



Universidade de Aveiro
2014

Departamento de Comunicação e Arte

**ALEXANDRA
MARIA
CARDOSO
FERNANDES**

**O DOCUMENTÁRIO EM ETNOMUSICOLOGIA:
AS PONTES IDENTITÁRIAS DO KOLA SAN JON**



**ALEXANDRA
MARIA
CARDOSO
FERNANDES**

**O DOCUMENTÁRIO EM ETNOMUSICOLOGIA:
AS PONTES IDENTITÁRIAS DO KOLA SAN JON**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Comunicação Multimédia, realizada sob a orientação científica do Doutor Rui Raposo, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Ao meu marido e filho pelo apoio, carinho e compreensão...

o júri

presidente

Professor Doutor Jorge Trinidad Ferraz de Abreu

Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Professora Doutora Sónia de Almeida Ferreira

Professora Assistente Convidada da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viseu

Professor Doutor Rui Manuel de Assunção Raposo

Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Rui Raposo por toda a ajuda e orientação no decorrer do desenvolvimento deste projeto de dissertação.

Da mesma forma, gostaria de agradecer à minha coorientadora, Mestre Ana Flávia Miguel, que também contribuiu em muito para a realização deste projeto, mostrando-me caminhos e transmitindo-me conhecimento indispensável para a concretização desta dissertação.

Ao meu marido, António Cardoso, pelo amor, pela paciência e por acreditar sempre em mim. Ao meu filho, Gabriel Cardoso, pelo carinho e pelos beijos para me alegrar sempre que eu desanimava.

À minha família, principalmente à minha mãe, pela ajuda constante em cuidar do meu filho para que eu pudesse trabalhar.

A todos os amigos, que de alguma forma, num momento ou outro me ajudaram no desenvolvimento da dissertação, a todas eles Obrigada.

palavras-chave

Documentário, Etnomusicologia, Etnografia, Antropologia, arquivo, audiovisual, *motion graphics*

resumo

O presente projeto de dissertação, realizado no âmbito do Mestrado em Comunicação Multimédia - Audiovisual Digital, pretendeu estudar a forma de tentar resolver dois desafios: o da partilha da ciência a um público mais amplo e o da preservação e reinterpretação do material recolhido em trabalho de campo.

Assim, este projeto teve por objetivo a criação de um documentário etnográfico, com base em material de vídeo recolhido em trabalho de campo no âmbito de uma investigação em Etnomusicologia, conduzida no Bairro do Alto da Cova da Moura, Amadora, Portugal, bem como no país de origem, Ilhas de Santo Antão e de São Vicente, Cabo Verde pela Mestre em Música - Etnomusicologia, Ana Flávia Lopes Miguel.

Este documentário pretendeu retratar a realidade da prática performativa cabo-verdiana “Kola San Jon” do bairro do Alto da Cova da Moura, bem como as suas pontes identitárias em Cabo Verde. Deste modo, uma das finalidades do presente documentário é a partilha da ciência e ao mesmo tempo, a transmissão da cultura cabo-verdiana. Adicionalmente, pretendeu-se que através deste documentário, as imagens recolhidas pudessem chegar a um coletivo mais alargado e menos especializado.

Assente numa abordagem qualitativa, o objetivo foi privilegiar a compreensão profunda da construção social e cultural da realidade por parte dos membros do “Kola San Jon”, de forma a compreender o envolvimento das pessoas, e assim espelhar esta ligação e união no documentário.

Por fim, saliente-se que o presente documentário foi elaborado segundo as indicações abordadas na revisão da literatura no que concerne à conceção de um documentário, passando pelo filme etnográfico e ainda com a inclusão de *Motion Graphics* na pós-produção.

keywords

Documentary, Ethnomusicology, Ethnography, Anthropology, archive, audiovisual, *motion graphics*

abstract

The goal of the present dissertation project, conducted under the Master in Multimedia Communication - Digital Audiovisual, intended to study the way to solve the two following challenges: sharing science to a wider audience and preserve and reinterpret the material collected in work field.

Thus, this project aimed to create an ethnographic documentary video based on material collected in work field in connection with an investigation in Ethnomusicology, conducted in Bairro Alto da Cova da Moura, Amadora, Portugal as well as in the country of origin, the islands of Santo Antão and São Vicente, Cape Verde by the Master in Music - Ethnomusicology, Ana Flávia Lopes Miguel.

This documentary intended to portray the reality of the Cape Verde's performative practice "Kola San Jon" in Alto da Cova da Moura, as well as their identity similarities in Cape Verde. Therefore, one of the purposes of this documentary is to share science and, at the same time, spread the Cape Verde's culture. Moreover, was also a goal of this documentary to reach the collected images to a broader and less specialized public.

Based on a qualitative approach, the aim was to highlight the profound understanding of social and cultural construction of reality by the members of the "Kola San Jon", in order to understand the involvement of people, and thus reflect this link and unity in the documentary.

Lastly, it should be stressed that this documentary was prepared according to the orientations presented in the literature review regarding the design of a documentary, the ethnographic film and finally with the inclusion of *Motion Graphics* in post-production.

Índice

1. Introdução	5
1.1. Caracterização do problema de investigação	5
1.2. Finalidades e Objetivos de investigação	6
1.3. Metodologia	7
1.4. Estrutura da dissertação	8
2. Enquadramento teórico	9
2.1. Documentário	9
2.1.1. Géneros de documentário	10
2.1.2. Evolução cronológica do documentário.....	13
2.1.3. A conceptualização do documentário.....	17
2.2. O Filme Etnográfico	19
2.2.1. História da Antropologia Visual.....	19
2.2.2. A importância do uso do filme	20
2.2.3. Da escrita à imagem	22
2.2.4. Material audiovisual de pesquisa.....	23
2.2.5. Filmagem	23
2.2.6. Edição/ Montagem.....	25
2.2.7. Narração.....	25
2.2.8. A participação no processo de criação do filme etnográfico	27
2.3. Motion Graphics.....	28
2.3.1. Pré-produção, Produção e Pós-produção	37
2.4. Kola San Jon.....	40
2.4.1. Identidade Cabo Verdiana.....	40
2.4.2. Kova M.....	43
2.4.3. Património Cultural Imaterial.....	44
3. Implementação do projeto	49
3.1. Caracterização do Arquivo Vídeo	49
3.2. Digitalização do Arquivo.....	50
3.3. Estado de Conservação do Arquivo e Qualidade Geral do Vídeo	53
3.4. Análise e Organização do Arquivo de vídeo.....	56

3.5	Construção da Narrativa	57
3.6	Edição do documentário	59
3.7	Sonorização	64
3.7.1	Banda Sonora	65
3.7.2	Legendas.....	66
3.8	Integração de <i>Motion Graphics</i> no Documentário	68
3.8.1	Animações criadas.....	68
3.9	Pós-produção	77
3.10	Rendering	80
4.	Conclusão	83
4.1	Considerações finais.....	83
4.2	Limitações ao estudo	84
4.3	Melhorias ao trabalho desenvolvido.....	85
4.4	Perspetivas de investigação futura	85
5.	Bibliografia	87
6.	Anexos	90
6.1	Registo do arquivo de vídeo.....	91
6.2	Guião de suporte à narrativa	94
6.3	Cronograma.....	101

Índice de Figuras

Figura 1 - “ <i>Cinématographe</i> ” Lumière em modo de filmar.	13
Figura 2 – Imagens do filme “ <i>La Sortie des Usines Lumière</i> ” (1895).....	14
Figura 3 – Algumas imagens retiradas do filme “ <i>Arrivat d'un Train a la Ciotat</i> ” (1895).....	14
Figura 4 – Imagens retiradas do filme “ <i>Nanook of the North</i> ” (1922).....	15
Figura 5 – Imagens do filme “ <i>Drifters</i> ” (1929)	16
Figura 6 – Imagens retiradas do filme “ <i>Man with a Movie Camera</i> ” (1929).....	17
Figura 7 – Jean Rouch (1917-2004).....	21
Figura 8 – Saul Bass (1920-1996)	29
Figura 9 – Sequência de abertura do filme “ <i>The man with the golden arm</i> ” (1955).....	30
Figura 10 – Sequência de abertura do filme “ <i>Vertigo</i> ” de Alfred Hitchcock, criado por Saul Bass. (1958).....	30
Figura 11 – Sequência de abertura do filme “ <i>Anatomy of a morder</i> ” (1959).....	30
Figura 12 – Sequência de abertura do filme “ <i>North by Northwest</i> ” de Alfred Hitchcock, criado por Saul Bass. (1959)	31
Figura 13 – Sequência de abertura do filme “ <i>Psycho</i> ” de Alfred Hitchcock, criado por Saul Bass. (1960).....	31
Figura 14 – The Five Hat Racks - (A Motion Graphics from The Universal Principles of Design)	35
Figura 15 – Videoclip “Fortune Faded”, interpretado por Red Hot Chili Peppers.	36
Figura 16 – Sequência de abertura do filme “ <i>Soldier’s Girls</i> ”	36
Figura 17 – Storyboard de um projeto para um ID do canal Discovery Channel.....	39
Figura 18 – Imagem da Sra. Amélia com o traje do grupo de KSJ e o navio “Kova M”	42
Figura 19 – Imagem dos tamboreiros do grupo de KSJ do Kova M.	42
Figura 20 – Imagem do bairro do Alto da Cova da Moura.....	44
Figura 21 – Mini DVD’s utilizados.....	50
Figura 22 – Esquema da digitalização.	51
Figura 23 – Especificações da digitalização.....	52
Figura 24 – Comparação das especificações dos vídeos.....	52
Figura 25 – Imagem retirada do arquivo de vídeo com condições de iluminação excessiva “ <i>queimada</i> ”.	54
Figura 26 – Imagem retirada do arquivo de vídeo com condições de iluminação fracas.....	55
Figura 27 – Imagem retirada do arquivo de vídeo com posicionamento incorreto da <i>handycam</i> ..	55
Figura 28 – Imagem retirada do arquivo de vídeo com um rápido <i>zoom in</i> e <i>zoom out</i>	56
Figura 29 – Especificações do projeto no <i>Adobe Premiere CS5</i>	60
Figura 30 – <i>Timeline</i> da primeira edição do documentário.	60
Figura 31 – Plano inicial do documentário onde são apresentados os bolos de comemoração da patrimonialização.....	63
Figura 32 – Plano da viagem da Ilha de São Vicente para a Ilha de Santo Antão.	63
Figura 33 – Plano da viagem para a festa de São Pedro.	64
Figura 34 – Plano das crianças.	64
Figura 35 – Imagem retirado da sequência de edição do vídeo no <i>Adobe Premiere Pro</i>	65

