



Entretecer a mulher transmontana: os primeiros passos de um documentário animado

Ana Lúcia Pinto¹

analucia.pinto@ipb.pt

[Animação · Animation]

Keywords

Animation, Documentary,
Animated documentary,
Co-creation; Collaborative
tools; Co-creation
methods.

Abstract

Animated Documentary is the name of an extracurricular unit that has been running since October 2022 at EsACT/IPB — School of Public Management, Communication and Tourism of Polytechnic Institute of Bragança —, integrated into the 10% Up to you! training innovation program, and inserts itself into the fundamental guidelines of the Laboratório de Artes na Montanha – Graça Morais (LAM-GM), which values the programs in which students immerse themselves in artistic research practices.

In this context, an animated documentary project began to be developed whose theme is the woman from Trás-os-Montes, the territory where this Polytechnic Institute is located.

This article frames the preliminary research carried out around the animation documentary and highlights the ongoing pre-production processes of the first animation documentary made in the context of the extracurricular unit. All the creation processes presented here favor co-creation methods and the use of collaborative tools. The article concludes by presenting the next steps of the project.

01. Introdução

Os últimos 30 anos testemunharam o desenvolvimento do documentário animado que, como Paul Wells [1] recorda, só recentemente foi aceite como um meio documental, permitindo mostrar o que é observável do real, de modo não convencional; e dar corpo visual animado a mundos subjetivos e emocionais [2].

Esta abordagem é adotada, maioritariamente, como reconhece Roe [3], por animadores que desejam tratar temáticas não ficcionais, permitindo-lhes a animação ampliar e aprofundar o que se pode dizer através de um documentário e tem a sua raiz histórica no filme *The sinking of Lusitania* (1918) de Winsor McCay [4], considerado o primeiro documentário animado.

Em termos práticos, a utilização animação em documentos não ficcionais permite-nos tratar a realidade de formas específicas [5], ao agir como “instrumento expressivo” [1], o que contribui para revelar, frequentemente, aspetos documentais não representáveis ou acessíveis através de *live-action*. Ainda, inspirada em Wells, sublinha-se, aqui, “que um documentário animado pode revelar mais da ‘realidade’ de uma situação

¹ Centro de Investigação em Educação Básica (CIEB). IPB, Instituto Politécnico de Bragança, Campus de Santa Apolónia, 5300-253 Bragança, Portugal

do que qualquer série de documentários de live-action” [6]. A utilização de animação, neste contexto, é ainda reforçada quando se observa que o documentário contemporâneo considera abordagens diversificadas, menos normativas e subjetivas. Veja-se, a propósito desta pluralidade o que nos diz Ward: “o “documentário” deve agora ser visto como um leque de estratégias numa diversidade de media” [6].

No âmbito das linhas orientadoras do LAM-GM prevê-se o desenvolvimento de programas em que os estudantes imergem em práticas de investigação em contexto artístico. Consequentemente, considerando o potencial expressivo da utilização da animação em contextos documentais que abordam criticamente a representação do “real”, a autora deste artigo propôs uma unidade extracurricular designada por Documentário Animado, no âmbito do programa de inovação formativa, 10% escolhes tu² do IPB³ que permite aos estudantes desenvolver documentários animados dando-se destaque a temáticas relacionadas com os territórios de montanha de Trás-os-Montes — espaço nos qual a instituição se enquadra geograficamente — e as suas identidades, através de processos de cocriação. Encontra-se, neste momento, a decorrer o primeiro ano desta unidade extracurricular que integra 6 alunos das licenciaturas em Design de Jogos Digitais e Marketing⁴ da EsACT.

2. Contextualizar o documentário Animado nas práticas de animação

Annabelle Roe, autora com uma investigação notável na área do documentário animado, assinala que a animação desempenha um papel importante para ilustrar, esclarecer e enfatizar ideias e histórias, em contextos não ficcionais, desde o início do século XX [2]. Filmes informativos, propagandísticos, infografias animadas e anúncios[1] são alguns dos contextos em que a animação aparece como estratégia de representação [2] para informar, comunicar e exprimir ideias.

