chamaram á estação a pedir instruções para cultivar espaguete acreditando na sua veracidade (Miller, C. J., 2012), provando o sucesso da figura credível a entregar uma narrativa ficcional em formato notícia, o apresentador de noticiário.

Portanto se aceitarmos que o objetivo do *mockumentary* não é enganar, mas sim expor uma estrutura narrativa fictícia e fazê-los acreditar que esta é real, como discutido por Orson Wells, é importante discutir a sua estrutura narrativa. A estrutura narrativa de três atos de Syd Field (1979) também marca a jornada no *mockumentary*: o início, o meio e o fim, inicialmente são introduzidos as personagens e o seu mundo estabelecendo a situação, no meio a personagem lida com os obstáculos que lhe são apresentados enquanto a tensão acumula em direção a uma crise e no terceiro há a resolução dos obstáculos em que a personagem atinge o seu objetivo.

O *mockumentary* utiliza o código documental em favor da construção da narrativa enquanto realça as características ficcionais desta através da sua exorbitância

e absurdo seja na representação dos atores ou nos eventos que lhe acontecem, portanto, o falso documentário constrói um desafio para o espectador (Keskin, S. sem data). Na abordagem á narrativa fictional está intrínseca a crítica á veracidade do documentário, segundo Roscoe e Hight o *mockumentary* classifica-se mais sob ficção do que documental.

Como mencionado no capítulo anterior, a manipulação do documentário para encaixar na narrativa desejada não é novidade e vem desde o nascimento do cinema, era vista como necessária pelas condições técnicas que requeriam um ambiente controlado, e para efeitos de dramatização, mas era fundamentada pela realidade por tanto vista como objetivamente real (Wallace, R., 2018). Porém, o modo de apresentação do *mockumentary* só começou a ser identificado estilisticamente por volta dos anos 60 em paralelo com a popularidade do documentário observacional, conhecido como cinema verité, em que o realizador não intervém no que está a ser filmado e os sujeitos relacionam-se entre si sem interagir com a câmara, dando a impressão da invisibilidade da câmara. (Nichols, 2001).

Contudo como discutido no capítulo anterior todo o documentário requer algum tipo de performance e existe sempre dúvida na performance do sujeito quando colocada á frente de uma situação invulgar, com uma câmara á frente, embora que o realizador mais tente esconder a sua presença. Segundo Richard Wallace (2018) o *mockumentary* apresenta-se como um caso de estudo interessante pois utiliza esta contradição ao seu favor. O exemplo mais relevante desta era que recaí nesta dependência dos sujeitos é *A Hard Day's Night* (1964) que tem como estrelas os membros da banda The Beatles: Paul McCartney, John Lennon, George Harrison e Ringo Starr.

Em *A Hard Day's Night* (1964) somos introduzidos á rotina exagerada de um dia na vida dos The Beatles em que viajam para Londres para gravar uma atuação televisiva ao vivo, mas várias peripécias acontecem pelo percurso, segundo Glynn (2005) retrata a relação do grupo com a Beatlemania. É ficcional e contém a aparência documental pois segue vários os códigos daí estar na categoria de *mockumentary*, porém também oscila entre momentos reais, como o momento em que o John e o Paul estão no carro rodeados de fans é de facto uma cena momentânea e ainda entre momentos musicais que se sentem como interrupções abusadas que muitas vezes não seguem as regras convencionais do cinema, quebram continuidade, espaço e o tempo.

Esta escolha consciente de vários registos fílmicos sem quebras cria várias camadas, primeiro deixa evidente a performance dos sujeitos na vida real á frente de câmaras devido á sua vida pública que o requiere e cria confusão ao espectador que não sabe o que é real. A desconstrução desta barreira fictícia e factual é a razão do *climax* cómico do filme, as situações absurdas em que os Beatles são colocados, como a cena do comboio, é algo que provavelmente não aconteceria a pessoas reais como os beatles, versos a estética documental e a performance dos sujeitos que nos faz associar com a realidade, o quão mais absurda a situação mais choque gera no espectador. (Wallace, R., 2018).

O humor tem sido alvo de variadas discussões ao longo dos séculos por parte de vários estudiosos e permanece como um fenómeno exclusivo á condição humana (Schaeffer, 1981) por conter um discurso complexo com várias particularidades, muitas vezes implícito, que engloba principalmente a habilidade de reconhecer elementos incoerentes e ambíguos. (Gordon, 2014). Segundo Aristóteles (2008) existem três grandes géneros que devemos ter em conta: a tragédia que retrata seres superiores, a comédia que se refere indivíduos que julgamos inferiores e o drama que pretende ilustrar a vida dos nossos semelhantes (Gama, J., 2018).

Esta estruturação da comédia como um ser inferior remonta á teoria da superioridade atribuída a Aristóteles e Platão, em que John Morreall (1987) argumenta que o objeto de entretenimento é considerado como ridículo pela sua ignorância em assumir que tem mais conhecimento do que possui na realidade, e o riso origina de um sentimento de prazer de ver a ilusão deste sujeito e vê-lo falhar, e no nosso próprio sentimento de superioridade. Ou seja, fundamentalmente existe malícia no sentimento de humor.

No entanto contra esta teoria, pois nem todos os momentos trágicos ou ridículos são humorosos assim como existem momentos de comédia sem a miséria de outro, surge a teoria da incongruência que segundo Hutcheson (1750) o humor não é encontrado no nosso sentido de superioridade em relação ao individuo, mas sim no reconhecimento de elementos incoerentes dentro do contexto lógico, ou seja podemos entender que será mais importante interpretar a mensagem do que focar na reação do riso que a mesma produz. Isto implica que o espectador de modo a perceber a piada tenha consciência do seu contexto social e das regras e normas que a sua sociedade possua (Gama, J., 2018).

Por fim a teoria do alívio, criada em resposta á teoria da incongruência por Herbert Spencer (1874) alega que o riso não é mais que uma manifestação física da libertação de energia nervosa que se acumula durante o drama até ao *climax* do filme, é também fundamentalmente uma libertação da tensão causada pelas fadigas da vida quotidiana por parte do espectador. O filósofo concorda com a teoria da superioridade no sentido que o riso muitas vezes acontece perante situações humilhantes de outros, mas afirma que não é mais que uma resposta física, é também fundamental para a união da comunidade e como uma forma de comunicação (Bardon, A., 2005).

Através da identificação das características das teorias do humor e das motivações para o riso, podemos ter uma melhor compreensão no que compõe o sucesso do falso documentário como objeto cómico. Seguindo este raciocínio é possível concluir que a comédia implica um conhecimento das regras e a imaginação de as manipular, portanto existe uma consciência na comédia que a torna capaz de estimular o pensamento crítico fora do contexto convencional (Horton, A. 1991). O espectador é também um participante ativo na comédia, a sua presença é reconhecida pois o sucesso da comédia depende da sua resposta, este raciocínio é uma faca de dois lados, por um lado ajuda esta relação especial ajuda construção da narrativa, os eventos retratados em vez de trágicos são divertidos, mas também torna a comédia dependente de contexto e da situação em que encontrar o espectador (Gama, J., 2018).

O *mockumentary* aproveita-se especialmente da consciência da plateia, este está ligado á paródia que utiliza frequentemente a comparação extremos, o absurdo e sério, de maneira a criar tom cómico (Rose, 1993), o discurso segundo Springer e Rhodes (2006) destaca-se pelo seu uso excelente de recursos retóricos como a ironia autorreferencial, a hipérbole e o pastiche que reconstroem e representam a sociedade como a conhecemos. A paródia por norma está apontada a um objeto ou figura, por tanto exige que o espectador tenha familiarização com o que está a ser parodiado.

O filme *Borat* (2006), discutido em maior detalhe no próximo capítulo, apresenta-se como o perfeito objeto da consciência do espectador na comédia, a personagem racista e antisemita de Borat é completamente absurda nas suas crenças e a *punchline* do filme depende das pessoas que ele entra em contacto, que são pessoas reais, não entenderem que se trata de uma piada e aceitarem, muitas vezes até

concordarem, com a sua incoerência, torna-se então em uma piada privada entre o espectador e Borat (Smith, D e Law, B. 2007).

Hutcheon (1947) refere-se á paródia como tendo transgressão e autoridade, no entanto possui algo de carinho em relação aos sujeitos que estão a ser parodiados, tem também algo parasítico capaz de transcender as suas origens, isto torna-se mais aparente no *mockumentary* musical como exemplo o filme *All You Need is Cash – The Rutles* (1978) realizado por Eric Idle é uma paródia aficionada dos Beatles com participação do George Harrison, criou os parasitas dos The Rutles que prosseguiram a gravar os seus próprios álbuns e a ter a sua própria carreira. (Kitts, T. M., Baxter-Moore, N., 2019).

A análise do *mockumentary* musical, ou *rockumentary*, que segue o tipo biográfico é pertinente para a construção da narrativa e dos códigos visuais utilizados no mundo dos Mata Porcos, a composição do filme biográfico segue segundo Adriana Brenda-Mańkowska (2018):

- Fotografias, filme e documentos da infância dos sujeitos retratados
- Entrevistas com os mesmos, amigos e família
- Fragmentos de músicas e artigos dos seus concertos
- Excertos de concertos ao vivo

Estes elementos, segundo Adriana, devem permitir a elaboração da lenda da personalidade estrela, retornando ao filme *The Rutles: All You Need is Cash* (1978) o filme utiliza esta mecânica de forma a criar uma versão pastiche dos The Beatles que parodia os problemas financeiros e pessoais das *rockstars*, a utilização excessiva de substâncias ilegais, que no filme é retrato como os *The Rutles* que são viciados em chá, uma substância poderosa. A aplicação de falsas imagens de arquivo das casas dos membros da banda, os primeiros lugares onde tocaram, entrevistas aos mesmos ao longo do tempo da sua carreira e vídeos musicais de forma a tornar esta realidade absurda mais realista, alimentando o poder reflexivo sobre o discurso factual (Brenda-Mańkowska, A., 2018).

É importante considerar os vários níveis de reflexão do *mockumentary*, como apontado anteriormente o *mockumentary* como uma subversão do documentário será sempre a algum nível refletivo mesmo que o seu propósito seja expressamente cómico

(Wallace, R., 2018). Em conjunto com as mecânicas de comédia e a estrutura narrativa discutidas anteriormente o *mockumentary* torna-se uma poderosa ferramenta com versatilidade e um objeto de comédia eficaz.

Neste raciocínio o próximo capítulo debruça-se sob a análise de casos de estudos pretendentes para a construção do caso prático que se interligam com os conceitos explorados até a data, sendo responsáveis pela popularização do subgênero do *mockumentary*.

1.3 Marcos, Influências e casos de estudo

Como discutido no capítulo anterior *A Hard Day's Night* (1964) foi um dos primeiros filmes semi-biográfico que demonstrou o sucesso do formato do *mockumentary*, porém não era totalmente um *mockumentary* sendo que havia mistura entre real e ficção, foi o *The Rutles: All you need is Cash* (1978) que introduziu o *mockumentary* do estilo musical como um subgênero da comédia, mais conhecido como *rockumentary* (Kitts, T. M., & Baxter-Moore, N., 2019).

A história segue a banda fictional *The Rutles* formada por Dirk McQuickly, Ron Nasty, Stig O'Hara e Barry Wom, exposta por um apresentador de televisão documental caricato interpretado por Eric Idle que examina a carreira explosiva da banda até a sua separação, somos confrontados com filmes dos seus primeiros concertos, entrevistas com os membros da banda estilo *talking-head*, imagens das suas casas de infância e videoclips cuidadosamente escritos para se assimilar aos maiores hits dos Beatles ao longo das várias eras, em vez de *Help!* (1965) temos *Ouch!* (1978).

Esta utilização de uma mistura de várias técnicas de variados tipos de documentário funciona como um todo por serem o que o espectador visualiza como um documentário genérico em vez de se focar em um tipo específico para parodiar, portanto, o objetivo principal do filme não é parodiar o estilo documental, mas resulta por ajudar na associação com o real (Wallace, R., 2018). Este estilo genérico do documentário com uma mistura de vários códigos do documental é também algo que o caso prático, *Mata Porcos*, exerce de maneira a fazer com que o espectador sinta que está a ver um documentário enquanto o foco principal é a comédia.

Tem o objetivo de parodiar a fama colossal dos Beatles e troçar da vida das *rockstars* e como esta é documentada. Na obstante do discutido no capítulo anterior os *The Rutles* dependem da nostalgia e conhecimento do espectador sobre a história da banda para que a piada seja efetiva (Womack, K., 2019).

A utilização do sujeito do apresentador com uma postura desconfortável que diz coisas sem nexos porém mantém a sua postura é uma paródia do estilo documental BBC e é um fator essencial para o ritmo cômico pois, como discutido no capítulo anterior, estamos perante uma figura de respeito: o jornalista que nos entrega as notícias, porém as situações absurdas que o colocam são inacreditáveis como o momento que o *camera-man* começa a correr e o jornalista corre para não sair do enquadramento e acaba por cair em um buraco, o choque do absurdo com esta figura causa o riso, a utilização desta figura tornou-se recorrente no formato do *mockumentary*. A utilização do apresentador como sujeito principal do absurdo foi algo que claramente marca o tom da narrativa do caso prático.

Mas foi *This is Spinal Tap* (1984) que se centrou como o propagante principal do que conhecemos como o clássico *mockumentary*, mais especificamente o *rockumentary* termo que surgiu com o filme, pois ao contrário do *All You Need is Cash: The Rutles* (1978), o *This is Spinal Tap* (1984) não está agarrado a uma figura específica e não deixa de ser compreensível sem o conhecimento da mesma, funcionava como uma paródia universalmente engraçada (Wallace, R., 2018), foi importante para a história que a banda *Spinal Tap* não fosse vista como uma cópia de outra banda como os *The Rutles*, mas sim uma paródia de um estilo de banda (Kitts, T. M., & Baxter-Moore, N., 2019). Também providenciou a sintaxe de humor desconfortável para a próxima geração de aficionados de comédia, o filme não só parodia os sujeitos, toda a cultura fan á sua volta, o seu modo de vida rock-star, assim como os códigos do tipo observacional de documentário (Miller, C. J., 2012).

O *rockumentary* acompanha a história de uma banda de *heavy metal* chamada *Spinal Tap* composta por David St. Hubbins, Derek Smalls e Nigel Tufnel que irá lançar o seu novo álbum *Smell the Glove* em digressão pela América, esta é documentada por Martin DiBergi que se assume como fã da banda.

Se seguirmos a estrutura narrativa de três atos de Syd Field (1979) no primeiro ato conhecemos as personagens principais e a história da banda, o conflito principal é o

cancelamento do concerto na cidade de Memphis que leva a banda a descobrir que a namorada de David, Jeanine irá juntar-se á tour, no segundo ato esta causa turbulência entre os membros e David acaba por sair da banda, na resolução do conflito os restantes membros retornam ao género musical que tocavam no começo da banda e reúnem-se para um concerto no Japão. O enredo da história coloca as personagens a encararem variados infortúnios que são causados pelas situações embaraçosas, na sua maioria ao acaso, em que se encontram frequentemente e o acompanhar desta narrativa que aparenta ser momentânea contribui para a sua veracidade como um documentário convencional sobre uma banda de rock (Gama, J., 2018), a comédia é neste caso fundamentada na realidade antes de partir para o absurdo.