Figura 36 – Exemplo de uma imagem onde aparecem legendas.	67
Figura 37 – À esquerda temos o mapa vetorial utilizado para a animação extraído de vectorworldmap.com. À direita temos o mapa alterado no software <i>Adobe Photoshop</i>	69
Figura 38 – Mapa animado no <i>software Adobe After Effects</i>	70
Figura 39 – Imagem retirada do genérico do documentário referente ao título.	71
Figura 40 – Apresentação gráfica dos locais no documentário.	72
Figura 41 – Composição de animação dos oráculos de locais.	72
Figura 42 – Representação dos oráculos dos personagens.	73
Figura 43 – Composição de animação dos oráculos dos personagens.	74
Figura 44 – Separadores temáticos da narrativa.	75
Figura 45 – Separador das diferenças entre o Kola do Kova M e de Porto Novo.	75
Figura 46 – Composição de animação dos separadores.	76
Figura 47 – Legendas de contextualização.	76
Figura 48 – Tipografia utilizada nas animações do documentário.	77
Figura 49 – Efeitos aplicados à maioria dos planos do documentário.	78
Figura 50 – À esquerda temos o plano original. À direita temos o plano com a aplicação dos efeitos.	79
Figura 51 – Efeitos aplicados plano a plano, de acordo com as tonalidades.	79
Figura 52 – À esquerda temos o plano original. À direita temos o plano com a aplicação dos efeitos.	80
Figura 53 – Especificações da exportação das animações no <i>Adobe After Effects CS5</i>	81
Figura 54 – Especificações da criação do composito das animações no <i>Adobe After Effects CS5</i> . .	81
Figura 55 – Especificações do <i>rendering</i> do documentário final no <i>Adobe Premiere CS5</i>	82

1. Introdução

1.1. Caracterização do problema de investigação

Na investigação Etnográfica¹ e de acordo com cada pesquisa, o investigador procede à recolha de dados em trabalho de campo. Essa recolha muitas vezes é feita em papel e/ou através do registo de vídeo, para posterior análise da investigação.

Hoje em dia, produzem-se inúmeros estudos de índole académico na área da etnomusicologia que, apesar de produzirem horas de filmagens recolhidas em trabalho de campo, geralmente encontram apenas expressão sob a forma de teses, dissertações, artigos científicos e livros. Estes resultados académicos, dada a sua especificidade, quer em termos de forma e estrutura quer em termos da terminologia utilizada não chegam de todo a um público mais abrangente e menos especializado.

Acredita-se que o documentário pode, neste caso, servir como um meio para solucionar dois desafios, o da partilha da ciência a um público mais abrangente e o da preservação, reinterpretação e partilha do material recolhido, em trabalho de campo, durante os estudos realizados por consecutivas investigações na área da Etnomusicologia², Etnografia ou Antropologia³.

Na conceção deste documentário, na produção audiovisual, pegou-se no material de trabalho de campo de forma a retratar a realidade do trabalho da investigação segundo o ponto de vista do investigador, embora em vários momentos fora utilizada a impressão pessoal.

Foi neste sentido que se realizou um documentário baseado no material de trabalho de campo em investigação científica, pela Mestre em Música (área de especialização em Etnomusicologia), Ana Flávia Lopes Miguel. Desta forma, para uma melhor compreensão do presente projeto, serão apresentados de seguida os objetivos de investigação e as finalidades do mesmo.

¹ Vera Wielewicz refere que “a pesquisa etnográfica propõe-se a descrever e a interpretar ou explicar o que as pessoas fazem em um determinado ambiente (sala de aula, por exemplo), os resultados de suas interações, e o seu entendimento do que estão fazendo” (Watson-Gegeo, 1988 apud Wielewicz, 2001, p.27).

² O termo etnomusicologia (ethno-musicology) surge em 1950 quando Jaap Kunst o usa para substituir o conceito de musicologia comparada. Desde então, tem sido objeto de várias tentativas de definição e, segundo Alan Merriam, nenhuma com sucesso. A etnomusicologia estuda os comportamentos musicais e, resultante da interdisciplinaridade dos métodos de pesquisa que utiliza, tornando-se numa disciplina de mérito próprio pela produção literária científica que produziu desde o século XIX, quando ainda se chamava musicologia comparada (Merriam, 1964).

³ “A antropologia é comumente definida como o estudo do homem e de seus trabalhos. Assim definida, deverá incluir algumas das ciências naturais e todas as ciências sociais; mas, por uma espécie de acordo tácito, os antropólogos tornaram como campos principais o estudo das origens do homem, a classificação de suas variedades e a investigação da vida dos chamados povos primitivos” (Mello, 1986 apud Batista, 2010, p.103).

1.2. Finalidades e Objetivos de investigação

De acordo com a natureza do presente projeto, a criação de um documentário etnográfico, considerou-se a inexistência de uma questão de investigação mas sim de objetivos de investigação. Desta forma, a presente investigação teve por objetivo criar um documentário, de curta duração e para um público não exclusivamente académico, a partir do material de vídeo recolhido em trabalho de campo no âmbito de uma investigação em Etnomusicologia, conduzida no Bairro do Alto da Cova da Moura, Amadora, Portugal, bem como no país de origem, ilha de Santo Antão e ilha de S. Vicente, Cabo Verde por Ana Flávia Lopes Miguel.

No presente projeto, o arquivo utilizado foi referente ao material de vídeo recolhido em trabalho de campo entre 2008 e 2012, por Ana Flávia Miguel e por algum material de vídeo recolhido por Rui Oliveira em 2013.

Assim, tendo em conta o registo de vídeo que se pretendia trabalhar, foi necessário proceder à criação de uma narrativa que servisse de base de criação do documentário.

Com este documentário pretendeu-se retratar a realidade da prática performativa cabo-verdiana Kola San Jon do bairro do Alto da Cova da Moura, bem como as suas pontes identitárias em Cabo Verde. Uma vez que o produto final deste projeto foi um documentário, uma das finalidades deste projeto de dissertação era a possibilidade da partilha da ciência e ao mesmo tempo a transmissão da cultura cabo-verdiana a um público alargado.

Para além do objetivo final ser a elaboração de um documentário, existiam ainda outros objetivos que foram abordados, como a digitalização do material de vídeo, a preservação e a indexação do material de campo e a construção da narrativa, do guião que serviu de suporte para a estrutura do documentário.

Desta forma, pretendeu-se criar um documentário sobre Kola San Jon, com base no trabalho de investigação de Ana Flávia Miguel, que fosse capaz de condensar e partilhar as memórias e os sentimentos das origens africanas mas ao mesmo tempo a ponte entre Portugal, a Cova da Moura e a viagem a Cabo Verde.

Para além dos objetivos mencionados anteriormente, uma das tarefas realizada, que pode ser considerada como um objetivo é a descrição da conceção, pré-produção, produção e pós-produção deste documentário que é, na sua essência, de natureza etnográfica.

De modo a obter estes objetivos foi aplicada a metodologia que será descrita em seguida.

1.3. Metodologia

Existem diferentes autores que expõem diferentes abordagens relativamente às metodologias de investigação. Desta forma, de acordo com esta diversidade de perspetivas, é possível considerar que o presente projeto de dissertação agrega várias metodologias (Delicado, 2009).

De acordo com a natureza do presente projeto, inicialmente, considerou-se como uma metodologia exploratória de natureza teórica, uma vez que o ponto de partida centra-se no levantamento bibliográfico e na visualização de vários documentários etnográficos.

Por forma a construir e a compreender o corpus teórico que orientaria e apoiaria o trabalho prático realizado, nesta fase, considerou-se sobretudo a interiorização e construção de um enquadramento teórico sobre o documentário, o filme etnográfico, os *motion graphics*, a realidade do Kola San Jon e do Kova M e o Património Cultural Imaterial ao qual se refere a condecoração da festa do Kola San Jon. Esta fase serviu de comparação entre o estudo proposto e o projeto a desenvolver, trazendo clareza à problemática de investigação. As diversas leituras exploratórias efetuadas, permitiram a delimitação de um conjunto conceptual, relacionando as áreas teóricas anteriormente mencionadas e enquadrando teoricamente o restante processo da investigação (Oliveira, 2011).

De forma a dar resposta ao desafio proposto com o projeto e de acordo com a essência do projeto, a conceção de um documentário etnográfico, não foi definida uma questão de investigação, mas antes um conjunto de objetivos a cumprir no projeto e investigação inerente. Estes objetivos foram elaborados com o propósito de especificar de forma detalhada a conceção do projeto, da problemática de investigação e das metas a atingir para alcançar o desafio proposto.

No entanto, o propósito e natureza da investigação são descritivos, sendo utilizada a metodologia descritiva, uma vez que o objetivo do projeto é de produzir e descrever todo o processo de produção do documentário etnográfico sobre Kola San Jon.

Esta investigação assenta numa abordagem qualitativa em que o papel do investigador é privilegiar a compreensão profunda da construção social e cultural da realidade por parte dos participantes, de forma a perceber o envolvimento das pessoas.

O procedimento metodológico é a análise de um estudo de caso uma vez que consiste num estudo aprofundado e exaustivo de um caso, de maneira a permitir o seu conhecimento amplo e aprofundado e descrever o contexto em que ocorre.

O presente projeto de dissertação consiste na elaboração de um documentário etnográfico referente a uma investigação e ao trabalho de campo desenvolvido em Portugal e Cabo Verde, com enfoque no estudo da prática performativa cabo-verdiana Kola San Jon.

Os dados recolhidos foram definidos em função dos objetivos já descritos. Sendo assim, foi necessário recolher e juntar todo o material de vídeo e fotográfico reunido em trabalho de campo

no âmbito da investigação em Etnomusicologia, conduzida no Bairro do Alto da Cova da Moura, Amadora, Portugal, bem como no país de origem, ilha de Santo Antão e ilha de S. Vicente, Cabo Verde por Ana Flávia Miguel.

Foram utilizados métodos não probabilísticos de amostragem através da amostragem intencional uma vez que os dados para o estudo foram baseados na intenção do investigador e no propósito da investigação, sendo um ato pensado previamente.

As técnicas e instrumentos utilizados para a recolha dos dados foram simples. Como mencionado previamente, a recolha foi efetuada através de metodologias exploratórias. Quanto aos procedimentos de análise de dados, foi utilizada uma abordagem qualitativa que foi efetuado tendo em conta a qualidade da informação.

Para uma melhor compreensão das temáticas envolvidas deste projeto de dissertação é apresentada em seguida a estrutura do presente documento.

1.4. Estrutura da dissertação

De forma a facilitar a análise do documento e da descrição dos processos de produção do documentário e da respetiva fundamentação teórica, o presente documento encontra-se subdividido nos seguintes capítulos: Introdução, Enquadramento Teórico, Implementação Prática e Conclusão.

No primeiro capítulo é descrita toda a parte introdutória relativamente ao projeto desenvolvido. Aqui é descrita a problemática da investigação, as finalidades e os objetivos da presente dissertação, bem como as metodologias adotadas para a realização da mesma.

No segundo capítulo alusivo ao enquadramento teórico, é efetuado um levantamento bibliográfico relativamente ao Documentário, ao Filme Etnográfico, aos *Motion Graphics* e à realidade da prática performativa estudada, o Kola San Jon.