Para um melhor entendimento, importa aqui aflorar o conceito de representação, cuja compreensão é fundamental neste contexto, constituindo-se como uma estratégia através da qual se estabelece um representante que tomará o lugar do representado[7]. Como é apontado por Rancière [8], o regime representativo “regula as relações entre o dizível e o visível, entre o espriair dos esquemas de inteligibilidade e o das manifestações sensíveis” (p. 156), salientando, ainda, que a “representação é uma distribuição ordenada de significados, uma relação regulada entre o que é compreendido ou antecipado e o que acontece de surpresa (...)” (p.153).

As diferenças formais, concetuais e técnicas entre as imagens *live-action* e a animação, desencadeiam relações de leitura e interpretação distintas, quando consideram a representação da realidade [2], o que permite afirmar, de acordo com Roe, que a animação “pode apresentar o

2 <https://if.ipb.pt/en/>

3 Instituto Politécnico de Bragança

4 Os alunos envolvidos são: Alice Gaspar, Duarte Nascimento, Diego Rocha, Ita Pritsch e Victoria Oliveira, da licenciatura em Design de Jogos Digitais; e India Oliveira, da licenciatura em Marketing, todos estudantes da ESACT/IPB.

assunto convencional do documentário (o ‘mundo exterior dos eventos observáveis) de modos não convencionais)(...) e transmitir visualmente o ‘mundo interior’ da experiência subjetiva e consciente - assuntos tradicionalmente fora do alcance do documentário.” [2]

Com as primeiras ideias lançadas sobre os papéis que a animação poderá desempenhar, e antes nos dedicarmos a uma reflexão mais aprofundada sobre o conceito de documentário animado, importa consagrar algum tempo à reflexão sobre o documentário, em geral.

O termo documentário foi criado por Grierson [9] que a ele se referiu como “Documentário, ou o tratamento criativo da realidade” [10], nos anos 30 do século XX.

O enquadramento da área de criação deste artefacto audiovisual sempre foi dinâmico e os seus limites flexíveis, tendo o seu conceito sofrido ao longo da sua história, já com mais de 100 anos, múltiplas alterações e diversas propostas de reescrita.

Vários fatores — que contribuem para a definição do conceito — influenciaram, de acordo com o Nichols [11] as modificações sofridas e promovem a transformação continua do que é considerado um documentário, num momento e lugar específicos. As instituições de apoio à sua criação e distribuição, as abordagens criativas dos realizadores, a influência que algumas obras têm a curto e a longo prazo sobre os autores das diversas gerações, e as expectativas que as audiências têm sobre estas formas específicas de olhar para a realidade, são fatores que o autor considera como cruciais na alteração continua do que é considerado um documentário.

Por considerarmos uma proposta que se enquadra contemporaneamente, trazemos a definição de Bill Nichols [11] que nos diz: “O documentário fala sobre situações e eventos envolvendo pessoas reais (...) que se nos apresentam, como a eles mesmos, em histórias que transmitem uma proposta plausível ou uma perspectiva sobre as vidas, situações e eventos retratados. O ponto de vista distinto do cineasta molda esta história de um modo que permita ver o mundo diretamente, em vez de uma alegoria ficcional” (p.14). Este autor ainda afirma que os documentários diferem das ficções pelas representações que fazem e falam sobre o mundo que todos compartilhamos, com clareza e envolvimento [11].

Reconhecendo as diversas aproximações que esta definição poderá considerar, o mesmo autor [11], no âmbito da realização de documentários, considera diferentes modos de criação cujas aproximações variam de acordo com os realizadores, com o período e os locais em que foram desenvolvidos, configurando, em termos gerais, a maneira como os realizadores se socorrem dos recursos e das técnicas cinematográficas.

O modo expositivo sublinha o comentário verbal e a lógica argumentativa. A ênfase nas associações visuais, de qualidades rítmicas ou tonais, assim como a inserção de segmentos descritivos e o rigor na organização formal, são características do modo poético de documentário [11]. Já o envolvimento com os assuntos do dia-a-dia, através de captações com câmaras que ocupam um espaço que se pretende de invisibilidade e de captação de um tempo real, é nos trazido pelo modo observacional em

que, de acordo com Rabinger [12] “usa-se a câmara como um antropológico” (p.85). O modo participatório sublinha a interação realizador-tema, o que pode acontecer, por exemplo, através de entrevistas e da partilha de pensamentos e assunções do realizador [12] e é frequentemente acompanhado com *footage* de arquivos [11]. O modo reflexivo convoca [11] “os pressupostos e convenções que regem a produção de documentários” (p.31) reforçando o modo como é feita a representação da realidade, pelo realizador, frequentemente através da utilização de (Lefèvre, 2019,) “técnicas cinematográficas anti-realistas” (p.22) que permitem “ver um determinado documentário pelo que ele é — uma construção ou representação” (p.22) [13]. Por último, o modo performativo destaca aspetos subjetivos e expressivos que revelam o envolvimento do realizador com o tema, usando abordagens evocativas e emocionais [11].