O filme embora não tem, no entanto, o propósito de ser entendido como real, a piada na verdade recai no facto de entendermos que este é ficcional, ao longo do filme existem pistas que indicam o ficcional sendo que o nível de absurdo cresce conforme o decorrer do mesmo. Inicialmente a performance do DiBergi que não consegue encontrar uma posição confortável e está sempre a se mexer e a arranjar as lapelas indica que ele está desconfortável com ser entrevistado, contribuindo para a credibilidade do documentário em conjunto com mistura de formatos de documentário para criar o imagem documental que genericamente associamos como tal coloca o espectador confortável com o conceito de documentário que gradualmente dá lugar á comédia, que é entendida como a prioridade, a esta altura o espectador já está demasiado dentro na narrativa para reparar que as situações que os membros da banda experienciam ficam mais absurdas (Wallace, R., 2018).

A performance é algo que o *This is Spinal Tap* (1984) realça e um dos grandes elementos da paródia, assistimos a vários concertos ao vivo da banda ao longo dos anos 60 que vai desde o típico mop top dos Beatles com o single “Gimme Some Money”, o psicadélico “Listen to the Flower People” em que os fatos foram substitutos por flores e estereotipo hippie dos anos 70, até a sua era *heavy metal*, cada era tem o seu guarda roupa, os seus estereótipos e o sua maneira de agir implicando que a performance de estas bandas é superficial e ajustável ao que é socialmente aceitável ou seja sem qualquer investimento real no género que perseguem.

O *Heavy Metal* é o género musical principal que é parodiado, o filme aborda a banda de maneira que incorporarem todos os estereótipos extravagantes do metal, como

a maquiagem e guarda-roupa ousado, a capa de álbum com a mulher nua com um colar de cão de maneira a amplificar a iconografia do gênero de maneira colossal, criando um pastiché. Os dois principais elementos do que é considerado metal no universo do *This is Spinal Tap (1984)* é, portanto, a exibição de masculinidade e a exibição de potência e volume em tudo, tendo como exemplo as atuações da banda que consistem em gritar “Rock and Roll!” de maneira masculina enquanto contorcem a cara e fazem solos longos de guitarra. A banda tenta se encaixar constantemente nestes parâmetros e sendo que o seu conhecimento base de metal não é profundo, é apenas uma performance para encaixar no que pensamos que é o *heavy metal*, acabam muitas vezes em situações incongruentes (Wallace, R., 2018).

No lançamento do filme este inicialmente foi considerado um fiasco, mas após o seu lançamento em versão vídeo pela *New Line Home Video* rapidamente ganhou um estatuto de culto que lançou a banda para o estrelato que tanto parodiavam. Os atores Guest, McKean e Shearer eram realmente músicos com experiência na indústria musical, isto fez com que os *Spinal Tap*, que era um simulacro de um estilo de banda, quebrassem a sua realidade ficcional e se tornassem artistas na realidade, gravando álbuns e realizando tours o que obrigou os atores a se tornarem nestas personagens de forma a continuarem a realidade do filme (Kitts, T. M., & Baxter-Moore, N., 2019). Quando consideramos a performance da banda desde o filme, que mesmo na sua natureza ficcional é uma performance musical legítima, poderemos concluir que a banda desde a sua criação é uma banda real.

O *mockumentary* é um gênero atualmente muito presente em formato *sitcom* naturalmente pelo seu vínculo com a comédia desde a sua concepção, a série *The Office UK (2001)* de Rick Gervais e Stephan Merchant faz parte da reação à *sitcom* mais convencional de televisão à volta do milénio, ele segue o estilo do falso documentário de pouco esforço no local de trabalho na televisão em que a audiência acompanha os sujeitos a viverem a sua vida em um quotidiano banal com performances que acompanham o estilo naturalista, neste caso trabalhadores de um escritório em Slough da empresa Wernham Hogg que vende papel. A série, quase cancelada, acabou por se tornar em uma das *sitcoms* mais amadas mundialmente com vários *spin-offs* do mesmo nome à volta do globo (Jacobi, P., 2016).

Este escritório é liderado pelo diretor-geral David Brent que tenta a todo custo matar a monotonia do escritório com o seu dom cômico que na realidade é incomodativo e ofensivo, o seu assistente (para o) diretor-geral Gareth Keenan alinha nos seus esquemas para tentar subir de posição, o segundo plot que é desenvolvido foca-se no representante de compras Tim Canterbury que está secretamente apaixonado pela rececionista Dawn Tisnley mas esta está noiva de Lee, um homem bruto, as restantes personagens menores que compõe o escritório incluem a supervisora Jennifer Taylor-Clarke e o segundo representante de vendas Chris 'Finchy' Finch. Os episódios seguem na sua maioria problemas triviais no escritório focados nas personagens enquanto o arco principal da primeira temporada se foca nos trabalhadores que descobrem dos cortes de orçamento que obriga que o escritório se funda com outra filial, Swindon. A série tem como objetivo entregar o mesmo nível de drama elevado das vidas pessoas de estas personagens com a mistura do seu hiper-realismo (Jacobi, P., 2016).

Em vez de ser gravado em um estúdio bem iluminado com várias câmaras a série adota uma iluminação providenciada pelas luzes iridescentes que replica a atmosfera deprimente e banal do escritório e uma câmara *hand-held* que quebra a quarta parede, existem três padrões distintos que são seguidos:

- O confessionário em que os personagens falam diretamente para a câmara.
- A câmara como entidade observadora.
- A câmara que trespassa para situações privadas entre as personagens.

Portanto as personagens estão conscientes da presença da câmara e adaptam o seu comportamento conforme a situação, por exemplo a famosa careta do Tim (Jacobi, P., 2016).

A câmara do caso prático segue uma estrutura similar em que é uma entidade observadora, por vezes participando diretamente na ação e em outras serve meramente como uma entidade para as entrevistas dos membros da banda, as personagens neste caso também estão em uma situação similar em mudam a sua atitude perante a câmara e a situação, João Maria o Apresentador quando apresenta a história dos Mata Porcos apresenta uma postura quase snob e inconsciente perante as informações absurdas que entrega, que se desfaz quando João Maria o Cantor falece, quando entrevista João Maria

o Cantor e este não o deixa falar, ou diz uma coisa que não entende também, similar a Tim, olha para a câmara com uma cara confusa.

Um dos ingredientes mais importantes do sucesso cômico do *The Office UK* (2001) é o desconforto, a dita *cringe comedy*, que nos coloca em situações de silêncios longos e desconfortáveis, as piadas ofensivas de David Brent que ninguém ri que nos faz contorcer faz-nos questionar a razão de acharmos prazer em uma situação aparentemente negativa.

A *cringe comedy* é um gênero definido pela reação que produz no espectador, o *cringe* é definido como um sentimento de desconforto ou embaraço acompanhado muitas vezes de reação física ao mesmo, a *cringe comedy* segundo Leon Hunt (2015) quebra ainda a distância de espectador e faz-nos sentir o embaraço em primeira-mão que a personagem está a passar. Se retomarmos as teorias do humor discutidas inicialmente podemos visualizar que o humor é composto por várias violações ditas benignas, como por exemplo a humilhação de alguém que assumimos como ser inferior, portanto não só necessariamente emoções positivas, o humor que o espectador encontra nestas cenas desconfortáveis de ver portanto partem do entretenimento que encontramos nas violações benignas e segundo vários estudiosos da tendência masoquista que os seres humanos encontram no desconforto (Hye-Knudsen, M., 2018).

O *cringe* para funcionar deverá ser próximo ao espectador de maneira que ele possa sentir o embaraço, mas tem de haver distância de maneira que este permaneça inofensivo, no caso do *The Office Uk* (2001) a proximidade é social e mantém a distância psicológica (Hye-Knudsen, M., 2018).

Esta proximidade social deve-se á proximidade do setting hiper-realista em que as personagens são colocadas e no formato *mockumentary* que nos aproxima de um documentário sobre pessoas reais, daí o espectador poder se rever nestas personagens e sentir o embaraço, e este embaraço depende de uma violação ao que é considerado normal. O *cringe* recai na sua maioria na personagem do David Brent que tem poucas ou nenhuma habilidades sociais e carece de autoconsciência quando tenta impressionar em demasia todos á sua volta, analisemos esta linha de diálogo do episódio “The Quiz” da primeira temporada em que o David diz:

“There are limits to my comedy. There are things I’ll never laugh at. The Handicapped. Because there’s nothing funny about them. Or any deformity. It’s like when you see someone look at little handicapped and go “Ooh, look at him. He’s not able-bodied. I am. I’m prejudiced.”. Yeah, well, at least the little handicapped fella is able-minded. Unless he’s not. It’s difficult to tell with the wheelchair ones.”

O que impede David de fazer piadas sobre portadores de deficiência não é o facto de isso ser cruel e ofensivo, mas o facto de não ter potencial cómico, ele tenta se mostrar consciente do assunto propositadamente para as câmaras de maneira a demonstrar que é um bom chefe e que se preocupa com desabilidade, porém falha sendo ofensivo. David é uma personagem que deseja aprovação da audiência então a qualquer oportunidade tenta mostrar o seu génio cómico, por exemplo com piadas que ninguém ri, e impor a sua posição como chefe, embora no escritório os trabalhadores vejam-no mais como uma criança que têm de entreter (Jacobi, P., 2016).

Poucos filmes tiveram o poder de ofender o público geral como o *Borat: Cultural learnings of America for make benefit glorious nation of Kazakhstan* (2006) que sofreu acusações de difamação tanto por parte dos americanos como do Ministro do Cazaquistão, mas o controverso vende e antes que o filme estreasse já tinha destaque pela sua má recepção pelo governo do Cazaquistão. O comediante Sacha Baron Cohen faz de Borat, um apresentador do Cazaquistão que vai para a América “the greatest country in the world” com o seu produtor Azamat Bagatov que é mandando para manter o apresentador em controlo, em um projeto fundado pelo ministro de informação do Cazaquistão que consiste em fazer um filme sobre a cultura americana, esta informação ultimamente será usada para beneficiar o país (Neofotistos, V. P., 2008). Porém a viagem corre rapidamente mal e Borat vê-se em várias situações embaraçosas com locais que não sabem que estão em câmara, e a viagem que era para aprender a cultura americana transforma-se em Borat a perseguir a mulher da vida, a Pamela Anderson.

A narrativa de *Borat* não segue uma estrutura linear e é informal no seu melhor, o objetivo é na verdade ver o caos que o alter-ego de Borat consegue desencadear com as suas opiniões ofensivas, o filme depende do entendimento do espectador que estas opiniões são tão ridiculamente absurdas que não podem colidir com a realidade de maneira a ser humoroso e não completamente ofensivo. Ao longo da viagem Borat faz

entrevistas a diversos grupos de americanos, como feministas de meia-idade, um padre, um cowboy e jovens universitários com temas que variam de religião, racismo, incesto e homofobia em que Borat toma a posição do extremo detestável, estes sujeitos não estão cientes que Borat é fictício e ao colidirem com uma personagem tão vocal falam sem prejuízo, muitos concordando com as opiniões antissemitas de Borat. Este é o catalisador da comédia no filme, o processo de parodiar através da exageração e ver a tolerância das pessoas com esse sentimento revela a sombria realidade do pensamento americano (Prescott, N., 2006)

O Cazaquistão que Borat mostra é reinado por criminalidade, misoginia, baixa ou nenhuma educação e pobreza extrema coincidindo perfeitamente com a expectativa ocidental das repúblicas pós-soviéticas da Eurásia, Borat abraça este estereótipo no extremo tornando-se na própria edificação do sujeito primitivo e selvagem, tendo como exemplo quando Borat, alegre e orgulhoso, faz uma tour á sua aldeia em uma carruagem carregada por mulheres, começa por nos introduzir o violador local do Cazaquistão que se alegremente se despede com as palavras “not too much raping... Humans only” e depois as crianças da aldeia que brincam com espingardas no jardim, incesto e relações sexuais com animais é a norma. O Cazaquistão surge então como o reino do grotesco, e Borat a sua representação direta.

A personagem de Borat referencia os Estados Unidos da América como o “melhor país” enquanto os judeus são uma das maiores ameaçadas, citando o caso das baratas no quarto do Borat e de Azamat quando começam a aparecer por debaixo da porta, convencidos que as baratas são judeus que mudaram a sua forma e que querem mata-los atiram notas de dólar para oferecer uma distração enquanto se retiram rapidamente, parodiando o estereotipo do judeu pela vista ocidental e deixando uma crítica ao antissemitismo que frequentemente faz parte do passado e está a reemergir nos últimos anos. O foco do trabalho de Sasha Cohen, portanto tem uma vertente política em que Borat serve como um espelho retorcido das atitudes detestáveis dos Estados Unidos da América (Haslett, R., 2020).

O filme utiliza vários códigos do documental, abre com um título que nos informa que o filme é uma apresentação do ministro do Cazaquistão de maneira a dar mais legitimidade ao filme, utiliza a típica câmara *hand-held*, existe uma *camcorder* em que o Borat utiliza como diário e confessa ter medo ficar a dormir em um lugar que é

dirigido por Judeus. O filme entende que o documentário é um modo de recepção para os espectadores e para os sujeitos que entrevista, e cria um ambiente de maneira a utilizar as convenções do documental para revelar a verdadeira opinião dos seus sujeitos e colocar o espectador em uma posição instável entre o ficcional e o real, sendo que estes sujeitos são de facto reais, de maneira a fazê-los refletir de uma maneira autêntica nas questões parodiadas no filme (Haslett, R., 2020).

2 EM BUSCA DOS "MATA PORCOS"

2.1 Abraçar a realização do mockumentary

“Comedy is a way of looking at the universe, more than merely a genre of literature, drama, film or television” (Horton, A., 2000)

É sugerido que a comédia é uma musa diversa, poderá surgir na necessidade de explorar uma ideia irónica e deixar a audiência desconfortável, fazê-los pensar com uma crítica subliminar, ou pela generosidade do riso gratuito (Horton, A., 2000). Segundo Bergson (1900) um dos maiores fatores da comédia é o senso de comunidade que dá ao espectador, ele sente-se incluído na piada, o filme rapidamente se transforma em um local aconchegador onde ele pode viver sem o prejuízo da vida real, o espírito é então essencialmente sobre o sentimento de partilha.

Porém a escrita de comédia embora tenha como base um desejo do argumentista é possivelmente menos sobre o que o escritor quer e mais sobre o que o espectador retira disso, o argumentista pode apenas esperar que o seu desejo esteja presente no resultado final mas é o espectador que dita se a comédia funciona. Esta também depende essencialmente se o espectador entende as referências do mesmo embora que uma comédia não deve totalmente depender de uma figura a parodiar como referido no capítulo anterior de maneira a ser intemporal.

A ambição da escrita do argumento em estudo tem como propósito servir o espectador e fazê-lo rir, a escolha da realização do género do *mockumentary*, na minha opinião, é o indicado por abraçar o absurdo na sua totalidade e sendo o género que mais se adequa para explorar o desconforto na comédia. Como mistura os limites entre a

ficção e a realidade oferece também a possibilidade de criar uma personalidade estrela, neste caso a banda fictícia Mata Porcos, que vive no limiar da realidade.

Este falso documentário tem também como propósito assumir a estética do documentário genérico que o espectador relaciona com o género documental apontado nos casos de estudo anteriores, sendo que o foco é essencialmente o riso e não uma crítica ao género documental.

Como preparação para a realização do género foi efetuada uma leitura de vários autores nomeadamente o livro *Film Directing Fundamentals: See Your Movie Before Shooting* de Nicholas T. Proferes (2005) que nos leva desde a visualização mental da própria ideia à concepção da mesma até à pesquisa profunda sobre o género da comédia e as mecânicas do riso, apontado no capítulo anterior.