No terceiro capítulo, relativo à implementação prática é descrito todo o processo de criação do documentário, desde a caracterização do arquivo de vídeo até ao render final do documentário.

No quarto e último capítulo, são apresentadas as conclusões do projeto de dissertação. Aqui são mencionadas as limitações do projeto, as melhorias ao trabalho desenvolvido, bem como as perspetivas de trabalho futuro.

Seguidamente é apresentado toda a descrição relativa à revisão da literatura.

2. Enquadramento teórico

2.1. Documentário

O documentário é um género cinematográfico cuja origem remonta ao século XIX e à invenção do cinema, sendo caracterizado pela representação e exploração parcial e subjetiva da realidade (Gregolin et. al., 2002). Caracterizado pelo registo daquilo que é considerado o “real”. “... o filme documentário é aquele que, pelo registo do que é e acontece, constitui uma fonte de informação para o historiador e para todos os que pretendem saber como foi e como aconteceu” (Penafria, 1999, p.20).

O documentário, assim como o filme ficcional, têm a mesma importância ao servirem como fontes de estudo. Ambos não podem ser caracterizados documentos pelo simples fato de tentarem retransmitir uma realidade. Sendo assim, o filme documentário não exerce nenhum tipo de superioridade enquanto documento sobre o filme ficcional (Gregolin et. al., 2002).

Ramos refere que o “documentário é visto como um campo tradicional, com regras a serem seguidas. Extrapolar estas fronteiras é um atestado de inventividade e criatividade” (Ramos, 2001, p.2).

“Segundo Melo (2002, p.3), o documentário ocupa uma posição ambígua e polémica na história, teoria e crítica do cinema”, recorrendo-se de condutas próprias do cinema, na “escolha de planos, preocupações estéticas de enquadramento, iluminação e montagem, separação das fases de pré-produção, produção, pós-produção.” No entanto, a par deste rigor, o documentário mantém uma proximidade com a realidade, respeitando várias convenções, como o registo *in loco*, a não direção de atores, o uso de cenários naturais, as imagens de arquivo, entre outros.

A grande diferença entre o documentário e o cinema é que o primeiro não pode ser escrito nem planificado da mesma forma como o último, uma vez que o caminho para a produção de um documentário pressupõe uma liberdade que dificilmente se verifica em outro género. “Um documentário é construído ao longo do processo de sua produção. Mesmo existindo um roteiro, o formato final somente se define após as filmagens, e a conclusão dos processos de edição e montagem” (Melo, 2002, p.4).

“De acordo com Penafria (1999, p.109), no documentário, a perfectibilidade do filme dialoga com a imperfectibilidade dos ‘intérpretes’, personagens reais do mundo existente. Assim, como os diálogos não podem ser previamente escritos e costumam não ser previsíveis, diz-se que um documentário é o argumento encontrado”.

Relativamente ao registo *in loco*, deve-se salientar que este representa um dos elementos fundamentais do documentário. Cabe ao documentarista, sempre que possível captar as imagens no momento em que a ação ocorre e em contexto natural. No entanto, se por algum motivo o documentarista não consegue captar as imagens no momento preciso, tem a possibilidade da utilização do arquivo, “fazer uso da reconstituição (recurso legitimado pela escola de Grierson), ou mesmo voltar ao local dos acontecimentos” (Melo, 2002, p.5).

Desta forma, recorrendo ao registo *in loco* ou à reconstituição, o documentário deve manter sempre uma relação forte com os contextos originais naturais e representá-los da forma mais real possível (Melo, 2002).

Assim, podemos dizer que as características essenciais do documentário na criação de uma identidade única, enquanto género audiovisual são a especificidade do seu discurso sobre o real, que não é um reflexo da realidade mas sim uma construção da realidade. A relevância do registo *in loco* e o seu carácter autoral, muito ligado à criatividade do documentarista e aos seus interesses (Melo, 2002).

Para compreender melhor o documentário serão analisados de seguida os géneros de documentários existentes.

2.1.1. Géneros de documentário

Em cada documentário podemos analisar um estilo próprio e um carácter único característico da índole autoral neste género. De certa forma, é possível nomear algumas características comuns de entre os tipos de documentários, identificando assim subgéneros do mesmo (Oliveira, 2011).

Segundo Nichols podemos identificar seis subgéneros. Com o desenvolvimento da produção de filmes do género documentário, ao longo dos anos, foram-se rejeitando algumas das tendências dos movimentos vigentes optando-se por outras, como ocorre não só no cinema como em todas as artes (Nichols, 2001).

A sequência dos subgéneros exposta surge de forma cronológica, na medida em que cada novo estilo nasceu como reação ou como forma de aprimorar as tendências dos movimentos anteriores. Assim, segundo as características audiovisuais, ideais artísticas e objetivos, analisam-se os géneros poético, expositivo, de observação, participativo, reflexivo e performativo (Oliveira, 2011).

Documentário Poético

Para Nichols o documentário poético é fundamentalmente visual, no sentido em que procura provocar sensações no espetador, em vez de lhe apresentar uma argumentação oratória delineada. Esta tendência denota-se nas opções técnicas detidas pelos realizadores para este subgénero, que tendem a abdicar das “convenções de edição contínua e a noção de uma localização temporal rígida em prol da exploração de associações entre ritmos temporais e justaposições espaciais” (Oliveira, 2011 p.15).

Assim, este tipo de documentário adota uma “estética mais impressionista procurando o artístico e a expressão abstrata” (Oliveira, 2011 p.16) em prejuízo da realidade verificada noutros géneros e que habitualmente serve de apoio à argumentação do documentário.

A tendência artística é evidente através da denotação do ritmo e das recreações visuais que convergem para uma transmissão de conceitos predominantemente visuais (Nichols, 2001).

Este tipo de documentário é apresentado como um dos primeiros a surgir “ (na década de 1920) ” (Oliveira, 2011 p.16), no entanto o seu enfraquecimento e conseqüente afastamento para outros subgêneros foi determinada sobretudo pela sua índole excessivamente vaga e pouco específica (Nichols, 2001).

Documentário Expositivo

Contrariamente ao documentário poético e de certa forma como oposição a este, o documentário expositivo possui uma natureza mais objetiva, onde se expõem os “argumentos e fragmentos do mundo histórico apresentados de forma argumentativa” (Oliveira, 2011) normalmente como *voz off* e texto (Oliveira, 2011 p.16). Na sua apresentação é essencial a consonância entre a imagem, com o que é verbalizado, e o discurso que aparece como componente orientadora da argumentação e respetivamente do documentário. Desta forma, também a montagem do documentário fica sujeita à argumentação, de forma a acompanhar sempre as linhas orientadoras iniciais, mesmo em “detrimento da continuidade espacial e temporal” (Oliveira, 2011 p.16). Verifica-se que este subgênero de documentário adquiriu ao longo dos tempos um estatuto *standard*, que atualmente ainda se verifica, sendo muitas vezes considerado didático, o que tem levado à procura de novas abordagens (Nichols, 2001).

Documentário Observacional

Segundo Nichols este tipo de documentário é totalmente centrado nos participantes, nas suas ações, no seu dia-a-dia e nas relações que estabelecem uns com os outros (Nichols, 2001). Aqui o realizador tem como principal objetivo a observação do quotidiano, intervindo o menos possível com os intervenientes. O aparecimento deste tipo de documentário deve-se sobretudo ao avanço das novas tecnologias, que possibilitou a utilização de câmaras mais leves e portáteis. A utilização deste tipo de câmaras possibilitou a mobilidade mais rápida e livre de acordo com o local que tencionasse filmar (Nichols, 2001).

Assim, a principal preocupação seria a interferência mínima possível no ambiente a ser filmado, bem como ao nível das opções técnicas adotadas e da montagem final, conservando a originalidade da ambiência. Isto é, filmar exatamente como aconteceu, no momento que ocorreu sem intervenção de terceiros. Neste tipo de documentário, grande parte das vezes o uso de música, texto ou comentários é excluído (Nichols, 2001).

O documentário observacional é muitas vezes utilizado para investigação etnográfica. Relativamente à narrativa a “ausência de qualquer tipo adicional de ajuda à compreensão do espectador para além das próprias imagens, exige que este tenha um papel muito mais ativo na aquisição de eventuais conhecimentos inerentes às imagens apresentadas” (Oliveira, 2011 p.17).

Documentário Participativo

Quanto ao documentário participativo, este é muitas vezes utilizado nas áreas como Antropologia (Nichols, 2001). Aqui o realizador, ou investigador insere-se num grupo de investigação que depois estuda os dados recolhidos, com a ajuda de conhecimentos e guias das áreas da Antropologia e da Sociologia. Contrariamente ao documentário observacional, aqui o realizador interage com os participantes aparecendo na cena. É esta a principal atração deste tipo de documentário, em que o realizador explica e mostra certas situações, falando com o espectador. Porém a intrusão, muitas vezes desajustada em algumas situações por parte do realizador, levaram a um declive da utilização deste tipo de documentário (Nichols, 2001).

Documentário Reflexivo

No documentário reflexivo, contrariamente ao documentário participativo, a relação entre o realizador e o espectador é fundamental, afirmando um compromisso com o público e o conteúdo abordado (Nichols, 2001). No entanto esta abordagem cria inquietações com a objetividade e realidade do que é mostrado. Aqui a característica principal é “o seu estilo consciencioso e marcadamente questionador em relação a si próprio, ao seu significado e em relação à forma como o espectador percebe o mundo que o rodeia...” (Oliveira, 2011 p.17).

Documentário Performativo

Para Nichols o documentário performativo centra-se sobretudo na investigação e estudo das vivências pessoais e sociais dos participantes. A origem deste tipo de documentário surge como forma de compreensão dos conflitos pessoais “quer entre intervenientes, quer entre os intervenientes e entidades exteriores, nomeadamente entidades de autoridade” (Nichols, 2001). Desta forma, procura-se dar relevo à “dimensão afetiva em detrimento da objetividade e complexidade do conhecimento” (Oliveira, 2011 p.17).

Tendo em conta toda a envolvente do documentário e os seus géneros será exposta de seguida toda a evolução cronológica do mesmo.

2.1.2. Evolução cronológica do documentário

Com o início da revolução científico-tecnológica e industrial ocorrida na virada do século XIX para o XX iniciou-se um sentimento de admiração pelas inovações e invenções técnicas modernas. Nesta ambiência de perfeita adulação pela tecnologia surge a revolução nas artes, como é o caso do cinema.

“Segundo Franco (2004 p.5), do outro lado da fronteira, estavam os irmãos Lumière. Se Edison era quem originava o filme ficção, eles foram os pais do documentário”. Os irmãos Lumière iniciaram as suas atividades em Paris em 1895. “Louis Lumière registrou naquele ano o seu invento e com isto abriu o caminho para o cinema-verdade” (Tulard, 1996 apud Franco, 2004 p.5). Enquanto George Méliés se dedicava ao cinema espetáculo (Franco, 2004).