Todos os modos acima descritos não são estanques e chegam-nos, frequentemente, articulados entre si, em concordância com os objetivos que o realizador pretende alcançar.

Sendo evidente que o foco deste artigo é o documentário animado porque consideramos importante fazer a identificação dos modos do documentário de Nichols? Formenti diz-nos que “os documentários animados foram classificados academicamente como filmes documentários, pois usam a animação para narrar fragmentos do mundo real, em vez de um mundo imaginário” [14] e as reflexões sobre o documentário, em geral, permitem-nos compreender esta área de produção de documentos audiovisuais com maior profundidade.

Mesmo assim, como é sublinhado por Lefèvre [13], aliar as tipologias apontadas por Nichols ao documentário animado pode levantar algumas reservas. Um dos exemplos mais eloquentes que Lefèvre aponta é o do modo observacional que, *stricto sensu*, é incompatível com a utilização de animação pela proposta que faz de utilização da câmara.

Ainda, segundo o mesmo autor, os outros modos, se devidamente dissecados, apresentam-se não como tipologias, mas como estratégias narrativas. O modo reflexivo, por exemplo, apresenta algumas questões dado que as suas particularidades podem identificar-se noutros modos e, como é referido por Decker [13], é por vezes mais uma estratégia de *storytelling* visual do que um padrão formal distinto.

A discussão da utilização das tipologias de Nichols para aplicar ao documentário animado é também levantada por Roe [2] que assinala as tipologias de Paul Wells e de Eric Patrick como mais elucidativas sobre os modos de categorizar os documentários animados salientando que estas podem, por vezes, relacionar-se com os modos de Nichols.

Paul Wells, na sua obra *Understanding Animation*, enfatiza que “a animação (...) funciona de maneira totalmente diferente do cinema live-action e que, conseqüentemente, o que se mostra o melhor critério para isolar a não ficcionalidade deste último, pode não ser adequado no caso do primeiro” [15][2][16]. Este autor estabeleceu uma taxonomia para o documentário animado na qual distinguiu quatro categorias, salientando as relações que os artefactos estabelecem com a realidade através do tom geral do *storytelling*, os assuntos abordados, a estrutura e o estilo visual.

Apresenta como primeira categoria o modo imitativo que “ecoa diretamente as convenções genéricas dominantes do documentário *live-action*” [2]. Em seguida, o modo subjetivo reconhece a utilização da animação como um modo de representar a subjetividade do sujeito criando, como Widdowson refere, afinidades com o modo performativo de Nichols [16]. Quanto ao modo fantástico, este expande o modo anterior desafiando os modos de representação dos documentários ao propor uma abordagem desconectada do mundo e das representações naturalistas do real [2][17]. Para concluir, o modo pós-moderno adota conceitos pós-modernistas e questiona a possibilidade do conhecimento em si mesmo, assumindo o real como fragmentado e incoerente [2][17].

Ainda, para estabelecer tipologias para o documentário animado Eric Patrick não utiliza como método de criação de uma taxonomia a relação dos documentários animados com a realidade. Destaca, sim, o *storytelling* [2], adotando, deste modo, o conceito de estrutura como o esqueleto que serve de suporte aos conteúdos. Cria, por este motivo, três categorias principais que designa, sucessivamente, por estrutura ilustrativa, estrutura narrada e estrutura baseada em som. A primeira refere-se à representação de eventos baseados em testemunhos históricos ou pessoais. A estrutura narrada utiliza um guião e locução para criar o *storytelling* em redor dos eventos representados. Por último, o autor propõe uma categoria constituída por uma estrutura baseada em sons que depende de uma ligação com a realidade representada que não parte de sons criados, mas sim de sons encontrados ou não editados como base para a representação. Criou ainda uma quarta estrutura — a estrutura estendida — que enfatiza a utilização da subjetividade, da metáfora e dos símbolos, tendo como objetivo fundamental considerar criativamente técnicas tradicionais de *storytelling* para produzir documentários animados. Esta estrutura funciona como uma extensão do modo fantástico de Wells [2].