2.2 A construção da narrativa e do universo visual do filme

É importante ter os antecedentes ao longo da minha vida que contextualizaram a criação do argumento em questão, novelas como *Maria La del Bairro* (1995) estavam muito presentes ao longo da minha vida, em que embora seja um drama de qualidade duvidosa encontra o valor de entretenimento na sua representação maximalista, utilização de zoom para ênfase dramático e na narrativa absurda que coloca as personagens em situações de constante desarmonia, a novela não se identifica com o género comédia mas a incongruência do extremo torna-a absurda resultando como objeto cómico na minha ótica. *Monty Python's Flying Circus* (1969) era uma série da BBC1 composta por *sketches* que é conhecido pelo seu uso sátiro da técnica “ostranenie” ou a técnica do estranhamento em que situações são apresentadas de formas desconhecidas de maneira a produzir implausibilidade cómica, ou seja o absurdo.

O grupo *Gato Fedorendo*, inspirados pelos *Monty Python* criaram um conceito similar, surgiram com um blog humorístico que evoluiu para um programa humorístico das Produções Fictícias criado por Ricardo Araújo Pereira, Zé Diogo Quintela, Miguel Góis e Tiago Dores, este que estava dividida em séries, a série Fonseca e a série Meireles intituladas conforme as personagens do mesmo nome, as personagens que compõe os *sketches* por norma parodiam o estereótipo do português de maneira extrema com críticas sociais ou da situação política, como exemplo o conhecido do *sketch* “Qual

Papel” em que a personagem principal vai á função pública para renovar a licença para andar na via pública no pé coxinho a partir das vinte e duas horas a qual o funcionário responde que este deve escrever uma carta ao diretor e trazer o papel, os dois ficam em um *loop* em que a personagem principal pergunta qual o papel e o funcionário responde o papel, o ridículo da situação parodia a incapacidade da função pública para atender a pedidos básicos do público português como renovar uma licença e cria o ritmo cómico, no meu ver, que atinge todas as notas do humor.

O absurdo é portanto algo que esteve sempre presente e considerei cómico, foi a partir de sketches dos gato fedorento, dos zooms e do drama inesperadamente cómico que encontrei em novelas para além dos exemplos referidos anteriormente que a imagem visual e conceptual do mundo dos Mata Porcos surgiu. Surgiu a necessidade então de criar uma narrativa que se assemelha a um sketch absurdo de baixo orçamento, um apresentador e os poucos recursos que tem disponível, ou seja técnicos com pouca experiência como a personagem Canhota. Um dos exemplos mais claros da utilização do absurdo como cómico na narrativa é a história de como Zé Visgolho ficou zarolho, um dia fechou o olho mais que o outro e assim ficou para o resto da sua vida, esta informação completamente irracional tem o puro objetivo do riso.

As piadas do filme recaiam portanto sobretudo em situações absurdas, por um lado poderiam ser piadas extremas e físicas que tinham como óbvio objetivo o humor mas também havia a necessidade de piadas subtis e inapropriadas que o espectador inicialmente poderia não reparar, retornando ao sujeito de David Brent que dizia coisas inapropriadas acidentalmente pela sua inabilidade social, estas chocam o espectador por serem obviamente inapropriadas mas o sujeito não tem essa mesma habilidade de as reconhecer como tal. A banda Mata Porcos também possui em parte estas qualidades, tendo como exemplo quando João Maria diz:

“(...) Depois de sair do palco lá veio ter o padre Ramos com a gente, perguntou se queríamos tocar na paróquia do seu filho que também era padre lá em Lisboa...”

O facto que o Padre Ramos poderia ter um filho é absurdo e apresenta uma violação do que é moralmente aceitável, porém, é o normal para o João Maria o Cantor. Ou seja, embora a comédia seja no seu total baseada no inacreditável foram utilizadas

várias técnicas para atingir o resultado do riso, desde o ofensivo, o sutil, comédia física, o desconforto e a utilização de props como o consumo excessivo de tremoços.

Havia portanto a necessidade do ritmo desconfortável porém cómico explorado no capítulo anterior que também é encontrado nestes vídeos de curta duração dos Gato Fedorento em formato curta-metragem, tal como o desejo de utilizar uma câmara livre estilo *The Office* com zooms e hand-held que transmitissem o drama que é desnecessariamente extremo. Estas características desejadas uniam a ideia da curta-metragem como algo puramente absurdo e engraçado.

Começando pela concepção do título, “Mata Porcos – Sopa no Bigode a Biografia Oficial” a ideia era fazer algo similar como o caso de estudo *Borat: Cultural learnings of America for make benefit glorious nation of Kazakhstan* (2006), o título desnecessariamente longo que aponta que esta é a biografia oficial como se houvesse outra ou esta banda fosse extremamente conhecida não só prepara o espectador para o ridículo como já começa por introduzir a banda como uma personalidade estrela que o espectador devia conhecer.

A narrativa fluiu da ideia inicial de criar uma banda fictícia que representasse o estereótipo do homem português de aldeia, esta banda na sua existência não teve fama por uma reviravolta misteriosa tornando-a mais atrativa aos olhos do espectador pois além de este sentir que deveria conhecer a banda pois o conteúdo do filme é uma *biopic* de uma banda que desconhece, este nunca teria a oportunidade de a conhecer se não fosse o apresentador a entregar esta informação. João Maria o Apresentador é o recipiente da informação dos Mata Porcos e por extensão é a própria banda, o nome João Maria o Apresentar deriva com a sua obsessão com a banda e com o João Maria o Apresentador, ele é um fã ávido que tenta reavivar a sua história, na verdade ele é a personagem principal a quem a narrativa roda a volta. Esta confusão entre os dois João Marias é também o que compõe um dos gags da comédia.

Antes do processo de escrita foi feito um tratamento com a história de cada personagem de maneira a podê-los retratar melhor.

No que toca a estrutura da narrativa segundo o paradigma de três atos de Syd Field (1979) de começo temos a introdução á história dos Mata Porcos nos vários locais onde a banda cresceu, esta história é suportada com imagem de arquivo para validar a sua existência, passamos para a entrevista ao cantor que corresponde com um dos clássicos

códigos do documentário em que João Maria, o cantor é convidado a falar do que se passou na noite de São João, especificamente no primeiro concerto dos Mata Porcos em um arraial que lhes abriu porta para um futuro brilhante, irem tocar para uma paróquia em Lisboa, a conversa é acompanhada pelo consumo de tremoços de João Maria o Cantor que aumenta conforme a conversa se aproxima do conflito, oferecendo uma previsão ao espectador. Surge aqui o primeiro ponto de viragem do confronto da história, quando João Maria o Cantor revela a maneira que Zé Visgolho abandonou a banda engasga-se com tremoços e fica aparentemente inerte, Canhota e João Maria o Apresentador entram em pânico e questionam-se em como continuar o filme. O segundo ponto de viragem é quando o empregado de mesa se revela ser Zé Visgolho, que era assumido como morto, porém confessa só ter ido tirar as amígdalas, nesta reviravolta Zé Visgolho expõe que João Maria o Cantor sempre o culpou pelo final da banda mas era ele que tinha acabado com os Mata Porcos e que tinha retornado para revelar a verdade, porém novamente em uma reviravolta Zé conta a sua história com paixão e esquece dos tremoços envenenados ironicamente morrendo antes de revelar a verdade. Na resolução Canhota e João Maria o Apresentador revelam-se como os verdadeiros Mata Porcos, expondo que estavam sempre em controlo do desfecho do filme. Para consultar o argumento deverá ver o Anexo A.

A construção do universo visual do filme é suportada pelo visual genérico de um documentário, a câmara é utilizada como um participante ativo da mesma com uma parte integral do seu fluxo cômico. Existem alguns conceitos presentes no filme como a *wandering camera* em que a câmara é uma entidade própria que se desprende da perspectiva da personagem principal, a câmara em momentos é uma entidade própria (Kenneth, J., 1993), neste caso a personagem Canhota que segue o seu caminho como quando o apresentador inicialmente está a apresentar os descampados onde João Maria, o Cantor, e Zé Visgolho nasceram e começa a andar obrigando a personagem principal a acompanhar o seu ritmo e não o contrário. Para além da Canhota é implícito que existem outros operadores de câmara que permitem algo similar a um multi-câmaras mas é a câmara da Canhota que intervém e mantém o ritmo da narrativa, por exemplo quando a câmara da Canhota é pousada e obtemos um plano fixo é quando Canhota intervém para chamar á atenção a João Maria o Apresentador que está a quebrar a personagem.

Para replicar o visual de baixo orçamento dos anos 2000 que teve como maior referência o *The Office Uk* (2001) os planos são instáveis, a câmara é apoiada manualmente estilo *cinema verité*, existem crash-zooms e panorâmicas entre as personagens.

Tendo em conta a complexidade da narrativa e dos códigos do documental solicitados pelo género do *mockumentary* foi essencial procurar uma equipa que preenchesse os requisitos sendo que cada elemento tem um papel fundamental para que as idealizações transmitissem com sucesso para o filme.

2.3 Planificação do projeto

A equipa era reduzida e composta maioritariamente por chefes de departamento e os seus assistentes por conta do orçamento pequeno, inicialmente um dos primeiros papeis a serem preenchidos foi o da produtora que tinha o foco em criar estratégias financeiras para angariar os fundos necessários para satisfazer as necessidades do filme assim como encontrar os locais que preenchessem os requisitos da essência típica portuguesa. A materialização da narrativa dependia essencialmente deste estereotipo português que a audiência consegue se conectar e para concretizar eficazmente este conceito era essencial a escolha do local ideal e a direção de arte do tasco que devia transmitir o popular da comunidade portuguesa, o rural da aldeia, o claustrofóbico do local preenchido com pequenas bugigangas como os galos de Barcelos em quantia absurda. Os exteriores eram relativamente simples e não requeriam muita direção de arte.



Figura 1 - Exemplo de décor requisitado para o tasco.

Com estes conceitos em mente e para agilizar a produção foram reunidos vários locais que se assimilavam as referências apresentadas dos exteriores e do tasco, houve várias *repérages* em conjunto com a produtora, a equipa de som e o diretor de fotografia de maneira a determinar o local que preenchesse os requisitos de cada departamento, mas também que possibilitasse condições de produção apropriadas para a equipa, ou seja a abordagem do projeto foi arquitetada maioritariamente pela realizadora mas sempre em constante comunicação com todos os departamentos. O local mais acessível revelou ser Famalicão e o tasco o restaurante Dragão que não correspondia totalmente ao esperado, porém através do diálogo constante da diretora de arte e realizadora foi possível realizar um *moodboard* e chegar a um consenso de como atingir o visual desejado nas rodagens.

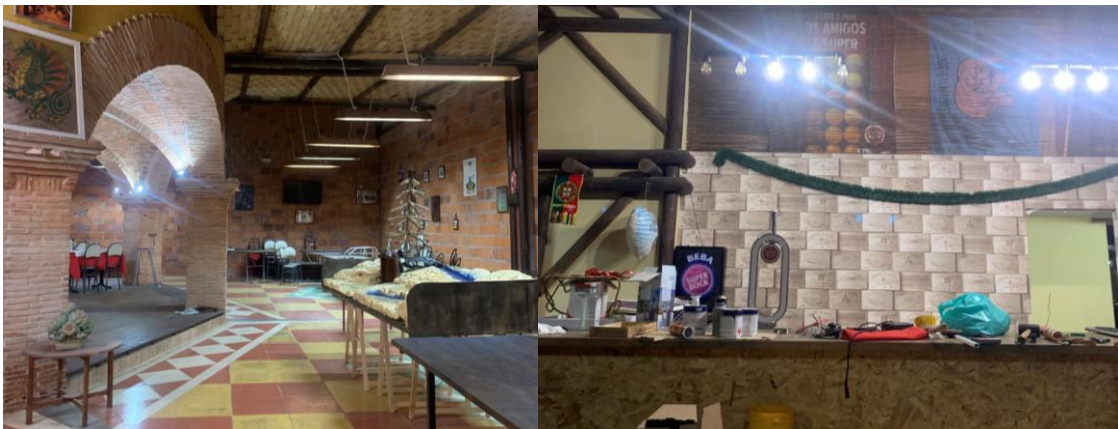


Figura 2 - Restaurante Dragão no Louro, Famalicão sem direção de arte.

Outro ponto marcante era o vestuário das personagens que estava interligado profundamente com a própria personalidade da personagem, o fato de João Maria o Apresentador embora formal deveria transmitir o senso que a personagem está fora da zona de conforto, o fato deveria ser largo e aparentar barato e o calçado umas botas de água, Canhota utiliza um fato de treino que vai de encontro á personalidade de fora da lei, João Maria o Cantor camisa de flanela e um terço e Zé Visgolho que está vestido com um equipamento da equipa de futebol da aldeia puramente pelo valor do absurdo. Estes foram também incluídos na *moodboard* e rapidamente foram visitados vários sítios como lojas de 2º mão e os armazéns da ESMAE de maneira a coletar tudo o possível.

A banda identificava-se com o perfil de *Agro Punk*, um termo utilizado para descrever o género musical punk que é uma forma agressiva de rock que engloba o

sentimento de liberdade individual e rebelião contra a norma em conjunto com o rural, os Mata Porcos seguiam estas diretrizes de querer liberdade da aldeia, porém serem inconfundivelmente campónios e portanto era necessário que o perfil sonoro do filme seguisse também estas diretrizes e que incluísse pelo menos uma das músicas da banda de maneira a aproximar o espectador a esta realidade da banda. Para tal o trabalho de pré-produção sonoro foi feito através da coleção de inspirações da banda por parte da realizadora como *Mata Ratos* e *Comme Restus* que apresentavam o perfil absurdo, ofensivo e agressivo que procurava que as músicas dos Mata Porcos se assimilassem. A partir de um diálogo com o músico responsável pela *soundtrack*, Guilherme Marta, foi possível chegar ao resultado da música Sopa no Bigode que seria a música com mais sucesso da banda.

Esta música também impactou o planeamento técnico de rodagem, inicialmente o guião não continha cenas dos Mata Porcos no seu auge em jovens, porém previu-se desde cedo a necessidade de incluir imagem de arquivo de maneira a criar uma conexão entre o tasco do Barbosa que o apresentador está atualmente e o tasco onde tocaram previamente de maneira a adicionar á credibilidade da banda, a música *Sopa No Bigode* é a música que estariam a cantar no ensaio para o seu concerto no bar do Barbosa.

O elemento que ao meu ver iria unir a construção do universo visual dos Mata Porcos é o diretor de fotografia, era importante que o registo *handheld* fortalece-se o realismo e o caótico que reflete a falta de experiência da Canhota assim como a própria narrativa do filme e que este se conservasse coerente ao longo do filme. Para este efeito foi efetuado um *storyboard* (Anexo B) de maneira a clarificar as intenções visuais da narrativa e uma *shotlist* (Anexo C).

A premissa de existirem mais operadores de câmara do que a Canhota foi considerada desde cedo na planificação pois tornava-se benéfica para o dinamismo dos planos e adiciona ao carácter aparentemente improvisado do *mockumentary*, esta decisão implicava tornar claro o ponto de vista na Canhota, os planos relativos a esta câmara além de terem interação direta do apresentador que fala com Canhota são também planos gerais ou inteiros, como no tasco é a câmara do geral, os outros operadores de câmara estavam reservados para planos mais aproximados e detalhes. No que toca a luz o discutido era a proximidade do hiper-realista, transmitir o mundano do

mundo de estas pessoas de aldeia de mãos dadas com o caos da narrativa de maneira a aproximar a audiência a este documentário sobre uma banda supostamente real.