Desde o *cinématographe* de Lumière em 1895, ao *Kinetoscope* e ao *Vitascope* de Edison, de 1896, seguidos do “ameaçador”, mas competente estúdio, o *Black Maria*, de 1897, que o cinema alterou por completo as artes e a comunicação (Franco, 2004).

Aos poucos as técnicas de filmagem e de apresentação dos filmes dos irmãos Lumière foram-se enraizando, tornando-se modelos a seguir na concepção dos filmes. Um dos primeiros filmes dos irmãos Lumière foi a representação de situações vividas, a saída dos operários na fábrica Lumière, em 1895 intitulada “*La Sortie des Usines Lumière*” entre outros filmes da época (Franco, 2004 p.8). Desde então, foram feitos outros filmes como “*Arrivat d'un Train a la Ciotat*” em 1895 que retrata a passagem de um comboio.



Figura 1 - “Cinématographe” Lumière em modo de filmar.

Fonte:

<http://en.wikipedia.org/wiki/Cinematograph>
(Acedido a 2 de Janeiro de 2013)



Figura 2 – Imagens do filme “*La Sortie des Usines Lumière*” (1895)
Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=EXhtq01E6JI> (Acedido a 2 de Janeiro de 2013)



Figura 3 – Algumas imagens retiradas do filme “*Arrivat d'un Train a la Ciotat*” (1895)
Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=1dgLEDdFddk> (Acedido a 2 de Janeiro de 2013)

Estes filmes, como tantos outros de curta duração dos irmãos Lumière tinham como principal objetivo “captar cenas do cotidiano citadino, mostrando a vida tal como ela decorria na cidade, sem interferências ou encenações” (Oliveira, 2011 p.35).

Na década de 1920, mais precisamente em 1926 John Grierson, fundador do movimento documentarista britânico dos anos trinta, publicou um artigo sobre o filme “*Moana*”, de Robert Flaherty denominado “*Flaherty’s Poetic Moana*” para o jornal “*The New York Sun*” (Penafria, 2004

p.1). Neste artigo Grierson afirma que o filme continha “valor documental”, devido à exposição dos acontecimentos do cotidiano de uma mulher residente na Polinésia (Penafria, 2004).

No entanto, para “Grierson, *“Moana”* não é apenas um registo ou uma descrição da vida de uma família polinésia. Esse seu “valor documental” ou (dizemos nós) o “valor fotográfico” é secundário em relação à sua poética, à sua capacidade em transmitir a beleza e harmonia da relação que o homem estabelece com a natureza circundante” (Penafria, 2004 p.1).

O filme *“Nanook of the North”* (1922) de Robert Flaherty, é considerado por muitos o primeiro filme documentário. (Oliveira, 2011) Neste documentário é retratado o quotidiano dos *“esquimós Itivimuit”*, na procura de alimento, e no relacionamento pessoal (Oliveira, 2011 p.36). *“Nanook of the North* procura mostrar uma visão romântica de um povo simples e primitivo, alheado da civilização ocidental e à beira da extinção. (...) Esta pretensão de realismo, misturada com a *mise-en-scène* operada por Flaherty valeram-lhe duras críticas” (Oliveira, 2011 p.36).



Figura 4 – Imagens retiradas do filme *“Nanook of the North”* (1922)
Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=bVbQVWkdcFk> (Acedido a 2 de Janeiro de 2013)

“Embora admirador de Flaherty, Grierson questiona os seus filmes por não apresentarem soluções para os problemas dos povos que filma. Grierson encontrou no documentário princípios que lhe permitiram explorá-lo como instrumento de utilidade pública” (Penafria, 2004 p.2).

Em 1929 Grierson realizou e montou *“Drifters”*, o que se julga ser o único filme, uma vez que a partir dessa data sempre foi produtor. Neste filme, Grierson retrata a pesca do arenque no Mar do Norte, numa pequena vila em Shetlands, local de onde as personagens partem para a pesca (Penafria, 2004 p.3). Depois deste filme, Grierson defendeu “duplamente o documentário: enquanto produtor e impulsionador do chamado ‘movimento documentarista britânico’”(Penafria, 2004 p.4).



Figura 5 – Imagens do filme “*Drifters*” (1929)

Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=V60pwHsTRF4> (Acedido a 2 de Janeiro de 2013)

A par de Grierson e Flaherty, Dziga Vertov com o seu filme “*Man with a Movie Camera*” (1929), um repositório de cenas do quotidiano das pessoas nas suas atividades diárias, “deixa transparecer uma dimensão social mais alargada, conferindo ao seu trabalho uma importante componente de reflexão e intervenção social” (Aufderheide, 2007 apud Oliveira, 2011 p.22). Para Vertov não só o conteúdo, mas a organização e o ritmo das imagens projetadas no ecrã podem constituir uma genuína visão cinematográfica da realidade, isto é, a realidade mostrada no ecrã será mais que um mero documento fotográfico (Penafria, 2004).



Figura 6 – Imagens retiradas do filme “Man with a Movie Camera” (1929)
Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=8Fd_T4l2qaQ (Acedido a 2 de Janeiro de 2013)

O *Direct Cinema*, *Cinema Verité*, ou *Free Cinema* “surgem assim entre 1950 e 1960 através do esforço criativo destes indivíduos e caracterizou-se pela preferência pela utilização de pessoas normais (não atores) em situações não previamente ensaiadas, em detrimento da utilização de atores, tentando capturar reações pessoais” (Center, 2001 apud Branquinho, 2010 p. 33).

Desta forma, os avanços tecnológicos, sentidos na época, e desde então, repercutiram-se no cinema e no mundo do audiovisual. Oliveira afirma que “no início da década de 1960 a tecnologia começa a assumir um peso cada vez maior na produção documental e os notáveis avanços tecnológicos conseguidos à data contribuíram para uma revolução no género documental, não só a nível técnico mas também a nível conceptual” (Ellis & McLane, 2005 apud Oliveira, 2011 p. 22).

2.1.3.A conceptualização do documentário

Os processos para a criação de um documentário são os mesmo de que para a criação de um filme ficcional (Nichols, 2001 apud Branquinho, 2010).

“Segundo Gregolin et. al. (2002 p.6), para a produção de um documentário, ao menos por enquanto, não existem manuais nem regras dadas e específicas para serem seguidas”. A produção de um documentário requer uma natureza criativa dos temas escolhidos. Todos os recursos humanos, e técnicas adotadas (no som, na imagem, nos efeitos especiais em áudio e vídeo, animação, etc.) para a criação de um filme ficcional são também possíveis de ser usados e aplicados num filme documental (Branquinho, 2010). Pois, embora um documentário seja diferente pelas suas especificidades, utiliza as mesmas fases de criação

de um filme, a pré-produção, produção e pós-produção (Branquinho, 2010). Desta forma podemos dizer que não existe um padrão exclusivo para a criação de um documentário (Gregolin et. al., 2002). Na produção de um documentário muitas vezes é tida em conta as características do autor, sendo “ligada às formas individuais de criatividade intrínseca que estabelecem o elo com a “realidade” a ser reproduzida” (Gregolin et. al., 2002 p.6).

Para Giba Assis “o documentário é o filme que consegue formular uma pergunta que ainda não tinha sido feita, e que ao mesmo tempo não se preocupa em respondê-la” (Gregolin et. al., 2002 p.6).

O documentário é entendido como um filme que espelha a realidade humana, que de certa forma não surge da criatividade do realizador, mas sim da realidade entendida (Gregolin et. al., 2002). Neste sentido, o sentido da criação de um documentário é o oposto de um filme ficcional, em que este último recorre de um processo imaginário, de produção de algo criado pelo produtor, correspondente a um universo imaginário, não “real”, ao contrário do primeiro (Gregolin et. al., 2002).

Para William Guynn “se trata de uma ficção que tenta esconder a sua ficcionalidade” (Gregolin et. al., 2002 p. 7), isto é, o documentário reúne as especificidades de um filme ficcional, no entanto o seu prisma “real” dos factos sucedidos oculta toda a produção ficcional (Gregolin et. al., 2002).

“Segundo Penafria (1999, p.27), na ficção, os atores movem-se em cenários construídos para o efeito e atuam de acordo com o personagem que representam. A *mise em scene* ficcional exige encenação dos diferentes elementos que compõem a imagem de acordo com um certo critério visual. Constrói-se o ambiente que se entende adequado para apresentar o filme. Pelo contrário, no documentário os atores são atores naturais que atuam para o filme, do mesmo modo que atuariam se as câmeras não estivessem lá. Por seu lado, o cenário é o ambiente natural do mundo que nos rodeia.”

Existe ainda o trabalho cinematográfico de “docudrama” “um trabalho documental, baseado em fatos reais mas que foi dramatizado” (Gregolin et. al., 2002 p. 7) ou seja, quando existe montagem de cenas para retransmitir um aspeto da “realidade”. Podemos ver representado esta realidade no filme de Fernando Meirelles, “Cidade de Deus”, sendo esta obra em parte ficcional e em parte documental. “Segundo Penafria (1999, p.29), utilizar elementos de não-ficção nos filmes de ficção é uma ação legítima pela necessidade de tornar mais credível a mensagem que o autor do filme pretende passar. Utilizar elementos de ficção em documentários tem a particularidade de contribuir para a constante manutenção, renovação e obrigatoriedade de repensar ou atualizar as bases em que o gênero de documentário assenta.” De certa forma a ideia de Gregolin vem realçar o que Penafria já tinha proferido, que para a criação de um documentário não existem regras específicas que devem ser seguidas.

2.2. O Filme Etnográfico

Após uma abordagem ao documentário e suas especificidades na concepção do mesmo, verificou-se a importância de uma abordagem relativamente ao filme etnográfico, uma vez que este seria de muita relevância para a concepção do documentário final.

Para Ribeiro, o “filme etnográfico ou o cinema etnográfico entendido no sentido mais amplo abarca uma grande variedade de utilização da imagem animada aplicada ao estudo do Homem na sua dimensão social e cultural” (Ribeiro, 2007 p. 2). Segundo Costa, o filme etnográfico é “uma representação da realidade, uma construção que passa pelas ideologias e interesses de quem o faz, dos que nele participam como personagens, e ainda pelas de quem o vê, partindo do princípio também de que a Antropologia perdeu, de certo modo, a ‘inocência epistemológica’” (Costa, 1998 p. 1).

Em 1940 surge a pretensão de que na Antropologia o cinema adquira um estatuto de *médium* exploratório e documental aparecendo como instrumento de pesquisa observacional das ciências sociais. Neste contexto surge a tendência para filmar tecnologias e rituais surgindo assim os princípios do que se considera como o modelo do “filme etnográfico” (Rapazote, 2003).

2.2.1. História da Antropologia Visual

“Para Ribeiro (2007 p. 3), o seu nascimento é frequentemente associada ao nascimento do próprio cinema: para Claudine de France com os primeiros filmes Lumière desde 1898 – as imagens mostram e descrevem, independentemente da intenção, propósito ou dispositivo de pesquisa que lhe está subjacente.”