Anabelle Roe [18] propõe, por sua vez, um conjunto de critérios aos quais o documentário animado deverá responder para ser entendido como tal.

Em primeiro lugar, deverá ser criado *frame-a-frame*. Sendo um critério utilizado frequentemente para distinguir a animação de outros media, é na nossa opinião um dos fatores distintivos destes artefactos, mesmo que o documentário seja apenas parcialmente animado, ou seja, o resultado de uma combinação entre imagem animada e *live-action*.

Ser sobre o mundo e não sobre um mundo criado pelo seu autor é o segundo critério que aproxima a reflexão da autora da proposta de Nichols e que permite distinguir o documentário da ficção.

O modo como os produtores apresentam o documentário animado à audiência e a maneira como é distribuído pelas audiências, festivais e críticos, é o terceiro critério para este seja entendido como tal. A estes três critérios a autora acrescenta uma ideia fundamental com a qual concordamos: o documentário animado constitui um todo coeso que ficará incoerente se a animação não estiver presente, mesmo que esta seja combinada com *live-action* [18], critério que constitui, de acordo com a nossa visão, fundamental para o enquadramento do que se entende como documentário animado.

De acordo com Roe a animação pode assumir diferentes papéis nos documentários e distingue, para esta, três funções [2]. Caracteriza a primeira como um funcionamento por mimese ou substituição. Neste caso a animação ilustra algo difícil ou impossível de representar em *live-action*, mas que pode assumir-se como uma substituição deste género de captações do real. Como segunda função da animação, a autora assinala o modo não-mimético que é utilizado na criação de situações únicas, não se apresentando nem como um substituto do real, nem como ligação a situações reais. Por último, a função evocativa permite representar “conceitos, emoções e estados mentais particularmente difíceis de representar através de imagética real” (p.25)[2]

Em síntese, a animação tanto permite apresentar o assunto convencional do documentário, de maneiras não convencionais [2]; como mostrar o que pode estar desligado temporal, espacial e psicologicamente do real, dado o seu potencial de representação, distinto da *live-action* [18]. Liberta-se, assim, o documentário animado da representação da ligação indexical do documentário, mencionada por Nichols em 1991, o que lhe permite elaborar em redor de aspetos distanciados do real, “transcender a geografia e dar uma visão sobre os estados mentais do outro” [2] (p.2), ao permitir a representação dos mundos internos e subjetividades, assim como, de eventos passados. A representação não-indexical permite fazer aproximações visuais às observações qualitativas que o assunto pressupõe e encoraja o envolvimento com a forma e com o tema, como nos refere Widdowson ao refletir sobre o seu documentário animado *Music & Clowns* [16].

Concorda-se aqui com Roscoe & Hight, citados em Lefèvre [13]: “nenhum documentário existente fornece uma visão não mediada do mundo”, ponto de vista que fundamenta o valor da representação de factos através de técnicas de animação, como assinalado em Lefèvre (2019). Ainda, Paul Wells recorda-nos que “a animação é uma forma distinta que funciona de maneira totalmente diferente do cinema *live-action* e que, conseqüentemente, o que se apresenta como o melhor critério para isolar a não ficcionalidade deste último pode não ser adequado no caso do primeiro” [15].

Nesta mesma linha de reflexão enfatizamos que a animação disponibiliza múltiplos estilos e abordagens que permitem diversificar os modos como algo é narrado e permite a expressão de pensamentos e emoções específicas [15]. Wells refere-nos, ainda, alguns dispositivos específicos da forma animada, apresentando a metamorfose como um dos mais importantes. A metamorfose consiste na capacidade de uma imagem mudar para outra imagem completamente diferente através dos seus componentes formais como a linha, a mancha ou os próprios objetos e ambientes [15]. Alguns autores defendem esta estratégia visual e narrativa como o cerne da própria animação, ideia que aqui destacamos.

Esta aproximação detalhada às diversas taxonomias para o documentário animado serve tanto para reconhecer a diversidade de aproximações existentes neste âmbito, como para identificar as relações que se estabelecem com a área global do documentário, num momento em que a animação, como menciona Ehrlich [5], ocupa cada vez mais um espaço importante para apresentar eventos reais através de representa-

ções visuais que permitem simplificar informação e processos. Por outro lado, a mesma autora sublinha que, na contemporaneidade, a animação apresenta uma complexidade e uma multiplicidade de contextos de utilização que nos levam a tentar compreender o documentário animado “em proximidade com outras disciplinas” (p.6) [5] com a convicção que os espectadores já estão, neste momento, acostumados à animação em contextos informativos e documentais.