O formato 4:3 foi desde cedo considerado como o formato ideal por realçar a claustrofobia do meio rural e ir de encontro á estética solta dos anos 90 estilo *The Office UK* (2001).

O diretor de fotografia, no entanto, revelou um grande percalço para o progresso do filme, sendo que foi o elemento mais tardio do filme afetou o resultado que não cumpriu totalmente com o objetivo pretendido do género a replicar. Contudo a abordagem técnica e estruturação conceptual foi conseguida através de um diálogo entre os vários departamentos e a eficiência das rodagens foi permitida pelo trabalho contínuo em equipa.

A nível de realização para este momento inicial de pré-produção surgiu um dos maiores desafios que um realizador pode enfrentar, a escolha do elenco em específico para comédia tem a tendência a ser complicado pois o ator deve sem esforço ser engraçado e focar-se em uma performance natural mesmo que a comédia do género se incline no extremo, em vez do foco estar em ser engraçado. A qualidade de improvisação era também importante na procura do elenco pois o filme utiliza códigos do documental e segue o estilo de *cinéma vérité* em que as cenas são aparentemente espontâneas, a qualidade de sair do argumento ajuda a tornar o *mockumentary* a aparentar ser real, e por fim que os atores encaixassem nas personagens e entendessem a motivação dos mesmos. Uma escolha incorreta pode fazer com que o filme tome a direção errada.

Através de estes pontos de deliberação foram feitos alguns castings com atores convidados e casting aberto para as personagens de João Maria o Cantor e Zé Visgolho que por conta da faixa etária seriam os mais difíceis de encontrar. Para a personagem de João Maria o Apresentador desde cedo o ator Alexandre Sá se tornou uma opção com destaque pela sua confiança em palco e facilidade em manter o ritmo indicado com uma performance extrema que era característica a esta personagem, ao fazer o casting presencial em que foram discutidas as minhas intenções e uma leitura de guião rapidamente vi o Alexandre como indicado para abraçar a personagem, o ponto chave que me fez chegar a tal conclusão foi o simples ato de rir durante a sua performance. A personagem de João Maria o Apresentador inicialmente tinha 21 anos, próximo de Canhota que teria 18, porém o Alexandre revelou-se tão marcante que foi decidido

aumentar a baixa etária do apresentador e assim por associação foi necessário aumentar também a faixa etária da banda que inicialmente teria a volta de 40 anos na sua fase atual de maneira que a *timelime* do filme fosse coerente.

A próxima personagem que foi considerada foi a Canhota, esta personagem era mais nova e inexperiente, na sua essência foi construída á volta da imagem típica encontrada no porto do *guna* de fato treino, também requeria a extrema. Inicialmente esta personagem era um homem, no entanto quando conheci a atriz Francisca Vieira no ESMAE em uma mostra de performances teatrais a sua habilidade de improvisar um guião que não era necessariamente cómico e ter sucesso em fazer a audiência rir fez-me concluir que ela se enquadrava perfeitamente no perfil.

As personagens do João Maria o Cantor e Zé Visgolho revelaram-se as mais desafiantes ao longo do progresso, os atores escolhidos inicialmente como opções não estavam disponíveis e por falta de escolha o filme recaiu em Jorge Paupério e Carlos Moreira para preencher os lugares, ambos com falhas, visualmente o Jorge não se encaixa no estereótipo de homem de tasco que procurava inicialmente e o Carlos a nível de performance apresentava restrições por ser um não ator, foi um dos fatores que influenciou o resultado final porém acredito que através de ensaios em grupo em que apresentei diretrizes aos atores foi possível chegar a um produto satisfatório.

O próximo passo foi encontrar os figurantes que fariam de Mata Porcos em jovens, de maneira a reduzir os custos as vagas foram preenchidas por amigos e membros da equipa sendo que não havia diálogo e os únicos requerimentos eram que coincidissem com a imagem mental das personagens de homens de aldeia e tivessem vagos conhecimentos musicais, sendo que uma das piadas do filme é que os membros da banda não são ótimos músicos. Foi necessária uma sessão fotográfica com os figurantes pois eram necessárias as fotos da banda que seriam utilizadas como imagem de arquivo ao longo do filme e a polaroid da banda que João Maria o Apresentador utiliza como referência constante da sua devoção ao longo do filme, para além de uma preparação para o ensaio da banda em que deveriam cantar a música *Sopa no Bigode*.



Figura 3 - Banda Mata Porcos em jovens.



Figura 4 - Polaroid que João Maria o Apresentador segura durante o filme.

Neste ponto com o orçamento extremamente reduzido pela falta de adesão á angariação de fundos os dias de rodagem possíveis tiveram que ser quatro, isto apresentou um desafio a nível de gerência de tempo pelos inúmeros planos e de potencializar a utilização do elenco nestes dias, este trabalho competiu ao assistente de realização que distribuiu os planos na folha de serviço, foi necessária uma consciência por parte da realizadora e uma linha de diálogo aberta entre os dois para poder diminuir e juntar planos sem que afetasse a imagem geral.

Portanto, foi através do diálogo constante e das diretrizes que apresentei que foi possível assegurar a prestação exponenciada de todos os e a eficiência dos dias de rodagem fosse garantida, o diálogo nesta altura com o elenco tornou-se o mais complexo pela falta de tempo para fazer leituras de guião, porém sendo clara com as intenções para as personagens facilitou o trabalho-de-casa dos atores. A relação entre os chefes de departamento na sua maioria manteve-se fixa e motivada para obter o melhor resultado possível.

2.4 A materialização do mundo dos Mata Porcos

Como referido no capítulo anterior para a materialização da narrativa foi preciso uma organização restrita dos quatro dias de rodagens disponíveis com horários restritos que foi discutida entre os departamentos, para satisfazer as necessidades do filme foi necessário desde cedo esclarecer as tarefas de cada um e manter uma linha aberta de diálogo.

O ator Alexandre Sá revelou-se extremamente seguro da personagem João Maria o Apresentador, sabia elevar a personagem ao extremo sem ultrapassar a linha e sabia fazer a performance dentro de uma performance pois a personagem essencialmente estava a fazer uma faceta para a câmara que quebrava quando surgiam problemas. O facto do Alexandre estar em uma faixa etária acima de mim deixou-me ligeiramente reticente em dar direcções, porém o Alexandre não só incentivou as minhas diretrizes e fazia várias perguntas como possuía a capacidade de adaptar e improvisar fora do guião. Foi, portanto, uma orientação fácil e extremamente enriquecedora.

No primeiro dia foi priorizado os exteriores do descampado 1 e a igreja á tarde que não requeriam trabalho de iluminação nem de direcção de arte, a noite estava reservada para a direcção de arte do tasco de maneira a agilizar o processo do dia seguinte.

Desde cedo o maior problema apresentou-se no primeiro plano a gravar: o descampado, o plano deveria ser um plano-sequência que acabava com o apresentador a cair na terra, possivelmente o plano mais desafiante do filme inteiro. Pela terra estar molhada dificultou tanto o trabalho do diretor de fotografia que não conseguia um movimento estável como o ator que não podia falha o take se não o fato estaria sujo e inutilizável para um próximo take. O plano foi gravado, porém apresentou muitos problemas de movimento e por isso foi descartado e refeito no último dia de rodagem com condições mais idealizadas.

Todos os restantes planos de exterior seguiram segundo o planeado sem quaisquer obstáculos, o plano do exterior do rochedo, ao meu ver, tornou-se na estrela do filme com apenas um único plano-sequência que atinge todas as notas do humor. O olhar do apresentador que não despega da câmara em qualquer momento enquanto entrega esta informação completamente ridícula sobre colheres é genuinamente engraçada e simples.

Durante este período a parceria entre a realizadora e o assistente de realização tinha como objetivo criar um ambiente seguro com as melhores condições possíveis para o trabalho ser executado, o assistente de realização deve manter mão no set de maneira que o trabalho do realizador esteja mais focado nos atores, porém realisticamente a realizadora deve estar a atentar a todos os departamentos, desta maneira acabei por ajudar parcialmente em várias funções. O assistente de realização revelou-se o braço direito em várias instâncias e tinha a habilidade de rapidamente resolver os problemas que surgissem no set mas antes procurava sempre uma confirmação da realizadora, isto facilitou a minha comunicação com os restantes elementos da equipa e o conhecimento constante do estado do set.

Os maiores desafios surgiram no segundo e terceiro dia que se focavam nos planos do tasco. O diálogo com o diretor de fotografia embora constante e aberto a questões foi extremamente reduzido por ser a adição mais tardia á equipa, duas semanas antes das rodagens, o trabalho entre os dois era baseado nas referências partilhadas da realizadora a partir da qual o diretor de fotografia preparou um *moodboard* e um *blocking* de câmara.

Houve um foco em distinguir o ponto de vista da câmara de Canhota que como discutido na pré-produção deveria ser coerente ao longo do filme, portanto a câmara distinguia-se por ser um plano mais aberto e os restantes operadores de câmara estavam responsáveis pelos mais próximos. Houve também um trabalho de coordenação com a atriz Canhota e com o diretor de fotografia pois na altura que Canhota entra em cena quando o cantor se engasga, a câmara faz o movimento de pousar de maneira a facilitar a associação da personagem á operadora de câmara.



Figura 5 - câmara da Canhota na primeira imagem versus outros operadores de câmara.

No primeiro dia á noite foi possível fazer testes de planos e da luz de maneira a ter mais preparação para os dias do tasco, a luz apoiou-se no conceito do hiper-realista que o *mockumentary* pretendia passar. Quando chegaram estes dias muitos planos rapidamente se mostraram redundantes e houve a necessidade de cortar e aglomerar mais do que o esperado e conforme o procedimento dos planos caso as duas partes sentissem que havia necessidade havia liberdade criativa de adicionar mais planos.

Os maiores desafios aqui mostraram-se na direção de atores em especial do ator de Zé Visgolho, Carlos Moreira, que estava a ter dificuldade em sair da performance extremamente teatral e manter os pequenos detalhes, como o olho zanolho, confundia também linhas de diálogo o que era problemático pela personagem ter monólogos revelantes para a narrativa. Tentei combater este problema através de uma leitura geral com os restantes atores e dando tempo ao Carlos para bater linhas e dando sempre conselhos e encorajamento, não obstante o resultado foi medíocre e quebra essencialmente o ritmo de comédia do filme.

A direção de atores do Paupério para o canto revelou-se mais fácil, ele adicionou maneirismos como o beijar do crucifixo e o atirar de tremoços que tornou a personagem mais próxima do imaginado, porém a sua performance carece de algo mais dinâmico e a sua maior falha é o visual que apresentava um homem demasiado cuidado para se identificar como tasqueiro. Porém acredito que a performance no geral tenho sido satisfatória e de encontro ao projetado inicialmente.

A direção da Francisca como Canhota na obstante de ser um papel pequeno, foi uma orientação fácil e que brilhou sem muita intervenção, entregou uma das falas mais destacáveis do filme.

Na sua totalidade as rodagens não enfrentaram muitos problemas e saíram com a totalidade prevista de planos filmados, a equipa mostrou-se unida e fácil de manejar com uma linha de diálogo aberta para tudo, saí por tanto com um sentimento de objetivo cumprido das rodagens.

3 PÓS-PRODUÇÃO

3.1 A Montagem

A montagem é o capítulo que fecha um longo progresso de realização e o materializar do projeto, que pode corrigir os pequenos detalhes ou quebrar totalmente o ritmo. Neste caso o trabalho minucioso de montagem requereu não só imensa comunicação entre montadora e realizadora como a presença das duas constante na sala de montagem, falando abertamente das falhas e opções a recorrer.

A estrutura do filme era simples, os planos de exterior não requeriam muito processamento sendo que a maioria eram planos de sequência, o plano mais complexo era o tasco que requeria um ritmo rápido de montagem para que as piadas funcionassem e o espectador não se sentisse apenas desconfortável.

Inicialmente após a organização do projeto a montagem recorreu á estruturação inicial do filme que foi rapidamente executada em duas semanas. Esta montagem inicial permitiu uma imagem primordial do filme que realçou as problemáticas a trabalhar, o filme apresentava-se muito longo com um total de 18 minutos e extremamente maçudo na cena do tasco, a atenção perdia-se rapidamente pelos monólogos das personagens que não eram bem entregues, porém também foi salientado que a verdadeira estrela do filme era o apresentador com a sua performance extrema e que este deveria ser utilizado para combater esta perca de foco.

A partir daqui foi delineado pela realizadora as cenas que não estavam a resultar e as partes que poderiam ser possivelmente cortadas de maneira a encurtar o filme. O processo de chegar a um resultado satisfatório foi penoso e requisitou uma análise detalhada de todos os takes de cada plano entre a montadora e a realizadora de forma a surgir estratégias para a cena do tasco, os resultados seguintes pareciam não satisfazer as necessidades do filme por estarem demasiado presos ao argumento.

O trabalho com a montadora parecia ter chegado a uma reta final e não apresentava melhorias para o filme, de maneira a combater isto a realizadora assumiu completamente o trabalho de montagem e mergulhou em coletar várias opiniões dos docentes pois é através do distanciamento do projeto que poderá haver a formulação de novas perspetivas.

A primeira opção que surgiu foi a utilização da imagem de arquivo para conectar o público à banda além de obter mais opção de corte, esta opção pela escolha inicial de fazer uma sessão fotográfica da banda em jovens foi uma escolha de fácil acesso e uma excelente opção de trazer mais um código do documental.

A segunda foi a reconstrução da montagem, o facto que o acontecimento que abria o filme era a banda jovem a tocar impossibilitava a associação visual a João Maria o Cantor e Zé Visgolho em idosos e fazer a conexão que esta atuação se tratava do ensaio para o seu primeiro concerto no tasco Barbosa pela entrevista se passar mais à frente no filme. A intercalação das cenas como uma espécie de imagem de arquivo tornou a ação do tasco mais fluída e permitiu clareza ao espectador da situação e de quem correspondia a quem.

Portanto a ação que abria o filme teria de ser trocada, foi sugerido que a cena inicial deveria ser o primeiro descampado até ao momento em que o espectador diz “(...) aqui começam os Mata Porcos.” de maneira a estabelecer a introdução à história da banda, ao local e o ritmo cómico do filme. Uma das técnicas utilizadas a este ponto para dinamizar a montagem foram *jump cuts*, um corte que quebra a ação sequencial de um plano, para eliminar tempos mortos do filme e o ritmo tornar-se mais rápido e menos enfadonho.

O resultado ainda apresentava falhas, mas o realizador a certo ponto do processo deve aceitar a realidade do seu filme e deixar de procurar a perfeição. A última versão na minha ótica trabalhou tudo o que a montagem possibilitava e exigiu uma mente aberta a deixar ir a versão inicialmente idealizada de maneira a potencializar o filme, acredito que a montagem final vá de encontro a todos os parâmetros do género que me propus inicialmente.

3.2 A identidade visual

O conceito dos Mata Porcos por recair no absurdo e se revelar algo fora do comum pediu desde cedo um tratamento especial da sua identidade visual de maneira a destacar o filme e tornar o projeto completamente fluído.

Inicialmente o conceito do “punk rural” influenciou a maneira de como a banda seria apresentada online de maneira a suportar a sua personalidade estrela e providenciar credibilidade. Em conversas com um ilustrador local do Porto, António Amaro, esta imagem foi lentamente construída, a banda deveria ter um logo que os representasse assim como peças alusivas á banda que poderiam ser utilizadas para a estratégia financeira do filme. As referências partiam das mesmas bandas *punk* que foram utilizadas para criar a parte musical de maneira a manter coerência.