Segundo Emilie de Brigard, “o primeiro filme etnográfico foi realizado em 1895 por Félix-Louis Regnault, um médico especializado em anatomia patológica.” Este, com o apoio do assistente de Jules-Etienne Marey, Charles Comte, “filmou uma mulher ouolof a fabricar uma peça de olaria na exposição etnográfica da África Ocidental” (Ribeiro, 2007 p. 3). Na expedição realizada em 1898 por Alfred Cort Haddon às ilhas Torres no oceano Pacífico, ficaram também conhecidas as “quatro curtas-metragens representando três danças masculinas aborígenes e a fabricação manual de fogo por rotação entre as mãos de um pau pousado sobre ervas secas” (Piault, 2000 apud Rapazote, 2003 p. 52).

Com o aparecimento da Antropologia Visual nos anos 70 começaram a surgir definições para o filme etnográfico, defendendo-se que este tipo de filme obedecia a determinados critérios “tais como retratarem uma cultura ou parte definida dela, terem em conta ‘teorias da cultura’, implícita ou explicitamente; o facto de darem conta da investigação e dos métodos de filmagem e o facto de usarem um léxico antropológico” (Costa, 1998 p.1).

“Segundo Oliveira (2011 p. 47), o trabalho de campo levado a cabo em Bali por Gregory Bateson e Margaret Mead, entre 1936 e 1939, marca a incorporação do filme como recurso de pesquisa numa grande investigação.”

Mead, uma das primeiras pessoas a utilizar a câmara de filmar na sua investigação, contribuindo para a definição desta área, defende “que há uma prisão à escrita e a antropologia” e que esta é sobretudo “verbal”, baseada nas palavras dos intervenientes (Costa, 1998 p.2). Para Mead o filme etnográfico permite “anotar, conservar e repetir” todos os acontecimentos para que de certa forma seja mais fácil analisar as situações sociais (Costa, 1998 p.2). A Antropologia assume sobretudo a responsabilidade da preservação dos “documentos culturais” e a “divulgação humanitária” (Costa, 1998 p.2).

Jennifer Post refere que a “expansão do filme como ferramenta de trabalho de campo na Etnomusicologia” denota-se a partir da “*década de 1960*” (Post, 2004 apud Oliveira, 2011).

“Até aos anos 60, a antropologia era essencialmente intelectualista e não tanto sociológica” (Costa, 1998 p.2). Contrariamente, em França, o filme etnográfico era visto como tendencialmente etnológico, no sentido descritivo e da preservação dos costumes. Na Alemanha, com o folclore e a procura da formalidade, levam à objetividade dos filmes, figurando a criação de filmes como forma de um arquivo visual de acordo com cada etnia (Costa, 1998). Porém, “a partir dos anos 60, deixa de haver uma ortodoxia inquestionável e tendem a terminar vários movimentos que se desenvolvem mais ou menos do estruturalismo, marxismo, sociobiologia, etc” (Costa, 1998 p.2).

Atualmente, com a evolução tecnológica, a Antropologia Visual chega ao paradigma vigente, marcado pelas novas tecnologias, que transformaram a pesquisa e análise (Pink, 2001 apud Oliveira, 2011).

2.2.2.A importância do uso do filme

No contexto da investigação e exposição relativa à Antropologia, o uso do filme, revela-se de grande importância, uma vez que é considerado como uma ferramenta de arquivo rico em conteúdo. A utilização da imagem etnográfica torna pertinente a utilização do filme etnográfico no contexto da Antropologia e das suas relações com o cinema documental (Rapazote, 2003).

Desta forma também a fotografia, assenta na mesma cultura de complementaridade dos antropologistas no registo dos trabalhos efetuados. Post refere que o filme “é uma importante ferramenta para comunicar conceitos e apresentar pontos de vista alternativos dos temas abordados na Etnomusicologia” (Oliveira, 2011 p. 48). No entanto Heider refere que “tal como as palavras necessitam ser estudadas, também as imagens devem ser pensadas cuidadosamente” (Heider, 2007 apud Oliveira, 2011).

Rapazote afirma que “o cinematógrafo nasceu como utensílio de investigação e de «observação para estudar os fenómenos da natureza”» (Morin, 1997 apud Rapazote, 2003 p.52) e que nos seus primeiros anos não fez mesmo mais do que registar diretamente o real em imagens em movimento” (Rapazote, 2003 p.52).

No decorrer das investigações, o filme torna-se um elemento fundamental para o registo de avanços, servindo como diário de bordo de apoio aos investigadores (Oliveira, 2011). Com o recurso ao vídeo é possível a captação de sutilezas impercetíveis a olho nu como as relações sociais, as cerimônias, as danças entre outros acontecimentos onde muitas pessoas estão em conjunto (Reyna, 2002). O filme é capaz de “registrar as nuances do processo, da emoção e outras sutilezas do comportamento e da comunicação, que a fotografia, a memória e o caderno de campo não estão em condições de prover” (Reyna, 2002 p.4).

Reyna acrescenta ainda que normalmente, o investigador só tem a memória para, a partir das anotações, reorganizar o “todo”. No entanto, o vídeo altera totalmente essa abordagem, uma vez que os elementos integrantes do que é observado podem ser vistos, revistos e inclusive envolver os participantes na sua descodificação (Reyna, 2002).

“Em outras palavras, o vídeo enquanto ferramenta, além de animar e instigar o conhecimento mútuo, tem a capacidade de provocar uma autocontemplação, levando o agente filmado a rever e reencontrar momentos e situações nos quais foram observadas” (Reyna, 2002 p. 6).

Jean Rouch relativamente ao uso do filme refere que com a imagem “não só tornamos visível a realidade que se extingue como aquela que se esconde. Registando-a, podemos revê-la no écran e descobrir nela coisas que sem ele não veríamos” (Costa, 2000 p.8).

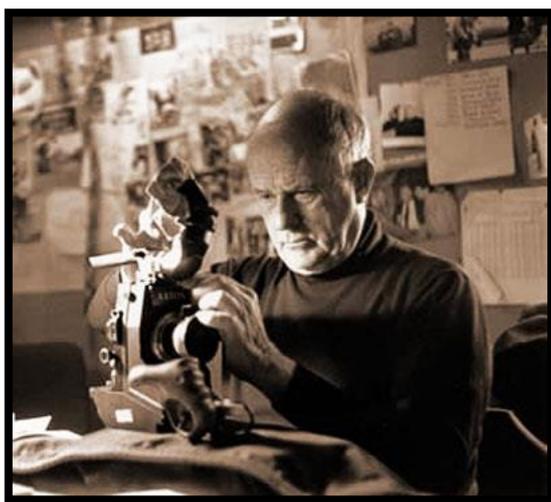


Figura 7 – Jean Rouch (1917-2004)

Fonte: <http://www.newwavefilm.com/french-new-wave-encyclopedia/jean-rouch.shtml> (Acedido a 2 de Janeiro de 2013)

2.2.3. Da escrita à imagem

O aparecimento da Antropologia Visual surgiu nos Estados Unidos em meados do século XX, quando a academia compreendeu que as concepções do conhecimento antropológico que abarcavam a “cultura visual” podiam ser reunidas num domínio específico (Rapazote, 2003 p. 38).

A Antropologia Visual abarca o “estudo da cultura material, da arte, da investigação de gestos e expressões faciais ou dos aspetos espaciais do comportamento e interação corporal” (Rapazote, 2003 p. 38). No entanto, ao desejar a aquisição do material sobre os acontecimentos visuais para a investigação, a Antropologia Visual não se socorre apenas destes instrumentos, utilizando para tal a produção de material visual como instrumento metodológico, sob a forma de fotografia, filme ou vídeo (Rapazote, 2003).

Na Antropologia o conhecimento é produzido e divulgado com o recurso à palavra escrita, sendo que a inclusão do filme como ferramenta de apoio à investigação antropológica acarreta consigo muitas vantagens, no entanto, para Mead “o cinema e fotografia exprimem uma especialização, uma habilidade que deve ser treinada pelos antropólogos” (Costa, 1998, p.2).

No entanto, a dependência dos princípios metodológicos e analíticos científicos instituídos e subjugados pela palavra escrita é evidente, uma vez que “o desafio da Antropologia Visual é deslocar-se da finalidade visual para a verbal e conceptual, para a escrita e a criação de ideias” (Collier, 1976 apud Rapazote, 2003 p. 45). Nesta perspetiva, a recolha de dados em imagem é a única aptidão identificada no filme, considerando-os ainda muito subjetivos (Rapazote, 2003).

Segundo Oliveira, alguns autores elogiam o uso do filme como ferramenta de apoio à investigação antropológica, referindo que este possui “capacidade de ilustrar as pessoas, as culturas e as interações humanas de uma forma que é impossível à palavra escrita” (Barbash & Taylor, 1997 p. 36).

James Clifford, um importante antropólogo refere que a “escrita etnográfica é uma construção narrativa fundada não numa sistemática seletividade, mas sim numa sistemática e problemática exclusão de partes da realidade”, sendo que é difícil retratar na sua totalidade, sendo exatamente “nesse metódico processo de seleção/exclusão, «nessa economia da verdade, que o poder e a história trabalham de forma que acaba por escapar ao controlo dos próprios autores» ” (Rapazote, 2003 p.46).

A passagem da palavra escrita à utilização da imagem como forma de registo do “pensamento antropológico da ‘palavra-e-frase’ para a ‘imagem-e-sequência’” (MacDougall, 1998 apud Rapazote, 2003 p.47) está em atribuir-se que a “imagem, em particular no cinema, implica uma perspetiva problemática para a conceptualização científica” (MacDougall, 1998 apud Rapazote, 2003 p.47).

No entanto, é devido à evolução das tecnologias na área do audiovisual e a massificação das mesmas, que levaram os antropólogos a voltarem a sua atenção para as várias formas de cultura

sob o aspeto visual, produzidas por essas novas ferramentas, e a validar a importância do seu uso no cruzamento das culturas (Rapazote, 2003).

2.2.4. Material audiovisual de pesquisa

Segundo Bailey, o material audiovisual de pesquisa é geralmente efetuado sem grandes preocupações, destinado a arquivo até ser útil no âmbito de alguma investigação (Bailey, 1988 apud Oliveira, 2011).

A utilização deste material audiovisual como forma de registo é de grande importância visto que as imagens recolhidas no trabalho de campo necessitam de muitos exames, uma vez que os acontecimentos observados são compostos por vários elementos às vezes dispersos, que formam um todo (Reyna, 2002).

Segundo Jane Guéronnet, o recurso ao material visual no seu estudo da vida de uma família francesa de classe média alta em Paris, revelou-se uma mais-valia para a análise dos detalhes (Reyna, 2002). “O filme foi visto cerca de trinta vezes. Deste modo, o fluxo contínuo foi estabelecido: a revisão do vídeo, o comentário oral das imagens e a descrição por escrito das análises. A partir da visualização das imagens fomos capazes de formular algumas perguntas e respostas concernentes ao material observado” (Hockings, 1993 apud Reyna, 2002 p. 10).