Contextualizando brevemente algumas das ideias que consideramos até aqui fundamentais para o documentário animado analisamos, em primeiro lugar, *Flee* (2021) [19], o documentário animado de Jonas Poher Rasmussen que nos conta a jornada de um jovem afegão que chega à Dinamarca nos anos 80, sem a família, em fuga da guerra. Este documentário conjuga processos técnicos de animação de rotoscopia, com animação *frame-a-frame* e imagens reais.

A sua estrutura narrativa constrói-se a partir do relato das memórias de um homem jovem, na primeira pessoa, numa entrevista gravada por alguém que se adivinha próximo. Muitos dos momentos que são narrados nunca poderiam ser representados visualmente com imagens reais, que são inexistentes. Acresce a importância de manter o anonimato dos intervenientes, durante a animação realizada através de rotoscopia, dado o receio de represálias, quer para a pessoa que conta a história, quer para a sua família, o que requereu a criação de um equilíbrio de representação entre os referentes visuais utilizados para criar a animação e o seu resultado. A abordagem mais expressiva da animação apresenta-se como uma estratégia evocativa de momentos de grande intensidade dramática, vividos pelo entrevistado. Interessa, ainda, aqui referir a utilização de imagens reais de época que nos permitem vislumbrar a sociedade do Afeganistão durante os anos 80 e alguns momentos de guerra posteriores. Mesmo utilizando técnicas tão diversas como as que são atrás relatadas, os resultados visuais são coesos e a sua diversidade técnica permite introduzir os diversos tons narrativos indispensáveis à história real narrada.

Um segundo documentário animado que nos chamou a atenção foi *Carne*, de Camila Kater [20] no qual “através de histórias íntimas e pessoais, cinco mulheres compartilham as suas experiências em relação ao corpo, desde a infância até a velhice” [21]. *Carne* é um documentário totalmente animado em que a narrativa na primeira pessoa é construída através de paralelos entre histórias pessoais reais, etapas da vida humana e pontos de cozedura da carne. A autora utiliza diferentes técnicas de animação para abordar cada história, tentando enfatizar através de metáforas visuais o que está a ser contado. A primeira história, narrada por uma menina com obesidade, fala-nos da dualidade entre a forma como a educadora física valoriza a sua capacidade de correr e o modo como a sua mãe, nutricionista, vê o seu corpo como transitório, como algo a mudar. Kater cria um fundo, com padrões de panos de cozinha que sofrem alterações ao longo da animação, no qual se sobrepõe um prato de almoço onde se conta a história que é, por sua vez, animada. Funciona como uma representação evocativa do território de casa, espaço onde o corpo com obesidade é posto em causa. A animação por desenho da personagem me-

nina a correr e a forma correta de dividir a comida numa refeição, animada através de stop-motion, são dois momentos narrativos com diferentes abordagens técnicas de animação que permitem, apesar das diferenças formais, representar de um modo coeso as histórias contadas.

Camouflage [22] é um documentário animado dirigido por Jonathan Hodgson que nos traz, através de diversos testemunhos verbais, fragmentos de vidas pontuadas pela experiência de viver com uma mãe esquizofrénica. A ideia principal deste documentário é nos apresentada nos primeiros segundos “As mães da maioria das pessoas são loucas. A minha tinha esquizofrenia” [22]. Este documentário conjuga imagens reais, que encenam memórias vividas do autor, com animação por rotoscopia, momentos que animam expressivamente os testemunhos das situações psicóticas das mães dos entrevistados. Estas memórias são representadas com grande expressividade, assumindo, aqui, as metáforas e a metamorfose um papel fundamental na criação de ideias visuais fortes, com grande poder evocativo.

Todos os documentários que trouxemos para este contexto permitem-nos defender que os documentários animados são, utilizando uma expressão de Widdowson, “um medley complexo de interações modais” (p.59)[16].