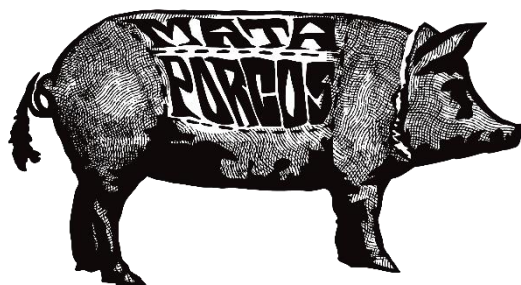


Figura 6- logo da banda e mala com ilustração alusiva ao filme

Esta parte inicial da procura da identidade visual foi essencial pois solidificou o que seria a imagem gráfica do filme. A segunda parte recaiu no diálogo constante com Inês Aires, uma artista de *motion design*, de maneira a criar dois focos, a imagem gráfica dos créditos e título e em segundo as imagens de arquivo.

Se retornarmos ao começo da adição das imagens de arquivo, estas foram adicionadas de maneira simples com movimentos ligeiros e pouco distrativos. Esta montagem apela a uma utilização mais contemporânea de imagem de arquivo que vemos no dia á dia e chocava com a imagem geral do filme que se inclina para a época dos 90 e da utilização do extremo. Portanto após ver as minhas limitações como

montadora houve um diálogo com a Inês de maneira a transformar estas imagens de arquivo em algo mais temático da época, com molduras e cores chamativas. Para esse fim foram providenciadas várias referências por parte da realizadora de programas e genéricos da SIC dos anos 90 que utilizassem um modelo similar.



Figura 7- Programa Perdoa-me, SIC, 1994



Figura 8 - intervalo entre programas, SIC, 1994

Foi estabelecido que os créditos e o título não tinham que necessariamente seguir esta estética dos anos 90 por serem, na minha ótica, algo à parte do decorrer do *mockumentary* em si, o objetivo era essencialmente que houvesse a qualidade de entretenimento e se enquadrassem com a música *Sopa No Bigode*. Portanto, o título e os créditos foram instruídos de seguir a estética visual do *punk rural* que foi trabalhada com o ilustrador que é fundamentalmente a imagem de marca da banda e incorporar pequenos detalhes que definam o filme, como os galos de Barcelos e a máscara de São Sebastião de Zé Visgolho, deixei, no entanto, imensa liberdade á Inês de forma a dar asas á sua criatividade com os elementos.

O resultado da troca de ideias entre as duas resultou em algo que concede ao filme exatamente o que estava á procura, uma identidade. O resultado foi mais que de encontro às minhas expectativas.

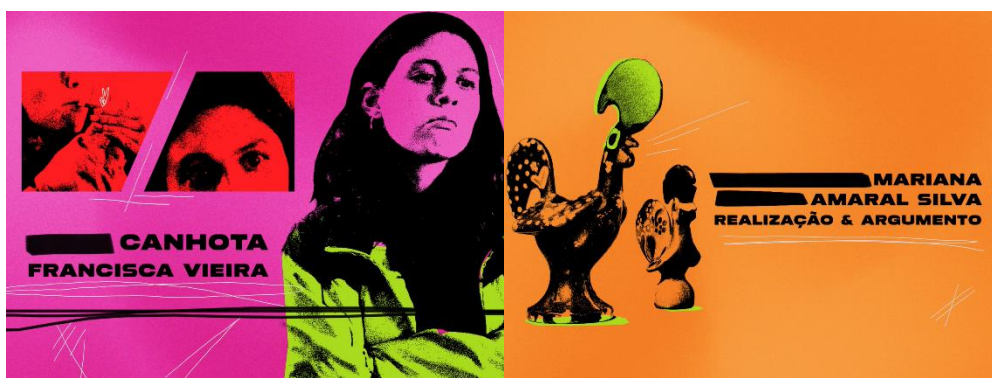


Figura 9 - Exemplo da imagem gráfica dos créditos sem textura.

A adaptação das imagens de arquivo para ir de encontro á época dos anos 90 seguiu um processo similar, mas centrando-se mais nas referências, o resultado atribuiu um toque especial ao filme, contribuiu para a imagem do extremo e orçamento baixo que procurava e tirou o sentimento do contemporâneo do filme. É, na minha visão, um dos detalhes que uniu a imagem visual do filme e tornou a narrativa mais fluída.

O próximo e final passo para tornar o filme homogéneo foi a correção de cor que deveria refletir estes valores de baixo orçamento e aproximar-nos da época dos anos 90. Era importante considerar que as cenas da banda em jovens a tocar deveria apresentar uma imagem mais antiga que o restante do filme, de película, sendo que representava o passado e tratava-se de imagem de arquivo de quando eram mais novos.

Estas necessidades foram transmitidas ao corretor de cor de maneira a começar a trabalhar em uma textura que cumprisse os requisitos.

Inicialmente o filme assumiu um grão duro e umas cores vividas, esta versão inicial apresentava problemas pois aproximava-se mais da imagem de película com muito ruído em vez da imagem televisiva dos anos 90 desejada e as imagens de arquivo da banda em jovens não pareciam genuinamente antigas, mas sim tratadas virtualmente.

Para chegar á imagem desejada foi necessário um reforço da comunicação entre realizadora e corretor de cor além da consulta do coorientador Pedro Azevedo que sugeriu que a imagem televisiva apresentava algo chamado entrelaçamento de vídeo, que é uma técnica em que se gera um campo de linhas ímpares e pares em uma tela que se intercalam entre linhas, originando aquele típico visual de linhas na tv dos anos 90. Foi também mencionado que para se aproximar ao pretendido a imagem deveria revelar alguma mistura entre cores.

Os próximos passos foram trabalhar na imagem de arquivo da banda em jovens com mais ruído e adicionar estas características ao resto do filme. O resultado foi completamente de encontro ao meu imaginário e, por fim, unindo todos os detalhes do filme.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A realidade de uma imagem está correlacionada com a base de como cada indivíduo percebe o mundo e as suas referências do que a rodeia, não estando assim, de todo relacionado com nenhum formato ou temática, sendo assim, é impossível prever como o espectador irá compreender um filme. Tendo em conta este pensamento o foco deste *mockumentary* portanto está na apresentação efetiva da banda Mata Porcos com uso recorrente a códigos documentais de maneira a criar simbiose entre a ficção e a realidade, mas acima de tudo, na produção do riso através do desconforto.

A metodologia do *mockumentary* foi abordada através de um registo genérico que não aponta uma crítica ao género documental, embora esta esteja inconscientemente presente em qualquer falso documentário, mas sim, de maneira a satisfazer a visão do espectador de um documentário de maneira a complementar o riso. O filme está fundamentalmente conectado com a reação do espectador e na sua relação com a ação que decorre de maneira a criar o desconforto.

Neste sentido a materialização do filme seguiu o que se propôs visualmente, a câmara *hand-held* que se introduz em situações privadas, que controla a própria ação e de vez quando é meramente observacional adiciona proximidade entre o espectador e o filme. Quando João Maria o Apresentador olha diretamente para a câmara com um olhar de confusão, quebrando a quarta parede, reforça a participação do espectador na ação, como se houvesse uma piada privada entre o apresentador e a audiência.

No que toca a narrativa os Mata Porcos coexistem em um mundo que posições eticamente duvidosas são a norma como padres terem filhos, adultério, mães a darem á luz no caminho do pingo doce e um sujeito que foi entendido como morto por ir tirar as amígdalas. Estas situações são entendidas como absurdas pela audiência, a abordagem documental para a sua apresentação adiciona realismo a uma situação ridícula, mas o

facto de existir esta distância entre estes sujeitos fora da norma, que são de uma aldeia desconhecida, aparentemente retrógrada e subdesenvolvida socialmente permite alguma distância entre o espectador e o sujeito. Estes elementos de acolhimento assumido do espectador á narrativa adiciona o elemento do desconforto e a distância de segurança á realidade do sujeito adiciona o riso, os dois funcionam de maneira harmoniosa.

Embora a narrativa da história funcione enquanto objeto de comédia, na prática o filme demonstrou alguma dificuldade em manter o equilíbrio dos dois, o filme de início apresenta um bom ritmo cómico e engloba perfeitamente todos os elementos que projetei, porém, na cena do tasco pela entrega pouco realista do diálogo por parte do ator de Zé Visgolho perde-se a qualidade do realismo e fica apenas o desconforto. Apresentou-se como um verdadeiro desafio tentar equilibrar os dois através da utilização de várias técnicas de montagem até o filme chegar a um lugar saudável e na minha opinião revelou o peso do casting correto em um filme de comédia.

Portanto, na minha ótica, um *mockumentary* não é organicamente composto pela qualidade do riso, o riso não depende da criação de uma realidade de maneira fidedigna, mas sim da entrega do diálogo, do ritmo, e o equilíbrio completamente harmonioso entre os elementos do desconforto e do humor. A simbiose entre o ficcional e o real facilitou a finalidade do riso através da aproximação do espectador aos sujeitos, e foi atingida na sua maioria, porém a quebra do riso também implicou a quebra desta realidade em momentos, deixando o filme naquele momento despido de riso.

A comédia neste formato revelou-se um desafio e algo frágil, contudo é do meu entender que na sua maioria o filme é um produto de sucesso, não serve um público específico e é entendido universalmente, é fundamentalmente absurdo e serve o meu objetivo principal, fazer rir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Miller, C. J. (2012). *Too Bold for the Box Office: The Mockumentary from Big Screen to Small*. Scarecrow Press.

Sharman, R. (2020). *Moving Pictures*. <https://uark.pressbooks.pub/movingpictures/>

Carmona, C. R. (sem data). *Cinema and its ability to represent a staged reality*.

Simpson, P., Utterson, A., & Shepherdson, K. J. (2004). *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Taylor & Francis.

Reech, C., Manuel J. (2017). *Thinking Reality and Time through Film*. Cambridge Scholars Publishing

Kessler, F. (2006). >Fake< in Early Non-fiction. In: Kessler, Frank;Lenk, Sabine;Loiperdinger, Martin: Quellen und Perspektiven / Sources and Perspectives.

Smith, D. (sem data). *The Social Construction of Documentary Reality*. SOCIOLOGICAL INQUIRY.

Grierson, J., & Hardy, F. (1971). *Grierson on Documentary*. University of California Press.

Nichols, B. (1983). *The Voice of Documentary*. Film Quarterly, 36(3), 17–30.

<https://doi.org/10.2307/3697347>

Nichols, B. (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

Hight, Craig. (2010). *Television mockumentary: Reflexivity, satire and a call to play*. Internet Archive.

<https://archive.org/details/televisionmockum0000high/page/n13/mode/2up?view=th eater>

Gama, J. (2018). *Mockumentary: A Arte da Realidade Ficcionalada*. Escola Superior de Comunicação Social.

Heyer, P. (2003). *America Under Attack 1: The War of the Worlds, Orson Welles, and 'Media Sense*. Canadian Journal of Communication.

Shwartz, B. (2015). *The Infamous "War of the Worlds" Radio Broadcast Was a Magnificent Fluke*.

Wallace, R. (2018). *Mockumentary Comedy: Performing Authenticity*.

Caughie, J. (1980). *Progressive Television and Documentary Drama*. Screen, 21(3).

Glynn, S. (2005), *A Hard Day's Night*. London: I.B. Tauris & Co. Ltd. (2013). *The British Pop Music Film: The Beatles and Beyond*, London.

Keskin, S. (sem data). *Mock-Documentary*. de https://www.academia.edu/37892559/Mock_Documentary

Horton, A. (1991). *Comedy/Cinema/Theory*. University of California Press.

P, B. (2016). *Cinematic Catharsis: Fact vs. Fiction: Nanook of the North*. Cinematic Catharsis. <https://cinematiccatharsis.blogspot.com/2016/08/fact-vs-fiction-nanook-of-north.html>

Dormehl, L. (2012). *A Journey Through Documentary Film: From Nanook of the North to Exit Through the Gift Shop*. Oldcastle Books.

Piron, A. (2022, outubro 20). *The 100-Year Stain of «Nanook of the North»* | International Documentary Association. <https://www.documentary.org/feature/100-year-stain-nanook-north>

Schaeffer, N. (1981). *The Art of Laughter*. New York, Columbia University Press.

Gordon, M. (2014). *Humor, Laughter and Human Flourishing*. New York, Springer.

Morreall, J. (1987). *The Philosophy of laughter and humor*. (1987). Albany: State University of New York Press. <http://archive.org/details/philosophyoflaug0000unse>

Aristóteles. (2008) *Poética*, trad. A. M. Valente. 3ª ed. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian.

Francis. 1750. *Reflections upon Laughter, and Re his characteristic deadpan, slow, and monotonous marks upon the Fable of the Bees*. Glasgow: Printed by R. Urie for D. Baxter

Bardon, A. (2005). *The Philosophy of Humor in Comedy: A Geographic and Historical Guide*, ed. by Maurice Charney. Greenwood Press.

Rhodes, D. Springer, J. *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

Kitts, T. M., & Baxter-Moore, N. (2019). *The Routledge Companion to Popular Music and Humor*. Routledge.

Womack, K. (2019). *ALL YOU NEED IS CASH Skewering a Legend with the Fab Four*. Em *The Routledge Companion to Popular Music and Humor*. (pp. 31). Routledge.

Brenda-Mańkowska, A. (2018). *Musical Kockumentary in the 1980*. The Rutles, Medusa, Spinal Tap. (pp. 109-121).

Jacobi, P. (2016). *British TV Comedies*. Em *Life is Stationary: Mockumentary and Embarrassment in The Office*. (pp 295-310).

Hunt, Leon. (2015). *Cult British TV Comedy: From Reeves and Mortimer to Psychoville*. Oxford: Oxford University Press.

Hye-Knudsen, M. (2018). *Painfully Funny: Cringe Comedy, Benign Masochism And Not-So-Benign Violations*. Em *Leviathan: Interdisciplinary Journal in English*

Neofotistos, V. P. (2008). *The Muslim, the Jew and the African American: America and the Production of Alterity in "Borat."* Em *Anthropology Today*, 24(4), 13–17.
<http://www.jstor.org/stable/20179935>

Prescott, Nick. (2006). *Review of "Borat"*. Em ABC Adelaide website: [content \(flinders.edu.au\)](http://content.flinders.edu.au).

Horton, A. (2023). *Laughing Out Loud: Writing the Comedy-Centered Screenplay*. University of California Press.2005).

Proferes, N. (2005). *Film directing fundamentals : see your film before shooting*. 2^o ed. Londres Oxford.

Haslett, R. (2020). *Birds, Borat and Two Dozen Eggs: Mockumentary as a Mode of Reception*. University of Alberta.

Johnson, K. (1993). *The Point of View of the Wandering Camera*. *Cinema Journal*, 32(2), 49–56. <https://doi.org/10.2307/1225604>

Field, S. (1979). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Delta Trade Paperbacks.

Hutcheon, L. (1947). *A Theory of Adaptation*. Routledge.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Lumière, A., Lumière, L. (Produtores), Lumière, A., & Lumière, L. (Realizadores). (1895). *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* [Filme].

Flaherty, R. (criador). (1922). *Nanook of the North*. [Filme].

Jaeger, C. (criador). (1957). *The Swiss Spaguetti Harvest*. [reportagem televisiva]. BBC.

Lester, R. (1964). *A Hard Day's Night*. [Filme]. Shenson, W. (produtor).

Idle, E., Weis, G. (realizadores). (1978). *The Rutles: All You Need is Cash*. Idle, E., Lorne, M. (produtores).

Gervais, R., Merchant, S. (Criadores). (2001). *The Office UK* [série televisiva]. Plowman, J. Atalla, A. (produtores). BBC2.