Normalmente, o investigador apenas possui a memória para, a partir das suas notas, compilar o conjunto da informação. O recurso ao material audiovisual de pesquisa, o vídeo modifica totalmente esse processo, uma vez que os elementos constituintes do que é observado podem ser visualizados várias vezes (Reyna, 2002).

Além da importância que as imagens têm para a investigação, o uso do filme em investigação antropológica pode ser utilizado para divulgação do trabalho efetuado. Com o documentário, podemos enaltecer a investigação e todo trabalho em seu redor, dando ainda possibilidade de chegar a um público mais alargado (Oliveira, 2011).

No entanto, Zemp afirma que “da mesma forma que os apontamentos não constituem, por si só, um livro, também o material audiovisual de pesquisa não é um filme” (Zemp, 1988 apud Oliveira, 2011 p. 50). Mesmo assim Barbash e Taylor, salientam que o processo de capturar imagem para posterior investigação é um método que se encontra de acordo com os princípios do próprio género documentário, distinguindo-o do filme de ficção (Barbash & Taylor, 1997).

2.2.5. Filmagem

Em investigações antropológicas, segundo Heider, a gravação em vídeo possui normas próprias a nível visual e de continuidade, mesmo que essas normas não sejam de acordo mútuo entre todos os intervenientes na gravação do filme etnográfico (Oliveira, 2011). No entanto, nem todos os

autores estudados estão em pleno acordo no que concerne às diretrizes de concepção de um filme etnográfico, nomeadamente quanto à edição, narração, estética, entre outros.

Karl Heider, considera que a representação do indivíduo, mas também de toda a sua envolvência, torna-se fulcral no estudo da cultura em causa (Oliveira, 2011). Para Heider, na gravação dos filmes deve ser utilizado “uma lente grande angular e um enquadramento bastante aberto, que permita ver o interveniente filmado em corpo inteiro” (Heider, 2007 apud Oliveira, 2011 p. 51), bem como o espaço envolvente. Para este autor a omissão de partes do corpo dos intervenientes do filme deve ser evitada, para não causar falhas na comunicação, visto que para compreender determinadas culturas, necessitamos observá-los na totalidade uma vez que estes comunicam com o corpo (Oliveira, 2011).

De acordo com a análise efetuada é possível referir que a utilização do tripé para filmagem ou a filmagem com a câmara na mão, são também motivo de desacordo perante vários autores. Enquanto uns defendem a utilização do tripé para uma gravação mais estável, outros defendem a gravação de forma mais livre, manualmente. Jean Rouch, defende a não utilização do tripé, afirmando que sem ele existe uma maior liberdade de movimentos e rapidez de deslocação para o que se pretende filmar (Oliveira, 2011).

“Barbash e Taylor identificam a filmagem manual como uma das imagens de marca da estética do filme etnográfico, referindo a sua simplicidade e aspeto autêntico, que ajudam a construir um estilo mais intimista” (Oliveira, 2011 p. 51). Estas autoras evidenciam a importância da utilização da câmara de forma manual, uma vez que estabelece uma relação de maior proximidade e informalidade para com o interveniente (Barbash & Taylor, 1997).

Oliveira evidencia um ponto importante do livro *Doing Visual Anthropology*. “A autora refere que, apesar da utilização de uma câmara do tipo handycam poder resultar numa qualidade de imagem inferior em relação a equipamento profissional, a informação etnográfica que esta poderá captar será de muito maior valor, por não ser tão intrusiva, causando menos constrangimentos aos intervenientes e podendo imiscuir-se de modo mais natural no contexto envolvente” (Pink, 2001, apud Oliveira, 2011 p. 52).

Relativamente ao equipamento utilizado na gravação de um filme etnográfico, Barbash & Taylor referem que as *palmcorders*, normalmente utilizadas são muito instáveis relativamente a uma câmara de ombro e que quando utilizadas devem ser com o *viewfinder* da câmara bem encostado à vista para que o enquadramento fique o mais correto possível (Barbash & Taylor, 1997).

Quanto à utilização do *zoom*, Barbash & Taylor referem que este é de grande importância, quando utilizado com moderação, uma vez que pode tornar a imagem de difícil compreensão, quando usado erroneamente, ou auxiliar na busca de uma imagem de difícil acesso, quando utilizado adequadamente (Barbash & Taylor, 1997).

2.2.6. Edição/ Montagem

A montagem de um filme, quer seja um documentário etnográfico ou não, requer o corte das imagens e a sua união de forma a completar o plano sequencial do filme final, processo que influencia a interpretação final (Oliveira, 2011). Heider refere que a “edição permite desenvolver novos sentidos nas imagens captadas pela seleção e corte das mesmas, sem recorrer à captura de material adicional” (Oliveira, 2011 p. 53).

Segundo Ribeiro é a “montagem que dará ao filme a sua estrutura e a sua significação, que fará emergir os temas do discurso fílmico” (Ribeiro, 2007 p.13). Desta forma, a montagem ocorre desde o início da observação até ao filme final, passando pelo momento exato da observação, pelo durante e pelo depois, até à ideia chave final (Ribeiro, 2007).

Desta forma, desde o início do processo de filmagem até à conclusão da edição, as escolhas técnicas do realizador ou antropólogo acabam sempre por fazer com que o filme seja um produto do ponto de vista pessoal deste, que é, naturalmente, subjetivo e individual (Barbash & Taylor, 1997).

No entanto, Ribeiro refere que a montagem do filme etnográfico constitui uma reconstrução do real, e que a pessoa responsável pela montagem do mesmo não deve assistir às filmagens (Ribeiro, 2007). À pessoa responsável pela montagem, “Ribeiro (2007 p. 29) refere que esta inicia um “ um trabalho em que conta a história que eu quero contar, simplesmente com as imagens que tenho e é aí que entramos numa operação que é extraordinária, numa colaboração a dois.” Para este autor, na montagem de um filme deve ser aplicada a regra das aproximações sucessivas, que o próprio aprendeu na *Escola de Ponts et Chaussées* e que ainda hoje é aplicada na arquitetura. Esta regra consiste na supressão e substituição de imagens aos poucos, para que se crie um fio condutor capaz de contar uma história (Ribeiro, 2007).

O autor menciona que na montagem de alguns dos seus filmes dia após dia revia algumas imagens de um plano de montagem, deixadas por Suzanne Baron, sobre a mesa, acrescentando e suprimindo até chegar ao filme perfeito, hábito que aprendeu com Jacques Tati (Ribeiro, 2007).

“Segundo Ribeiro (2007 p. 36), para fazer a montagem de um filme, vê-se por ordem, depois dizemos, vamos montar a partir da última bobine”

2.2.7. Narração

No que concerne à narração, ou utilização de “voz off” no documentário e no filme etnográfico verifica-se um desacordo entre os vários autores estudados. Enquanto uns defendem a posição de que a utilização de narração enriquece o filme, na medida em que ajuda na transmissão de informação, outros consideram um “elemento deturpador e reprovável no filme etnográfico” (Oliveira, 2011 p. 59). Segundo Oliveira a falta de contextualização, em filmes do género observacional, pode tornar-se aborrecida e o “espectador pode perder o interesse” (Oliveira,

2011 p.59). Normalmente, a forma utilizada para a exposição da informação passa pela introdução de texto no documentário ou então sob a forma de narrativa (Oliveira, 2011).

Para Barbash e Taylor a utilização de narração modifica totalmente a compreensão e visualização do filme, uma vez que a voz altera o ritmo das imagens, criando dificuldade de interpretação por parte do espectador. Desta forma, utilizando *voz off* é pertinente a criação de um ritmo mais lento, de fácil compreensão e descodificação (Barbash & Taylor, 1997 p. 388).

Barbash e Taylor referem ainda alguns cuidados na utilização da narração no filme etnográfico (Barbash & Taylor, 1997). Baseado nestas premissas, “Oliveira (2011 p. 60) sintetiza-as da seguinte forma:

- Evitar a utilização de um tom moralista, autoritário ou excessivamente didático, dando lugar a elementos de subjetividade e autorreflexivos que possam representar os intervenientes com sensibilidade e de modo não-crítico.
- Evitar a utilização de narração ao longo de todo o filme. O editor deve ter a preocupação de reservar partes do filme desprendidas da narração onde se utiliza o som não-síncrono.
- Ponderar em que pessoa a retórica deve ser apresentada (primeira, segunda, terceira pessoa, ou uma combinação de várias).
- Ponderar a utilização de mais do que um narrador, para representação de vozes discordantes, diferentes pontos de vista ou intervenientes diversos no documentário.
- O narrador deve manter um nível de energia e um volume constantes ao longo de toda a narração.
- O texto da narração deve consistir em frases curtas com o verbo próximo do início da frase. Caso seja necessário, a gramática deve ser sacrificada em prol da clareza da exposição.
- O editor deve ter em consideração que as palavras que assentam sobre cortes entre planos tendem a ser enfatizadas.”

Da mesma forma, Vítor Candeias enumera os princípios para uma narração correta “ressalvando contudo o seu pendor eminentemente jornalístico” (Oliveira, 2011 p. 60). Embora alguns deles se debrucem sobre elementos complementares, é fulcral ter em conta para a criação da narração de um documentário etnográfico os seguintes princípios (Oliveira, 2011). Assim Vítor Candeias enumera:

- “O comentário deve ajudar a conduzir a atenção do espectador para os restantes elementos audiovisuais do programa;
- O texto deve complementar a descrição das imagens na informação que acrescenta. Por exemplo: introduzindo os assuntos, interligando-os entre si ou acrescentando referências de contexto que as imagens não possam documentar;
- O texto deve ser o mais sintético possível, procurando exprimir o essencial do conteúdo com o mínimo de palavras. Caso contrário, poderá aumentar-se desnecessariamente a duração de cada sequência;

- As frases devem ser completas: sujeito, verbo, e complemento direto. E preferencialmente seguindo esta ordem, visto que facilita a apreensão imediata da seqüência do discurso visionada linearmente pelo espectador;
- Cada frase deve ser direta, objetiva e viva. Para que o discurso seja sempre claro e expressivo;
- Evitar frases longas, porque o seu sentido poderá ser perdido a meio pelo espectador, e porque poderá dificultar a escolha de pontos de corte para a edição do texto na montagem;
- Não juntar em poucas frases, muitos factos e referências a personagens, datas, lugares, nomes e ideias (o que poderá confundir o espectador);
- A linguagem deve evitar recursos de estilo tipicamente literários, como seja, excessos descritivos, ideias abstratas e a profusão de adjetivos;
- Prescindir de expressões clichés da linguagem corrente ou vincadamente literária;
- Evitar a erudição intelectual e a utilização de palavras difíceis ou demasiado rebuscadas. As palavras escolhidas devem ser compreensíveis pela generalidade dos espectadores a quem o programa se dirige;
- Eliminar todas as palavras e frases que possam ser supérfluas e que, por não acrescentarem mais nada de relevante, só estão a aumentar a duração do filme;
- A citação de números e estatísticas é preferível que seja representada graficamente na imagem, excetuando os casos em que se pretenda a redundância da informação como reforço para memorização;
- O texto de comentário não deve ocupar a duração total do programa, visto que se corre o risco de saturar a atenção do espectador, fazendo-o desligar dos conteúdos narrados. É preferível ir distribuindo espaços só para a descrição com imagens, música e/ou sons ambientes.
- Quanto à correspondência entre número de palavras escritas e tempo necessário à sua leitura, considerar que uma linha escrita em fonte Arial, corpo 11, em página formatada com a configuração standard de um processador de texto, corresponde a cerca de 5 segundos de locução;
- Procurar ser imaginativo na seleção do estilo de escrita adequado ao tom e ritmo particular de cada programa. Evitar fórmulas repetitivas e fechadas em si mesmas” (Oliveira, 2011 p.61-62).