3. A pré-produção do documentário animado

3.1. Com a cocriação em mente

O reconhecimento que os artefactos audiovisuais resultam, na maior parte dos casos, de uma equipa que desempenha papéis diversificados e cuja contribuição dos seus membros é fundamental para o resultado, leva a que o conceito de autoria, centralizado apenas numa figura, seja afastado nas abordagens de cocriação. Interessam, aqui, as pessoas envolvidas e os processos que estas desempenham, num espírito colaborativo.

A cocriação entende-se, pois, como uma alternativa a uma visão de autoria única e pode enquadrar múltiplos métodos e estruturas, emergindo os projetos dos processos internos realizados pelas comunidades e/ou grupos que deles se apropriam [23][24]. A cocriação “reformula eticamente quem cria, como e porquê” [23].

Não consideramos que a cocriação substituiu a prática da figura do autor, entendido como tal. Mas, dado o número de projetos em cocriação ser cada vez maior na área de audiovisual, concordamos com Auguiste [24] ao afirmar que esta já não é uma ideia utópica, “mas sim um fenómeno sociológico incontestável” (p.38) reconhecido pelo seu potencial como uma forma de fazer.

A possibilidade de utilizar plataformas digitais que potenciam práticas colaborativas tem também contribuído para o desenvolvimento das práticas de cocriação que permitem a um número crescente de criadores serem “mais inclusivos, democráticos e dialógicos; e menos hierárquicos (...) em suas práticas.” [24].

Tendo em vista a criação de documentários animados ancorados em processos de coautoria, enquadrados pelas temáticas dos territórios de montanha destacadas pelo LAM-GM, iniciou em outubro de 2022

uma unidade extracurricular (UEC), integrada no projeto de inovação formativa do IPB que tem como um dos objetivos realizar documentários animados através de processos de cocriação.

3.2. Em busca de um tema

Numa primeira fase desenvolvemos um processo através do qual procuramos um tema, enquadrado pela temática geral da UEC. AO considerarmos como muito abrangente o eixo temático desenvolveu-se, na primeira sessão, um processo coletivo de pesquisa de ideias que nos permitisse abraçar um tema que emergisse dos interesses do grupo.

Partimos da análise dos textos de um projeto designado por *The universe in verse* [25], considerando o seu carácter poético e evocativo. Cada um escolheu um tema deste projeto, a partir dos qual, após análise aprofundada, propôs cinco (5) temas relacionados com o tema geral da UEC, que se aproximassem dos interesses de cada um/uma dos/das participantes.

Numa segunda etapa, estas ideias foram registadas em *post-its* que foram passados ao membro da equipa sentado à direita. A pessoa que recebeu os *post-its* desenvolveu as ideias do outro membro da equipa, acrescentando subtópicos ou estratégias narrativas de desenvolvimento que derivaram da interpretação das ideias lidas. Este passo repetiu-se até o processo ser concluído por todos os membros.

Tendo em vista a discussão e a escolha da ideia final organizaram-se os *post-its* por agrupamentos, de acordo com afinidades temáticas, numa parede que nos permitia de um modo dinâmico analisar os conteúdos globais.

Detetamos, nesta fase, que havia grupos de ideias similares. Deixamos, destes grupos, a ideia que melhor os representava, retirando todas as que se consideraram repetidas.

Quando se concluiu a organização de ideias fez-se uma seleção que passou pela escolha de 3 ideias, por pessoa. Desta votação resultou o tema *A mulher transmontana*, com alguns desenvolvimentos breves, mas ainda sem enquadramentos fechados sobre o modo de o abordar (Fig. 1).

Fig. 1 Visualização de uma parte do Processo de criação do tema para o documentário animado sobre a mulher em Trás-os-Montes.



3.2. Métodos e processos de investigação sobre o tema escolhido

Na segunda sessão iniciamos a investigação sobre o tema que fomos partilhando através de um servidor Discord⁵ criado para o grupo de trabalho. Neste espaço criamos diversos canais temáticos que nos permitem, desde o início dos trabalhos, comunicar e partilhar ideias.

Fizemos uma pesquisa exaustiva, vimos e analisamos documentários sobre Trás-os-Montes, reportagens de diversas épocas sobre locais, costumes e eventos enquadrados nesta zona geográfica. Lemos documentos de texto, notícias de jornais, locais e nacionais, assim como vimos documentos fotográficos, teses e dissertações sobre temas que se conectavam, de algum modo, com o tema escolhido.