Charles, L. (realizador). (2006). *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*. [Filme]. Cohen, S. Roach, J. (produtores).

Reiner, R. (realizador). (1984). *This is Spinal Tap*. [filme]. Murphy, K. (produtora).

Luna, B. (realizadora). (1995). *Maria La del Bairro*. [série televisiva]. Medina, A. (produtora). Canal de las Estrellas.

Ian, M. Davies, D. (realizadores). (1969). *Monty Python's Flying Circus*. [série televisiva]. Davies, J. MacNaughton, I. (produtores). BBC.

Bernardo, T. (realizador). (2003-2006). *Gato Fedorento: Série Fonseca, Série Meireles, Série Lopes da Silva*. [série televisiva]. SIC e RTP1.

Clattenburg, M. (criador). (2001-2018). *Trailer Trash Boys*. [série televisiva].
Clattenburg, M., Dunn, B. Volpe, M. Walker, J. Smith, M. Tremblay, J, Wells, R.
(produtores). Showcase.

ANEXOS

ANEXO A – ARGUMENTO

INT. TASCO - PASSADO

Em filmagens antigas com ruído está JOÃO MARIA O CANTOR (20), ZÉ VISGOLHO (19) o baixista e BISBAL (20) o baterista que toca em caixotes de lixo ao contrário com as baquetas. Ensaiam completamente desorganizados o single Sopa no Bigode em um tasco vazio com imensos galos de Barcelos e bandeiras de Portugal espalhadas. Zé Visgolho para de tocar, coloca-se á frente dos outros membros e interrompe o ensaio.

ZÉ VISGOLHO

Mil conas me fodam, somos uma merda.

EXT. DESCAMPADO DIA - PRESENTE

João Maria o Apresentador vestido com um fato que lhe fica grande, botas de regar, segura em uma fotografia da banda MATA PORCOS numa mão e na outra o microfone. Está no meio de um terreno vazio e maltratado. CANHOTA(19) foca a câmara.

CANHOTA

Tá quase, man, prometo.

João Maria o Apresentador suspira.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Eu sabia que devia ter falado com o Manel, que pelo menos tirou o curso profissional na escola.

Quando foca, João Maria o Apresentador está a segurar numa foto da banda, começa a andar pela terra.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

As pirâmides do Egito, a Casa da Música, os Backstreet Boys, Marco Paulo. Os talentos do ser humano não têm fim, e isto é a história de uma banda com um sonho de grandeza, aqui começam os Mata Porcos.

João Maria o Apresentador para e aponta para um pedaço de terra vazio.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

João Maria, o vocalista e guitarrista da banda Mata Porcos nasce precisamente aqui, quando a sua mãe está a caminho da Black Friday no Pingo Doce. Nasce forte, e segundo a sua mãe, logo com potencial para a fama.

João Maria o Apresentador continua a andar no terreno.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Um ano mais tarde, apenas a uns metros do lugar de parto da mãe de João Maria, nasce José Flor Jesus Cristo Freitas, com alcunha de Zé Visgolho porque um dia abriu um olho mais que o outro e ficou paralisado assim.

(João maria o apresentador
imita a cara de Zé Visgolho)

Canhota começa a andar com a câmara cada vez mais rápido, o que obriga João Maria o apresentador a acompanhar o seu ritmo enquanto fala.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Talvez tenha sido o destino que os incentivou a quererem nascer um ao lado do outro, ou foi o arroz em promoção no Pingo Doce. De qualquer maneira quando se conhecem anos mais tarde criam logo uma amizade por terem sido os dois bebés do descampado.

João Maria o Apresentador está a correr atrás de Canhota quando acaba de falar e cai num rego.

EXT. IGREJA DIA

João Maria o Apresentador está sentado com uma postura informal em uma cadeira de plástico a frente de uma igreja, tem manchas de terra no fato.

JOÃO MARIA APRESENTADOR

Na igreja do Nosso Senhor dos Pobres e Feios, Zé Visgolho aprende a tocar cavaquinho e tem as suas primeiras aulas de canto no coro.

Mostra uma farpa de madeira.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Esta é uma farpa exclusiva que nos foi providenciada, vem do cavaquinho roubado que o próprio usou para ensinar a João Maria a tocar. Aqui conseguiram os connects para ir cantar á festa da avó Lurdes. Desde aí cantaram em duplas nas festas velhotas do coro, mas não tiveram sucesso até conhecer o terceiro membro, o baterista BISBAL.

Deixa cair a farpa no chão, João Maria o Apresentador procura-a ainda sentado na cadeira.

EXT. DESCAMPADO 2 DIA

João Maria o Apresentador está agachado ao pé de uma pedra grande com a fotografia da banda da cena anterior, muda de posição algumas vezes e inclina-se na pedra com uma mão á cintura.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Em uma noite de inverno, Lurdes Maria veio fazer xixi nesta pedra e saiu-lhe um bebé saudável com cinco kilos. Esse bebé era Bisbal Manuelito Inocência Silva, o baterista que faltava até aí á dupla.

João Maria o Apresentador mostra uma colher.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Reza a lenda que aos dois anos Bisbal deixou cair uma colher de pudim num tambor e, quando ouviu o batoque, soube o seu destino. Tenho aqui uma cópia da colher que poderá ter usado.

João Maria o Apresentador atira a colher para trás pelo ombro.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

E desde aí não parou de tocar, na igreja de São Judas, tocava tambor na procissão até conhecer João Maria e Zé Visgolho, na matança anual do porco. Esta mítica reunião marca o começo de tudo, à volta da fogueira, com bifanas decidem o nome da banda, MATA PORCOS. Não se sabe quem deu a ideia do nome, mas ela fica permanentemente.

INT. TASCO

João Maria o Apresentador está em um tasco tipicamente português, com bandeiras de Portugal penduradas e galos de Barcelos espalhados. Encontra-se sentado à mesa com um fino à sua frente que encara com seriedade. Dá um gole e fica com um bigode de espuma.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Os Mata Porcos deram o seu primeiro concerto neste estabelecimento, o café Barbosa. Composto maioritariamente por covers do Julio Iglesias, mas com o seu primeiro single também. Chama-se "Sopa no Bigode" e foi um completo sucesso, foram convidados para tocar no café todas as semanas e rapidamente progrediram para o arraial de São João. Foi aí que tudo mudou.

João Maria apresentador tira um fino de baixo da mesa e coloca-o firmemente a frente do lugar à sua direita.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Temos aqui um convidado exclusivo que certamente saberá mais que eu.

Entra JOÃO MARIA O CANTOR (50), o *lead singer* da banda Mata Porcos. Tem um palito na boca e está vestido com uma boina, uma camisa de flanela com

metade dos botões abertos, um crucifixo ao peito e tem os dedos cheios de anéis de ouro. Senta-se no lugar que João Maria o Apresentador colocou o fino previamente. Olha para o fino e bufa.

JOÃO MARIA O CANTOR

Cerveja morna? É assim que me recebem?

João Maria o Apresentador coça a cabeça embaraçado.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

É que ontem não choveu.

Entra um EMPREGADO DE MESA com uma máscara da Rita Pereira, vestido com um uniforme do Estrela da Calheta e segura uma bandeja, a qual entrega o fino que está na bandeja a João Maria o Cantor e retira o fino que estava na mesa. O empregado anónimo dá um palito a João Maria o Apresentador, este aceita confuso. João Maria o Cantor faz o gesto do claquete.

JOÃO MARIA O CANTOR

Agora sim, dá-lhe.

João Maria o Apresentador recupera a sua postura, apoia a cabeça na sua mão e olha para o cantor.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Como foi aquela noite de São João?

JOÃO MARIA O CANTOR

A preparação foi dura, treinar noite e dia, e sem pingo de vinho para molhar a garganta sequer. Tínhamos alguns singles p'ra estrear no arraial como "As tuas tetinhas são o meu pastor" e "Moscatel Quente", material de qualidade.

João Maria o Cantor assobia e aponta para a mesa, o empregado de máscara aparece novamente e coloca sobre o balcão um pires de tremoços. João Maria o Cantor bebe do seu fino, come um tremoço e cospe a casca para o chão.

(O consumo de tremoços de

João Maria acompanha o
diálogo)

JOÃO MARIA O CANTOR

Lá fomos, todos a tremer das canelas para o palco, com medo que ninguém gostasse do material novo, lembro-me do Zé colar a ordem das canções no baixo pra ter a certeza que não se enganava. Quando entramos o pessoal estava todo a gritar por nós.

João Maria o Apresentador levanta a mão para fazer uma pergunta, mas João Maria o Cantor ignora-o e levanta-se dramaticamente, continua a falar cada vez com mais entusiasmo.

(João Maria o Cantor faz
movimentos com as mãos que
acompanham o diálogo e
ilustram o que fala)

JOÃO MARIA O CANTOR

Foi o melhor concerto que demos. Depois de sair do palco lá veio ter o padre Ramos com a gente, perguntou se queríamos tocar na paróquia do seu filho que também era padre lá em Lisboa... finalmente iamos sair d'esta merda.

A animação de João Maria o Cantor decresce, senta-se desanimado na cadeira. João Maria o Apresentador levanta a mão para fazer novamente uma pergunta, mas João Maria o Cantor ignora-o novamente.

JOÃO MARIA O CANTOR

Ficamos todos mamados na festa depois, e depois começou tudo a descambar. O Zé lá conheceu uma rapariga do Porto que estava de férias aqui, a Ana Luísa. Até nome de gaja da cidade tinha, perdeu-se de amores por ela.

O consumo de tremoços por parte de João Maria o Cantor aumenta.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Já vi fotografias dela, era muito bonita.

JOÃO MARIA O CANTOR

Boa como o milho, mas o diabo em pessoa. Quando estávamos a ensaiar para Lisboa, ela entrava e ficava sentada a comer azeitonas e a cuspir os caroços pra cima de nós vê lá! E interrompia, claro que deu discussão. E o Zé ele estava tão enamorado dela, não conseguia entender porque que é que estávamos a implicar com ela. Depois meteu na cabeça que o trabalho dele era mais importante e queria ser o líder da banda, isso foi o pior.

Continua a aumentar a quantidade de tremoços que come á medida que fala.

JOÃO MARIA O CANTOR

E sabes eu e o Zé éramos como o Batatinha e o Companhia, e eu perdi o meu Companhia. Uns dias antes até lhe tinha comprado um fatinho a combinar com o meu para o concerto e no último ensaio, eu e o Bisbal aparecemos no estúdio e nada do Zé. Vemos o baixo lá num cantinho jogado, e eis que em cima do baixo a palheta dele e um pacote de bolacha Maria aberta... Tinha lá um pedaço de papel com a letra dele, dizia "não aguento mais vou para o Porto com a Ana Luísa". Foi-se só assim, a lata do mal agradecido filho da-

João Maria o Cantor engasga-se dramaticamente com um dos tremoços que põe na boca. Desmaia e fica inconsciente na cadeira que está sentado. João Maria o apresentador tenta acordá-lo, abana-o e passa-lhe um fino debaixo do nariz, mas não o acorda. João Maria o Apresentador está em choque e não se mexe.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Foi hoje, brother. Lá foi uma lenda.

CANHOTA

Rapaz, acorda! Que vamos fazer agora?

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Temos de chamar a polícia.

CANHOTA

Tás maluco, ainda acham que fomos nós que matámos o gajo. E agora quero acabar isto.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Com o gajo assim? Acabar, como?

O empregado de mesa anónimo entra, tira um charuto do bolso e óculos de sol que coloca em cima da máscara. Acende o charuto, tenta fumá-lo através do buraco da boca, mas engasga-se. Canhota e João Maria o Apresentador olham para ele confusos.

CANHOTA

Quem é esta cara de quilhões?

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Realmente o Barbosa nem paga empregados, e proíbe fumadores de charutos que usam calções de desporto sem roupa interior de entrar no bar.

O Empregado de mesa puxa uma cadeira e senta-se na mesa entre João Maria o Apresentador e João Maria o Cantor, retira a máscara da Rita Pereira lentamente. João Maria o Apresentador suspira surpreso dramaticamente, Canhota repete o gesto de João Maria o Apresentador. O empregado de mesa é ZÉ VISGOLHO, o baixista dos Mata Porcos. Zé Visgolho aponta-lhes o charuto.

ZÉ VISGOLHO

Têm lume?

Canhota tira do bolso da camisa um isqueiro cor-de-rosa que entrega a Zé Visgolho. Zé Visgolho acende o charuto, mas engasga-se. Canhota olha para João Maria o Apresentador.

CANHOTA

Opah que caralhos, diz alguma coisa João!

(João Maria engole a seco e olha para Canhota)

JOÃO MARIA APRESENTADOR

C-como?

ZÉ MARIA

É simples, eu é que sou os Mata Porcos, entrevista-me a mim.

CANHOTA

Pronto rei telefonavas e arranjávamos isso, e este senhor morto aqui ao nosso lado?

Zé Visgolho olha para João Maria o Cantor e aperta-lhe a perna de forma amigável.

ZÉ VISGOLHO

O Jó nunca resistia a tremoços, foi um alvo fácil.

JOÃO MARIA O CANTOR

Mas-mas tu estavas morto?

ZÉ VISGOLHO

Nunca estive, só fui tirar as amígdalas e assumiram-me morto sem querer.

CANHOTA

E as amígdalas então?

ZÉ VISGOLHO

Fiz um candeeiro com elas mais tarde.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Ok, e a Ana Luísa? E Lisboa? Onde é que entra nessa história?

ZÉ VISGOLHO

O amor da minha vida, vivi feliz com ela, e morreu injustiçada, como a mulher que acabou com o Mata Porcos. Foi o João Maria que matou os Mata Porcos.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Eu?

ZÉ VISGOLHO

O outro.

João Maria o Apresentador tosse para esconder o seu choque, troca olhares com Canhota e volta a compor-se. Canhota volta para detrás da câmara.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Então 'tou aqui para ouvir, conta-me.

João Maria o Apresentador indica-lhe com a mão para que comece a falar.

ZÉ VISGOLHO

Eu é que escrevi o Sopa no Bigode. E a Ana Luísa não cuspiu cascas pra cima de nós, era terrivelmente alérgica a comida de pobre.

As mãos de Zé Visgolho acompanham o seu discurso frenético, levanta-se e anda de um lado para o outro enquanto prossegue a história, João Maria o Apresentador segue-o com o olhar e aproxima o prato com tremoços anteriormente comido para a beira da mesa.

ZÉ VISGOLHO

Sempre me roubou tudo, roubava-me letras como me roubou o amor da minha mãe, cheguei ao ensaio e lá estava ele com a

dona Graça enquanto ela lhe dava arroz de cabidela á boca, a mão dele a vaguear. Depois disso a minha mãe parou de me fazer arroz de cabidela. Tinha inveja da minha vida sabem.

Distraidamente Zé Visgolho agarra tremoços e come, o consumo acompanha e aumenta durante o seu diálogo frenético.

ZÉ VISGOLHO

E eu sabia que ele queria fazer o mesmo com a Ana Luísa, falava mal dela, mas sempre que a via a puxava aparte, e olhava-a de uma maneira. Pior que a minha mãe, é roubar-me a beta!

Zé Visgolho para de andar de um lado para o outro e olha para João Maria o Apresentador á espera de confirmação, o mesmo, com medo, abana a cabeça afirmativamente. Mete uma mão cheia de tremoços á boca.

ZÉ VISGOLHO

Ela era tudo para mim, tinha tantos planos com ela, e nós íamos levar os Mata Porcos ao mundo, a LISBOA! Já tinha tantos bangers escritos, mas o que ele fez da última vez, foi a gota de água! Ele-ele...