Desta forma, para uma correta narração de um documentário ou um filme etnográfico é necessário respeitar alguns princípios, de forma a manter uma coerência entre a escrita e a imagem, para criar harmonia na visualização do mesmo.

2.2.8.A participação no processo de criação do filme etnográfico

Como referido por Jean Rouch e sublinhado por Ribeiro, descrito anteriormente, a montagem do filme etnográfico constitui uma reconstrução do real, e que o editor responsável pela montagem do mesmo não deve assistir ao processo de filmagens.

Para além desta abordagem, Barbash e Taylor no livro *Cross Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos* ressaltam algumas recomendações para a construção de um filme etnográfico de forma colaborativa. Para estas autoras é importante a discussão entre os intervenientes quanto ao filme final desejado, para que todos trabalhem no mesmo sentido. Nesta fase é importante decidir qual o género de filme, a coerência a manter e o público-alvo a atingir, sendo crucial a intervenção de todos (Barbash & Taylor, 1997).

“Segundo Oliveira (2011 p. 63), o especialista na área do audiovisual deverá assumir o desenvolvimento audiovisual do filme, enquanto o antropólogo ou etnomusicólogo, neste caso, representará sempre a autoridade máxima relativamente ao seu conteúdo, cabendo-lhe o direito de corrigir e fazer sugestões acerca das imagens e textos (escritos ou narrados) mais adequados a utilizar a cada momento.”

Uma outra questão a ter em consideração é o facto de grande parte das gravações de filmes no âmbito de investigação em Antropologia tem como destino o arquivo depois de usados nos estudos antropológicos. Desta forma, aquando do processo de criação do filme etnográfico, muitas vezes esse arquivo corresponde a uma investigação com alguns anos, sendo algumas vezes difícil a intervenção do próprio Etnomusicólogo com o seu conhecimento sobre as gravações. Embora atualmente essa questão esteja tendencialmente em desuso.

No entanto, a tendência atual em Etnomusicologia é a criação do documentário etnomusicológico, como produto fiel de representação do trabalho efetuado em campo, onde o interesse é a retratação real de uma cultura ou de um povo tal qual como ela se apresenta à comunidade.

Como referido anteriormente Jennifer Post menciona que a “expansão do filme como ferramenta de trabalho de campo na Etnomusicologia” denota-se a partir da “década de 1960” (Post, 2004 apud Oliveira, 2011). No entanto, verifica-se que a execução do filme etnográfico atualmente traduz-se como forma de apresentação mais apelativa do trabalho de campo em Etnomusicologia.

Desta forma, para uma compreensão aprofundada das possibilidades de introdução de animações e elementos complementares nos filmes etnográficos, serão analisados de seguida os *Motion graphics*.

2.3. Motion Graphics

Motion graphics ou *Motion Graphic Design* é um termo que não reúne consenso perante vários autores. “ Definir design gráfico é problemático, mas não tão difícil de definir como um ramo do design gráfico frequentemente referido como motion graphics” (Frantz, 2003). “Segundo João Velho (2008, p.20). o conceito de “motion design extrapola o motion graphics por abarcar todo e qualquer tipo de design para mídias com imagens em movimento.” Já Matt Woolman (2004), define Motion Graphics Design como “uma convergência de animação, ilustração, design gráfico, narrativa cinematográfica, escultura e arquitetura.”

Para estes autores é difícil a definição de *Motion graphics* ou *Motion Graphic Design*, uma vez que são conceitos inerentes ao *design* gráfico ao cinema e à animação, incorporando variadas técnicas como a animação, o 3D, o vídeo, o som, a tipografia, entre outros.

Relativamente ao aparecimento dos *Motion Graphics*, Frantz refere que estes efetuaram um rápido crescimento ao longo do tempo, e como tal refere “... independentemente da data ser 1800 ou 1955, motion graphics é uma forma de arte com uma breve história e um célere desenvolvimento” (Frantz, 2003).

Independentemente das diferentes perspetivas, definições e precisões temporais a verdade é que os *Motion Graphics* são cada vez mais utilizados em diversos contextos “combinando, manipulando e sincronizando no tempo e no espaço, elementos pictóricos com elementos sonoros, por forma a produzir narrativas audiovisuais de apoio a mensagens em conteúdos do mundo do Cinema, da Televisão, dos Videojogos, da Web, etc” (Pereira, 2009 p. 47).

Considerado por vários autores, o pioneiro na área dos *Motion Graphics*, Saul Bass (1920-1996) criou os créditos iniciais de muitos filmes de renome, tais como “*The man with the golden arm*” (1955), “*Vertigo*” (1958), “*Anatomy of a morder*” (1959), “*North by Northwest*” (1959) e “*Psycho*” (1960). Bass conseguia captar a atenção dos espectadores desde o início das películas cinematográficas, graças à utilização de gráficos, tipografia e símbolos aplicados segundo os seus conhecimentos de design gráfico. Ao analisarmos os seus trabalhos deparamo-nos com a simplicidade dos mesmos se comparados com a atualidade, no entanto eram eficazes na comunicação dos seus propósitos.

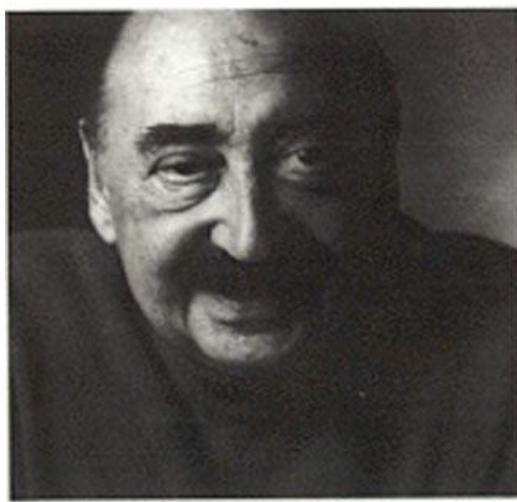


Figura 8 – Saul Bass (1920-1996)

Fonte: <http://designmuseum.org/design/saul-bass>
(Acedido a 2 de Janeiro de 2013)



Figura 9 – Sequência de abertura do filme “The man with the golden arm” (1955)
 Fonte: <http://annys.com/screenshots/saul-bass-title-sequences/> (Acedido a 2 de Janeiro de 2013)

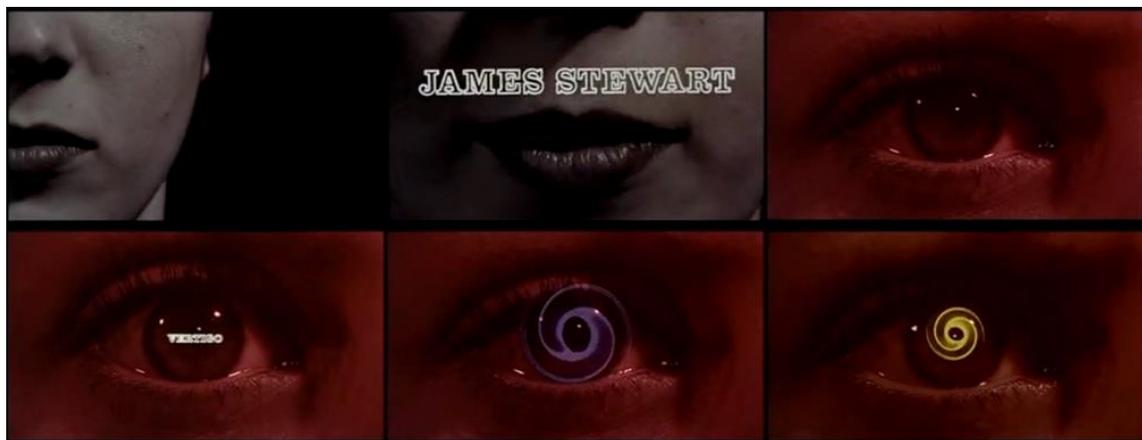


Figura 10 – Sequência de abertura do filme “Vertigo” de Alfred Hitchcock, criado por Saul Bass. (1958)
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=rkHn8PNGYaA> (Acedido a 2 de Janeiro de 2013)



Figura 11 – Sequência de abertura do filme “Anatomy of a morder” (1959)
 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3sA1en26sgM> (Acedido a 2 de Janeiro de 2013)



Figura 12 – Sequência de abertura do filme “North by Northwest” de Alfred Hitchcock, criado por Saul Bass. (1959)
 Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=jllqatMQSgl> (Acedido a 2 de Janeiro de 2013)

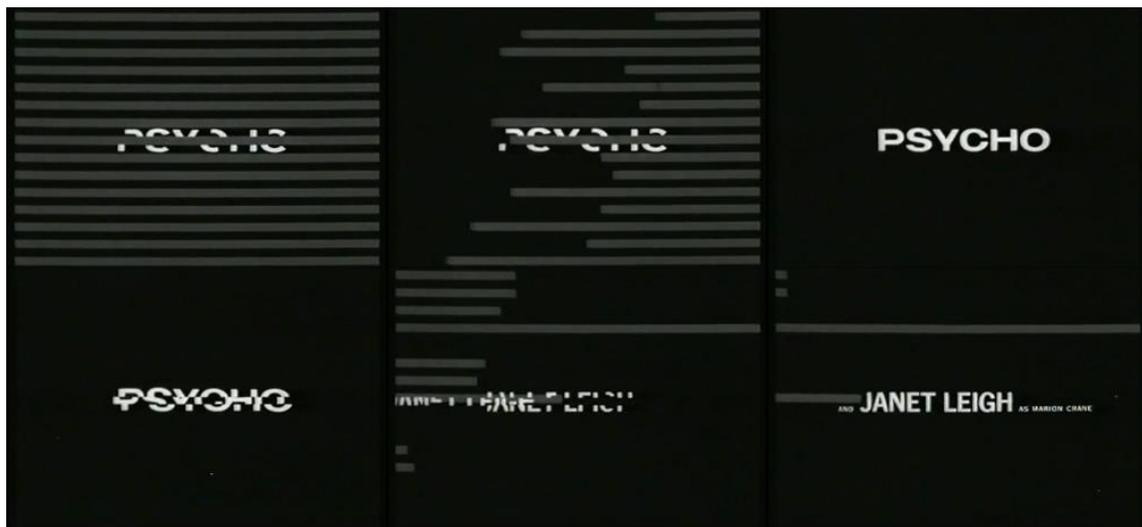


Figura 13 – Sequência de abertura do filme “Psycho” de Alfred Hitchcock, criado por Saul Bass. (1960)
 Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=s4L9J-CUAI8> (Acedido a 2 de Janeiro de 2013)

Bass criava os seus gráficos à mão ou com recurso a *film cameras*, sem utilizar computador (Delicado, 2009).