Após esta investigação inicial refletiu-se sobre o modo como se iria falar sobre a mulher de Trás-os-Montes. Foi tomada uma primeira decisão, adequada aos nossos objetivos e inspirada por outras abordagens documentais das quais trazemos acima exemplos de alguns estudos de caso analisados nas sessões da UEC.

Assim, decidimos entrevistar estudantes e funcionários da nossa instituição. Estabelecemos como critérios de seleção terem nascido e sempre terem vivido em Trás-os-Montes.

Para encontrarmos potenciais interessados em participar, enviámos um formulário de participação para os emails gerais da instituição ao qual responderam 24 pessoas.

3.3. Entrevistas e reconhecimento da riqueza cultural do território

Durante a investigação inicial sobre o tema recolheram-se frases ditas por mulheres que nos permitiram enquadrar melhor o tema e que nos serviram de mote para a elaboração posterior das perguntas. Esta informação foi organizada, em diversas etapas, num mapa mental temático criado na ferramenta digital colaborativa Miro⁶.

Fizeram-se 4 sessões de gravação e entrevistas a 9 pessoas: um docente e 8 estudantes que se disponibilizaram para as entrevistas, após a convocatória que se seguiu à manifestação de interesse inicial (Fig. 2).

Houve o cuidado de preparar tecnicamente este material para que tanto as imagens como o som pudessem ser posteriormente utilizados e todo o material foi transcrito em seguida.

Após a gravação das entrevistas, para se aprofundar o conhecimento sobre a zona, fez-se ainda uma visita de estudo aos museus de Bragança. Visitámos o museu Ibérico da Máscara e do Traje, com o seu acervo de máscaras, trajes, adereços e objetos utilizados nas *Festas de Inverno* em Trás-os-Montes e Alto Douro e nas *Las Mascaradas de Invierno* da região de Zamora; as exposições *Trás-os-Montes*, de Orlando Ribeiro; e *À Força do Arado*, Trás-os-Montes

Fig. 2 Reenquadramentos de alguns fotogramas retirados das entrevistas.



⁵ <https://discord.com/>

⁶ <https://miro.com/>



Fig. 3 Registro fotográfico dos alunos da UEC — Ita Pritsch, Victoria Oliveira, India Oliveira, Diego Rocha e Duarte Nascimento — durante a visita ao Centro de fotografia Georges Dussaud, em Bragança.

na década de 1980, de Georges Dussaud e Eduardo Perez Sanchez, no centro de fotografia Georges Dussaud; e no Centro de Arte Contemporânea, as exposições *Graça Morais* e os *Rituais do Silêncio e Homenagem d António Mega Ferreira, Linhas da Terra / Os olhos Azuis do mar*. (Fig. 3).

3.4. Transcrições e Construção do Guião

Com o material já gravado fez-se a transcrição e a classificação temática do material. Após um processo intensivo de análise deste mesmo material iniciou-se a elaboração do guião, processo que se revelou como o mais difícil de todas as etapas realizadas até então. Decidimos, refletindo as gravações, assumir uma estrutura que é, sobretudo ilustrativa opção que já nos acompanhava desde a decisão

de entrevistar pessoas de Trás-os-Montes e que evidencia a representação de eventos e situações baseados em testemunhos pessoais.

O modo participatório que sublinha a interação do realizador com o tema pode ser também aqui considerado dado que a abordagem feita através das entrevistas será pontuada por reflexões da equipa, integrando, deste modo, uma estrutura estendida, trabalhada sobre o que foi nos contado pelos entrevistados e que contribui para a criação de uma linha de *storytelling* reforçada por metáforas e símbolos que povoam os imaginários destas terras e as histórias relatadas. Para a criação colaborativa deste guião foi utilizada a ferramenta Arcstudio Pro⁷ que permite, desde o primeiro momento, assimilar a colaboração de todos os membros da equipa, adotando o formato canónico de um guião.

4. Considerações Finais

O documentário animado é, na atualidade, um artefacto que oferece múltiplos dispositivos que permitem relatar o real. Neste artigo trazemos, para além de um mapeamento breve sobre a evolução das suas taxonomias, propostas por diferentes autores, o relato do nascimento de um projeto de cocriação de um documentário.