Zé Visgolho mete a mão na garganta percebendo a sua falta de ar, cospe os restos dos tremoços para o chão. Aponta com a outra mão para João Maria o Apresentador, que sorri.

ZÉ VISGOLHO

Tu-tu também?

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Acho que não são as amígdalas desta vez.

Zé Visgolho tosse e respira freneticamente á procura de ar, mas engasga-se por fim e cai no chão sem vida. Canhota sai de trás da câmara, retira a boina ao corpo de João Maria o Cantor e o charuto de Zé Visgolho caído no chão, coloca a boina na cabeça de João Maria o Apresentador e acende

novamente o charuto. Apoiar-se na cadeira em que João Maria o Apresentador está sentado.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Os verdadeiros Mata Porcos.

CANHOTA

Até que queria ouvir a história do bro,
mas foi logo enfardar.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Também agora o resto sou eu que dito.

Canhota volta para trás da câmara dando-lhe sinal para continuar. João Maria o Apresentador levanta-se e coloca-se atrás da cadeira onde João Maria o Cantor está sentado, sorri abertamente e coloca a cara ao lado de João Maria o Apresentador.

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

Boa noite Portugal e PALOP, foram os Mata Porcos.

CANHOTA

Tá tudo?

JOÃO MARIA O APRESENTADOR

'Tamos finos. Agarra nas cenas e vamos.

Canhota e João Maria o Apresentador correm para fora do tasco deixando João Maria o Cantor sentado na cadeira e Zé Visgolho no chão. Canhota volta sozinho uns segundos mais tarde e tira-lhe um anel de ouro, volta a correr para fora do tasco.

TEXTO SOB ECRÃ PRETO PRÉ CRÉDITOS:

ZÉ VISGOLHO morreu em 2010 a sair do seu apartamento no porto quando leva um tiro de uma arma de paintball do ex-marido da companheira, Ana Luísa. Deixou vários filhos ilegítimos que formaram uma amizade com João Maria, que morre de ataque cardíaco no set desde documentário após

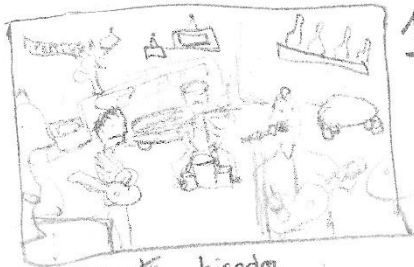
**partilhar a história dos Mata Porcos. BISBAL morre em 2015
após comer um pudim estragado. Era o seu pudim preferido.**

CRÉDITOS

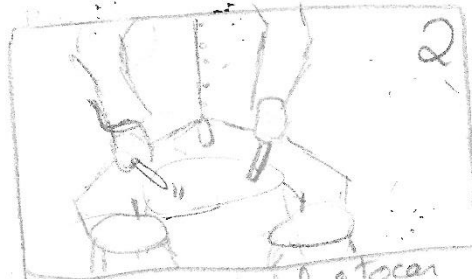
João Maria o cantor acorda com um ronco, cai-lhe cascas de
tremoços da boca. Olha confuso à sua volta, tira um cigarro
do bolso da camisa, põe o cigarro na boca e acende-o.

FIM

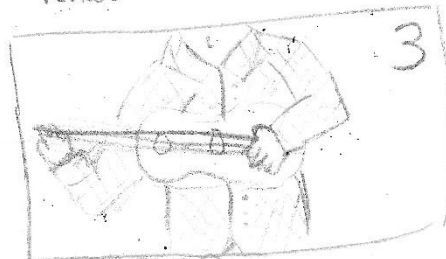
ANEXO B - STORYBOARD



1
 ligeiramente ficada
 GERAL
 todo novo, a banda mais
 nova. toca no meio dos
 mesas, o resto deles
 guitarra, câmbio, ambiente
 ruído



2
 PORMENOR Babil e tocar
 bateria nos caisotes do lixo
 ruído



3
 DORTIENOR
 Zé Virgílio toca o baixo
 desabimado. PAPA do bar

CENA 1 - TASCÓ PASSADO



4
 ligeiramente ficada (igual
 as plateas anteriores) Zé
 Virgílio para do tocar e
 manda os para

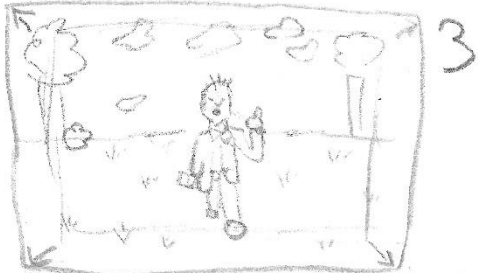
CENA 2 (DESCAMPADO)



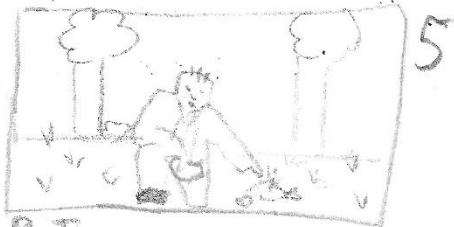
1
 GERAL - J.M.A. pergunto a
 melgoma com cambale, camone
 boca e desloca



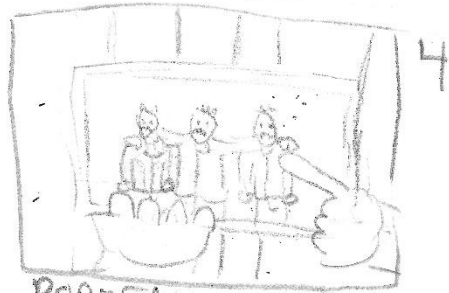
2
 PAT - J.M.A. mira para segunda
 camera - mon e pergunto se está



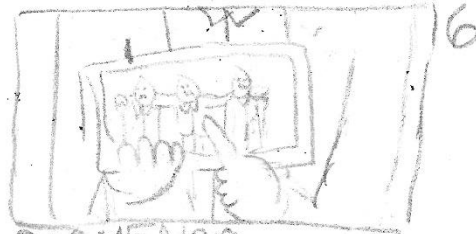
P.6 TRAVELING - para a meio
J.M.A anda um dição a
câmara



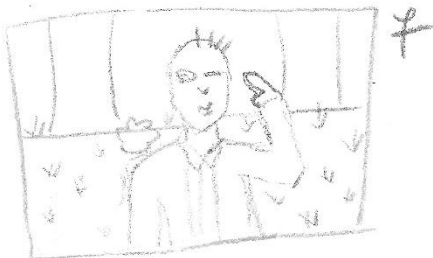
P.1
J.M.C agoda-se, câmara
age a movimentos, levanta
HANDY CAM



PORMENOR
aponta para João Maria
e Carlos



PORMENOR
J.M.A APONTA PARA ZÉ
VISOLMO

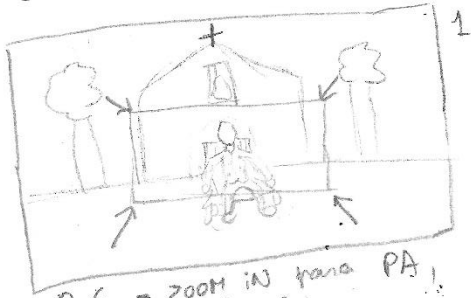


PAT
J.M.A imita a cara
de Zé Nogueira

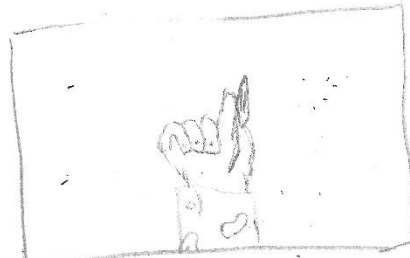


P.6 travelling J.M.A a
câmara segue
andor e acelera o movimento
J.M.A corre e cai

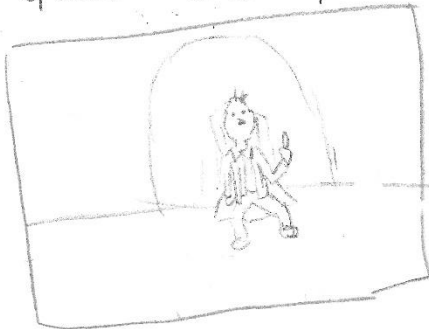
CENA 3 - IGREJA



P.G - ZOOM IN para PA
apresenta igreja

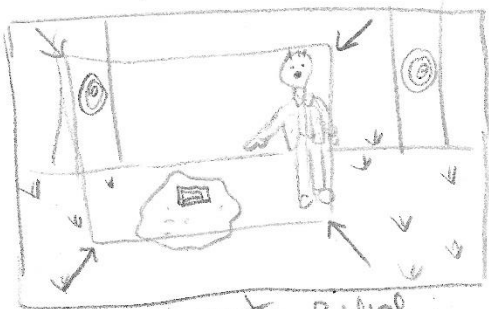


PORTENOR
mostra faca

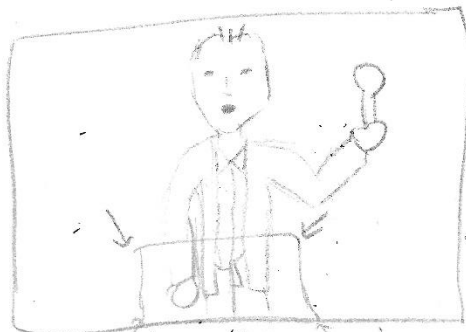


Plano Inteiro
J.M.A deixa cair a faca

CENA 4 - descampada 2

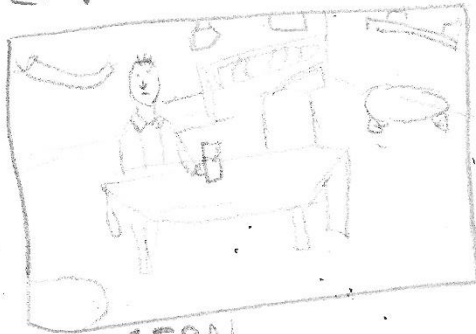


P.G - apresenta Bisbal,
a estmaza segue os
movimentos da apresentador,
Pós zoom ligeiro

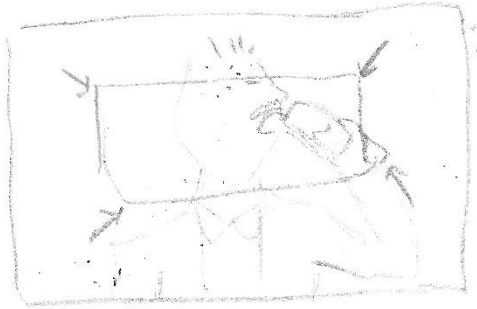


ZOOM para PORTENOR
quando J.M.A tira a
cálher do arco 20017
OUT para AMERICANO
quando ele atira e cálher
hela cambra

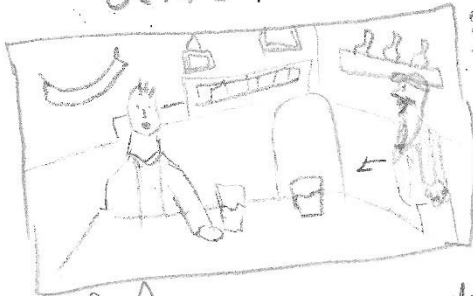
CENA 5 - TASCO



GERAL



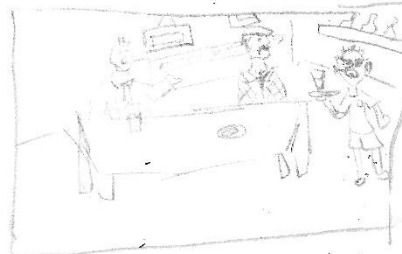
PAP
J.M.A. bebe e fica com
brigade de espuma, 200M
na cana e no brigade



P.A. apresenta J.M.C, ele
entra em cena



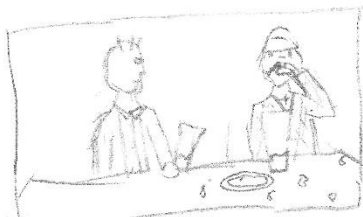
PAP
J.M.C. alta toma cerveja e
queixa-se



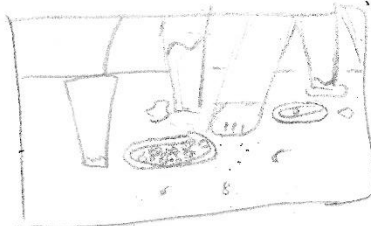
GERAL
Entrada da empregada com o
fino J.M.C. diz para começar



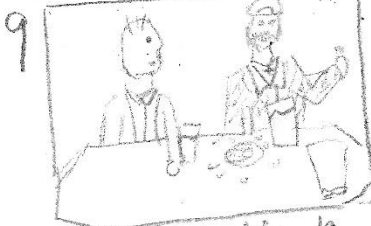
PAP
como vai de J.M.A que pergunta como foi
a visita para J.M.P que explica



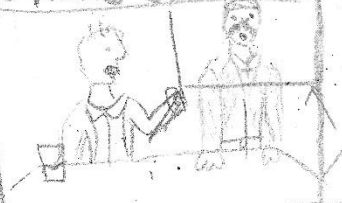
7
P.A
J.M.C analisa o apênto
Agora a mesa



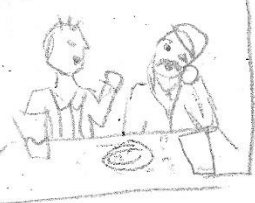
POR MENOR
Mas a pausa os tremores
200M OUT quando se



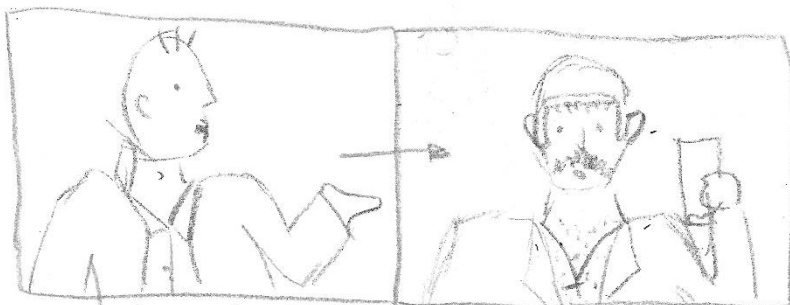
9
P.A J.M.C fala do
concerto de S. João



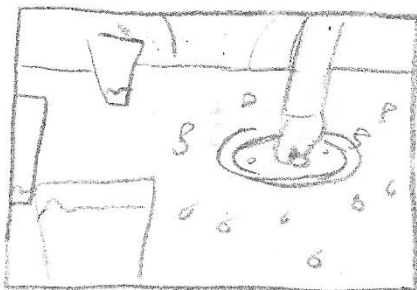
mesmo plano



J.P.A levanta o tico para fazer uma
questão, J.M.C ignora e levanta-se dramaticamente
200M IN no canton



10
PAP travelling de J.P.A para J.M.C
"Já vi fotografias dela."



11 POR MENOR i travelling
até a boca
J.M.C pausa o curso varia
mão retira mão do tremores e
coisas caem marmesa dando
ênfase ao consumo dos
tremores que alimenta

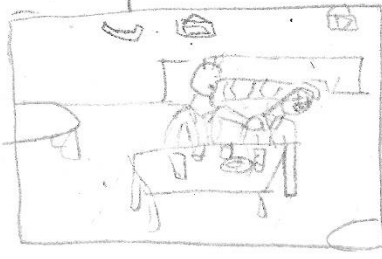


11

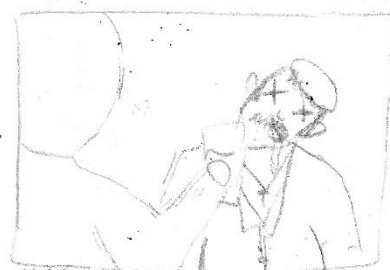


12

P. A. zoom para P.A.P. Handheld
acompanha os movimentos de J.M.C

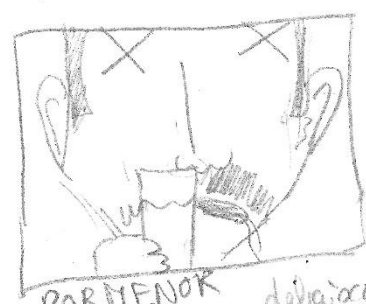


13 GERAL
quando cai
cabe para
geral



14

OVER THE SHOULDER
Tenta acender J.M.C



15

PORTINER
fimo a favor deliairo
de noiz



17

GERAL



16

P.A.P. "lá bi uma
lenda" "Rafaz acenda"



17

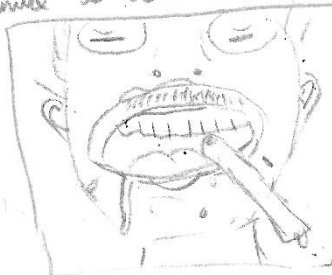
"Tás maluca"
OVER THE SHOULDER?
PAT

PAT e depois ZOOM
Entra empregado com máscara R.P
Tira: frente do balcão



18
PAP

coloca a mão na boca



19

PORTEADOR

Leva a ocêdo,
engoga-se,
churro
apaga-se



20

GERAL
"Quem é este cara de
quilhaes?"
Empregado fuzca coelha
senta-se entre S.H.C e
S.H.A



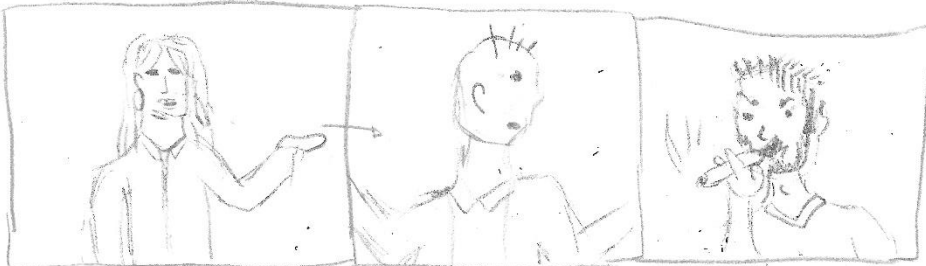
22

PORTEADOR
Cambeta a da o isqueiro,
câmara a câmara e
movimento empugado
ocêdo charuto movamnt
o fumo



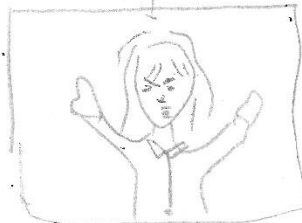
21

Zé Vivaldo
Retirou
máscara

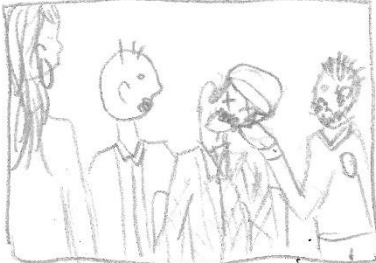


P.A.T
"Diz alguma coisa, João!" "É simples"
momento de câmara de António para
J.M.A para empugada

23



P.A?



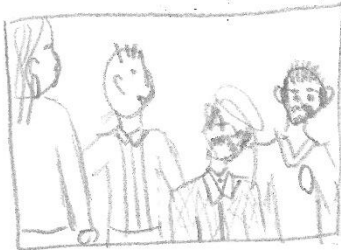
24

2o Vigella aperta a
boccheto a S.H.C



25

PAT
"E as amigdalas, entao?"



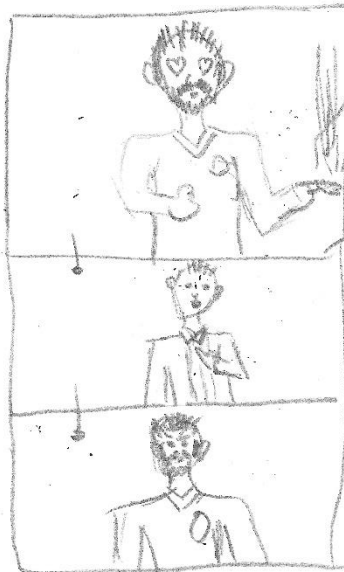
26

"Fig um candeeiro"



27

PAT
Còmo a regu S.H.C
a levantar-se



28

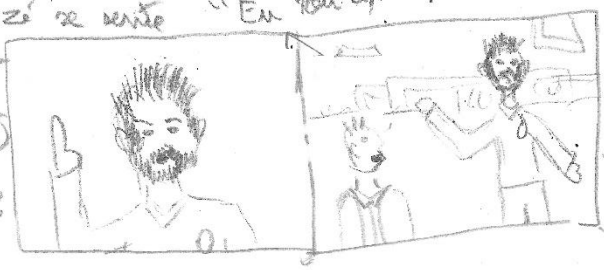
PAP
"Eu?"
"O outro"



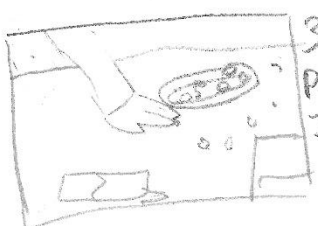
29

PA
Combota volta para
de trás da câmara e reposita-a
S.N.A indica para que
Zé se sente "Eu tou aqui pra ouvir"

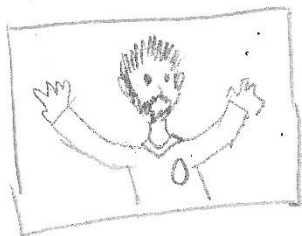
PAT
30
para
PA?



200M. out
câmara acompanha
o andar frumético. ob
Zé Vizello



31
PORTENOR
S.N.A puxa prato de hamosos
para a beira da mesa

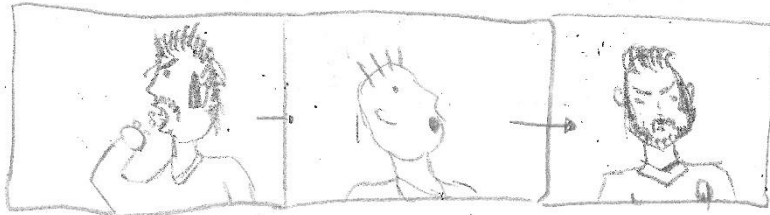


32
PAT - travelling
"Comme-me o cargo de calidade
câmara acompanha o andar
frumético de Zé Vizello



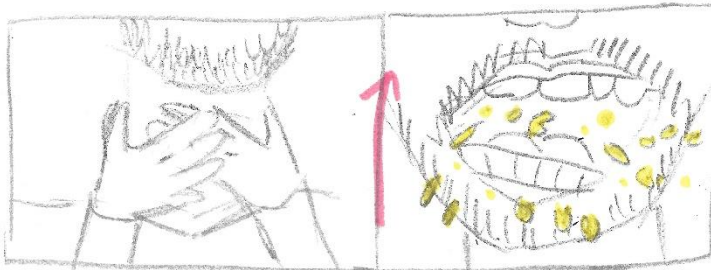
33

Ze' Vigalho agna Ferramos



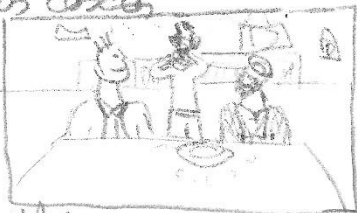
34

PAP Travelling
 "É recolar-me a beta", J.H.A abona a cabeça afirmativamente
 "Elo-Elo..."



35

PORTENOR TILT
 Ze' a engarar-me
 agna farsista, cepe
 os coxos



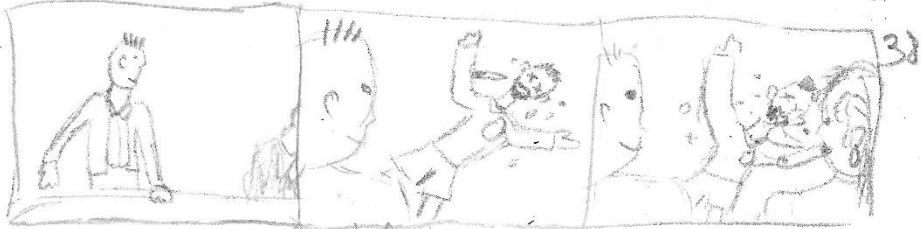
36

"Acha que nós fomos os amigos dos?"

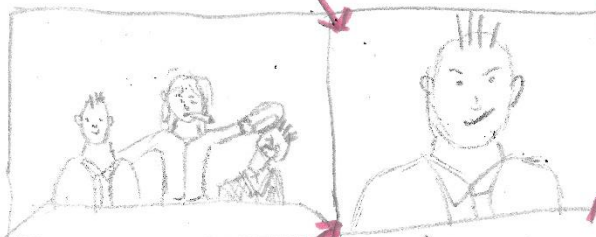


36

PAT
 eae Vigalho engarar e



P.A travelling brandal?
J.N. A analiza ze meta

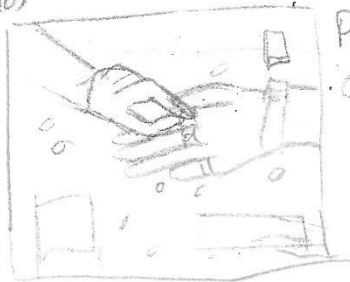


Comora ageta na guerra Combata retornar para nós d'os d'os
que ele saem nela

"Boa noite Robagal
e PALOP" -
Tamo fins



"Tamo fins, agavea no, caissas"
agavam nos caissas e saam a cerver, combata volta para
nós



PORMENOR
combata o treca amei

41



42

FIM
créditos

PAT
Combata nela a coroa.
para fora do toco,
J.N.C me taca seguinte



43

J.N.C acorda PAT

ANEXO C – SHOTLIST

Cena	Plano	Décor (int/ext) dia/noite	Tipo de plano	Ângulo	Movimento
1	1.1	int/dia tasco	Geral	ligeiramente picado	estatico
	1.2	int/dia tasco	Pormenor	frontal	hand-held
	1.3	int/dia tasco	Pormenor	frontal	hand-held
	1.4	int/dia tasco	Pormenor	frontal	hand-held
	1.5	int/dia tasco	Geral	ligeiramente picado	estatico
2	2.1	ext/dia descampado 1	Geral	frontal	hand-held câmara foca e desfoca
	2.2	ext/dia descampado 1	PAT	diagonal (3/4)	hand-held
	2.3	ext/dia descampado 1	Geral	frontal	hand-held travelling back
	2.4	ext/dia descampado 1	Pormenor	frontal	hand-held
	2.5	ext/dia descampado 1	Geral	frontal	Hand-held, travelling, acompanha o andar e agachar
	2.6	ext/dia descampado 1	PORMENOR	frontal	handheld
	2.7	ext/dia descampado 1	PAT	diagonal (3/4)	handheld
	2.8	ext/dia descampado 1	Geral	frontal	traveling back

3	3.1	ext/dia Igreja	Mega Geral	frontal	estático, Zoom in
	3.2	ext/dia Igreja	Pormenor	frontal	estatico
	3.3	ext/dia Igreja	Americano	frontal	estatico
4	4.1	ext/dia	Geral	frontal	handycam câmara segue J.M.A a andar até a pedra
	4.2	ext/dia	Pormenor	frontal	handycam
	4.3	ext/dia	Americano	frontal	handycam
	5.1	int/dia tasco	PAT para conjunto	ligeiramente picado	câmara acompanha J.M.A a andar para a mesa, tipo back down
	5.2	int/dia tasco	PAP	frontal	handycam zoom
	5.3	int/dia tasco	Plano Conjunto	frontal	estatico
	5.4	int/dia tasco	PAP	frontal	handycam
	5.5	int/dia tasco	Geral	frontal	estatico
	5.6	int/dia tasco	PAP handycam	frontal	pan entre J.M.A e J.M.C conforme as falas handycam
	5.7	int/dia tasco	Plano Conjunto	frontal	estatico
	5.8	int/dia tasco	PORMENOR	picado	estatico

5.9	int/dia tasco	Conjunto para PAP para conjunto handycam	frontal	travelling entre personagens Zoom in e Zoom out	
5.10	int/dia tasco	Pormenor	picado	estatico	
5.11	int/dia tasco	PAP handycam	frontal	pan entre J.M.A e J.M.C conforme as falas	
5.12	int/dia tasco	PORMENOR	frontal	traveling entre prato de tremoços e boca de J.M.C a comer badalhocament e	
5.13	int/dia tasco	Plano Conjunto	frontal	handheld zoom para J.M.C quando ele se engasga	
5.14	int/dia tasco	Geral	frontal ligeiramente picado	estatico	
5.15	int/dia tasco	PAP Over the shoulder de J.M.A	frontal	handheld	
5.16	int/dia tasco	Pormenor	frontal	estatico	
5.17	int/dia tasco	PAT inicial, depois PAP com OVS de Canhota quando ela entra	frontal	handhelp para estático (canhota pouxa a câmara)	
5.18	int/dia tasco	Geral	frontal	estatico	

5	5.19	int/dia tasco	PAT, OVS de J.M.A	frontal	handheld câmara segue Zé quando entra
	5.20	int/dia tasco	PAP	frontal	handheld crash zoom
	5.21	int/dia tasco	Plano conjunto	frontal ligeiramente picado	estatico
	5.22	int/dia tasco	PAP	frontal	handheld
	5.23	int/dia tasco	Plano conjunto	perfil	PAN handheld
	5.24	int/dia tasco	PAP	frontal	PAN
	5.25	int/dia tasco	Plano conjunto	frontal	handheld
	5.26	int/dia tasco	PAP	frontal	estatico
	5.27	int/dia tasco	Plano conjunto	frontal	handheld
	5.28	int/dia tasco	PAP	frontal	Pan entre J.M.A e Zé Visgolho conforme falas
	5.29	int/dia tasco	plano conjunto	frontal	zoom out, handheld
	5.30	int/dia tasco	PAT	frontal	handheld, ligeiro zoom out quando ele se levanta, câmara acompanha o andar frenético de ZÉ
	5.31	int/dia tasco	Pormenor	ligeiramente picado	estatico

	5.32	int/dia tasco	PAT	frontal	câmara acompanha o andar de Zé Visgolho
	5.33	int/dia tasco	Plano conjunto	frontal	estatico
	5.34	int/dia tasco	PAP	frontal	pan entre personagens
	5.35	int/dia tasco	Pormenor	frontal	tilt de garganta para boca handheld
	5.36	int/dia tasco	Plano conjunto	frontal	estatico zoom ligeiro
	5.37	int/dia tasco	PAT??? OVS de J.M.A quando ele se levanta e olha pra Zé	frontal, fica picado	câmara acompanha o levantar de J.M.A e fica picada, OVS de J.M.A a olhar para o corpo do falecido, entra canhota na frame
	5.38	int/dia tasco	plano conjunto	frontal	estático até Canhota ir para trás da câmara, faz zoom
	5.39	int/dia tasco	GERAL	frontal	estatico
	5.40	int/dia tasco	Pormenor	ligeiramente picado	estatico
	5.41	int/dia tasco	Americano	frontal	estatico
crédito					
6	6.1	int/dia tasco	Americano	frontal	estatico