Como foi referido, o processo encontra-se em fase de pré-produção, considerando-se este artigo a contextualização inicial do programa em que este se insere; e o relato da sua primeira etapa de desenvolvimento — a pré-produção. Neste momento está já em desenvolvimento, pela equipa, o storyboard e espera-se que, após a realização do animatic, a produção seja iniciada no próximo trimestre.

Está nos nossos planos continuar a refletir futuramente sobre este projeto, dando a conhecer aspetos tanto da sua produção como da sua linha narrativa.

Agradecimentos

Este trabalho foi apoiado pela FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do Projeto UIDB/05777/2020.

⁷ <https://miro.com/>

Referências

1. P. Wells, 'Writing Animated Documentary: a theory of Practice', *International Journal of Film and Media Arts*, vol. 1, no. 1, Apr. 2016.
2. A. H. Roe, *Animated Documentary*, vol. 1. London: Palgrave Macmillan UK, 2013. doi: 10.1057/9781137017468.
3. N. Dobson, A. H. Roe, A. Ratelle, and C. Ruddell, *The Animation Studies Reader*, 1st ed. Bloomsbury Academic, 2019.
4. W. McCay, United States. *The sinking of Lusitania*, (1918). Accessed: Jun. 04, 2023. [Online Video]. Available: <https://www.youtube.com/watch?v=wq7hMuiz1mI>
5. N. Ehrlich, *Animating Truth Documentary and Visual Culture in the 21st Century*, Edinburgh Studies. 2021. [Online]. Available: www.edinburghuniversitypress.com/series/ESIF
6. P. Ward, Documentary: *The Margins of Reality*. New York · Chichester, West Sussex: Wallflower Book, Columbia University Press, 2016.
7. J. Aumont, *A imagem*. Papyrus, 1993.
8. J. Rancière, *O destino das imagens*. Orfeu Negro, 2011.
9. J. Sloniowski and B. K. Grant, Eds., *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, 2014.
10. J. Grierson, 'THE FUNCTION OF THE PRODUCER: 2. The documentary producer', *Cinema Quarterly*, vol. 2, no. 1, 1933.
11. B. Nichols, *Introduction to Documentary*, 2nd ed. Indiana University Press Bloomington & Indianapolis, 2010.
12. M. Rabinger, *Directing the Documentary*. Focal Press (Taylor & Francis Group), 2015.
13. P. Lefèvre, 'From Contextualisation to Categorisation of Animated Documentaries', in *Drawn from life issues and themes in animated documentary cinema*, 2019.
14. C. Formenti, *The Classical Animated Documentary and Its contemporary evolution*. Bloomsbury Academic, 2022.
15. P. Wells, *Understanding Animation*. Routledge, 1998.
16. A. Widdowson, 'Animating documentary modes: navigating a theoretical model for animated documentary practice', *INTERNATIONAL JOURNAL OF FILM AND MEDIA ARTS*, vol. 3, no. 1, pp. 56-77, Oct. 2018.
17. A. H. Roe, 'Absence, excess and epistemological expansion: Towards a framework for the study of animated documentary', *Animation*, vol. 6, no. 3, pp. 215-230, Nov. 2011, doi: 10.1177/1746847711417954.
18. A. H. Roe, 'The Evolution of Animated Documentary', in *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses*, K. Nash, C. Hight, and C. Summerhayes, Eds., New York: Palgrave MacMillan, 2014, pp. 174-191.
19. J. P. Rasmussen, Dinamarca, França, Noruega, Suécia. *Flee - A fuga*, (2019).
20. C. Kater, Brasil. *Carne*, (Aug. 10, 2019).
21. C. Kater, 'CARNE (Flesh)', Nov. 20, 2020. <https://camilakater.wordpress.com/2020/11/20/carne/> (accessed Apr. 05, 2023).
22. J. Hodgson, United Kingdom. *Camouflage*, (Apr. 18, 2002).
23. R. Auguiste, H. de Michel, B. Longfellow, N. Dorit, and P. R. Zimmermann, 'Co-creation in documentary: toward multiscale granular interventions beyond extraction', *Co-Creation Studio - MIT Open Documentary Lab*. University of California Press, 2020.
24. R. Auguiste, 'Visible Things Unseen Co-creation and Its Philosophical Turn', *Co-Creation Studio - MIT Open Documentary Lab*. University of California Press, 2020.
25. M. Popova, 'The universe in verse', 2022. <https://www.themarginalian.org/the-universe-in-verse/> (accessed May 01, 2023).