No que concerne à animação tipográfica, *Motion Typography*, esta assume um papel importante na era dos *Motion Graphics*, com Bass. No contexto dos *Motion Graphics*, a tipografia pode assumir várias funções, tais como funções expressivas, comunicacionais e decorativas. Com a introdução do movimento no tempo e no espaço estas funções da tipografia, que já existem na tipografia aplicada no contexto do Design gráfico estático, ganham um potencial estético, comunicacional e expressivo acrescido.

No início dos *Motion Graphics* com Bass, Binder e Ferro, a produção de genéricos para Cinema, era efetuada através de processos de produção que nunca utilizavam ferramentas informáticas, ou *CGI (Computer Generated Graphics)*, como acontece atualmente.

Os processos de produção de *Motion Graphics* eram manuais utilizando técnicas como o *Stop Motion*, *Rotoscoping*, *Cutout animation*, ou ainda a *Onion Skin cell animation*, que, segundo Frantz, utilizavam câmara de filmar, sendo muito demoradas e dispendiosas (Frantz, 2003).

Contudo, o recurso a este tipo de técnica de animação analógica introduzira, segundo Krasner (2008), no mundo do *Broadcast Design*, novas possibilidades que se afirmaram como precursoras das técnicas digitais de animação de grafismos que estavam ainda para chegar (Delicado, 2009).

Porém, a prática destas técnicas eram, segundo Velho, extremamente caras e de arquitetura fechada. Desta forma, estas técnicas de animação só eram acessíveis a empresas de produção cinematográfica ou audiovisual (Velho, 2008 p. 18).

De forma a compreender melhor os elementos integrantes dos *Motion Graphics* é necessário compreender também todas as conceções relacionadas. A “cor, tipografia, composição e movimento também devem ser consideradas a fim de comunicar informações de forma clara, concisa e consistente” (Krasner, 2008).

Assim, serão analisados de seguida alguns dos elementos integrantes dos *Motion Graphics*, bem como algumas noções relacionadas.

No que concerne ao grafismo, Velho considera que o espaço nos *Motion Graphics* é usado num contexto muito parecido como acontece nas experiências em fotomontagem do início do século XX. O autor refere que o espaço é único, fruto de uma convergência rica em várias naturezas espaciais que o tornam “um espaço híbrido, simultaneamente plano e profundo” (Velho, 2008 p.72). Para além do espaço, o grafismo dos *Motion Graphics* é composto por outros elementos como a linha, a forma, o tom, a cor, a textura, a tipografia, entre outros.

Para Block a linha não existe, sendo apenas visível graças ao seu contraste com outros elementos presentes nos *Motion Graphics*. “A linha difere dos outros componentes visuais, porque as linhas aparecem apenas devido ao contraste tonal ou cromático” (Block, 2008 p.88). Por outro lado, Velho refere que, no contexto dos *Motion Graphics*, há uma forte presença de objetos gráficos com origem no desenho e na forma geométrica, considerando a ideia de Block errónea.

Relativamente a esta temática muitas foram as ideias debatidas entre os autores dos *Motion Graphics*, no entanto a verdade é que a linha implícita ou explicitamente é considerada um dos elementos constituintes das animações gráficas.

Quanto à forma Velho, apoiando-se no trabalho de Lucia Santaella, divide a forma em três modos diferentes:

- “Formas não-representacionais: gráficas, plásticas e abstratas;
- Formas figurativas: naturais, orgânicas, artificiais, manufaturadas;

- Formas Representacionais: simbólicas e tipográficas” (Delicado, 2009 p. 52).

Segundo Block, a linha e a forma estão ligadas, uma vez que estas se definem uma à outra. O autor sugere ainda a existência de três formas geométricas básicas: o círculo, o quadrado e o triângulo equilátero.

Na descrição das propriedades de cada uma das formas, Block considera que:

- “O círculo não tem direção nem dinâmica visual intrínseca;
- O quadrado possui estabilidade visual e solidez;
- O triângulo é apontado como sendo a forma mais dinâmica porque é a única forma composta por apenas uma linha diagonal, e por apontar sempre para alguma direção.
- Prosseguindo na sua análise, o mesmo autor associa diferentes características emocionais a cada forma:
- Formas circulares ou redondas são descritas como indiretas, passivas, românticas, naturais, suaves, orgânicas, infantis, seguras e flexíveis;
- Formas quadradas são diretas, industriais, ordenadas, lineares, não-naturais, adultas e rígidas.
- Formas triangulares remetem para coragem, agressividade, dinâmica, fúria, ameaça, susto, desorientação e desorganização” (Delicado, 2009 p. 52-53).

Relativamente ao tom, Block, diz que é a quantidade de brilho dos objetos em relação à escala de cinza. Considerando este fator importante tanto na fotografia a preto e branco, como na fotografia a cores, Block refere que a atenção é dirigida para as tonalidades mais claras, dando a ideia de estarem mais próximas e as tonalidades mais escuras, mais longe. Desta forma as tonalidades mais claras transmitem mais tranquilidade enquanto as tonalidades mais escuras transmitem desassossego. Para Block, a cor é considerada um dos componentes visuais mais fortes e, curiosamente, um dos mais incompreendidos.

Porém, relativamente aos *Motion Graphics*, existem limitações da sua utilização, devido ao sistema cromático: “Em motion graphics e vídeo digital, o trabalho com a cor está circunscrito às possibilidades de representação e especificação dadas pelos chamados sistemas de cor, em especial o modelo conhecido como RGB (...)” (Velho, 2008 p.81).

No entanto, “considerando que o espectro de cor supera 16.7 milhões de cores num sistema de 24bits, dificilmente as possibilidades de representação de cor serão assim tão limitadas, como Velho defende” (Delicado, 2009 p.53).

Quanto à textura, Velho diz que esta é uma propriedade da superfície externa, que pode ser percebido pelo tato e pela visão. Relativamente aos *Motion Graphics*, o autor categoriza a natureza da textura como:

- Textura táctil – a superfície representa qualidades tácteis;
- Textura ótica – a superfície apresenta um padrão visual, sem propriedades tácteis. Esse padrão visual, por sua vez, pode ter dois tipos de estrutura para o autor:

- Textura regular – composta por um padrão visual regular, que recorre à repetição e simetria dos seus elementos;
- Textura irregular – o padrão visual é composto por elementos dispostos de forma aleatória e irregular.

Em relação ao movimento as texturas podem ser classificadas em:

- Textura estática – não existe movimento no padrão visual;
- Textura dinâmica – existe movimento nos elementos do padrão visual” (Delicado, 2009).

No que concerne à tipografia, esta é considerada um importante meio de comunicação visual, no entanto devido à evolução tecnológica, tem sofrido variadas alterações.

Relativamente ao *Motion Graphics* a tipografia sempre foi uma das primordiais vias de transmissão de mensagem, e que “numerosos exemplos de tipografia em impressão, filme, televisão e media digital demonstraram que o tratamento expressivo do desenho da tipografia pode enriquecer as mensagens visuais” (Krasner, 2008 p.185).

Atualmente, a tipografia evoluiu, sendo acompanhada conjuntamente com o movimento e o tempo. A junção destes novos parâmetros trás à tipografia maior dinamismo, a criação de novos conceitos e novas potencialidades.

Soo C. Hostetler, diz que a evolução tecnológica abriu novos rumos para a aplicação da tipografia aliada ao movimento. A autora refere que:

“Um dos resultados é a tipografia cinética, a combinação entre tipografia e movimento, ou o que por vezes é também designado de animação tipográfica. Ao contrário das formas estáticas, baseadas na impressão, a tipografia cinética usa o movimento para transmitir gestos de modo a poderem funcionar poderosamente como imagens visuais. Como um médium, é inerentemente interdisciplinar, no sentido em que integra tecnologia, tipografia, movimento, design gráfico, música e narrativa literária” (Delicado, 2009 p.59).



Figura 14 – The Five Hat Racks - (A Motion Graphics from The Universal Principles of Design)

Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=Tgi1JQGHENI> (Acedido a 6 de Janeiro de 2013)

Relativamente à relação entre elementos visuais e sonoros, Matt Woolman distingue como síncrona e assíncrona ou irregular e contraponto. “Nas estruturas síncronas, o ritmo e o batimento dos elementos visuais é editado no ‘timing’ perfeito com o áudio. Nas assíncronas, ou estruturas irregulares, o ritmo e o batimento dos elementos visuais é desigual e inconsistente, enquanto o áudio é regular, e muitas vezes proeminente” (Woolman, 2004 p.69). No entanto refere que muitas vezes esta relação é invertida afirmando que “A chave para o ritmo está no contraste” (Woolman, 2004).

A composição sonora, aliada à tipografia, à intensidade, ao ritmo, à animação, entre outras, transmite a intenção do filme, recorrendo às emoções humanas.

Quanto ao movimento e animação, este constitui um dos primeiros elementos a atrair o espetador na visualização de um filme. Rudolf Arnheim, citado por Velho:

“No mundo real, para Rudolf Arnheim, o movimento representa a “atração visual mais intensa da atenção”, provavelmente porque implica alterações ou mudanças no ambiente que, por instinto, tendem a provocar reações em quem as percebe (1980:365). Ele diz que o movimento se origina de acontecimentos no tempo que quase sempre estão ligados a coisas em actividade” (Velho, 2008 p. 86).

Alguns autores defendem que os movimentos criados que constituem os *Motion Graphics* podem ser divididos em atual (movimentos do mundo real, como por exemplo uma borboleta a voar), aparente (quando um objeto estático é substituído por outro objeto estático), induzido (quando um objeto em movimento transfere o seu movimento para um objeto vizinho estático) e relativo

(quando o movimento de um objeto pode ser aferido pela mudança da sua posição em relação a um segundo objeto estático) (Delicado, 2009).

Segundo alguns autores, nos *Motion Graphics*, as deslocções no ecrã, são divididos em movimentos de um objeto no espaço em relação a uma câmara e os movimentos de uma câmara virtual em relação a objetos no espaço. No movimento do objeto, este pode assumir diferentes direções (horizontal, vertical, diagonal e circular) e trajetórias (retilínea, curvilínea e híbrida), bem como a velocidade, escala e rotação do mesmo. No movimento de câmara, em *Motion Graphics*, segundo Velho são o *pan*, o *tilt*, o *zoom*, o *travelling linear*, *dolly* e *crane*.

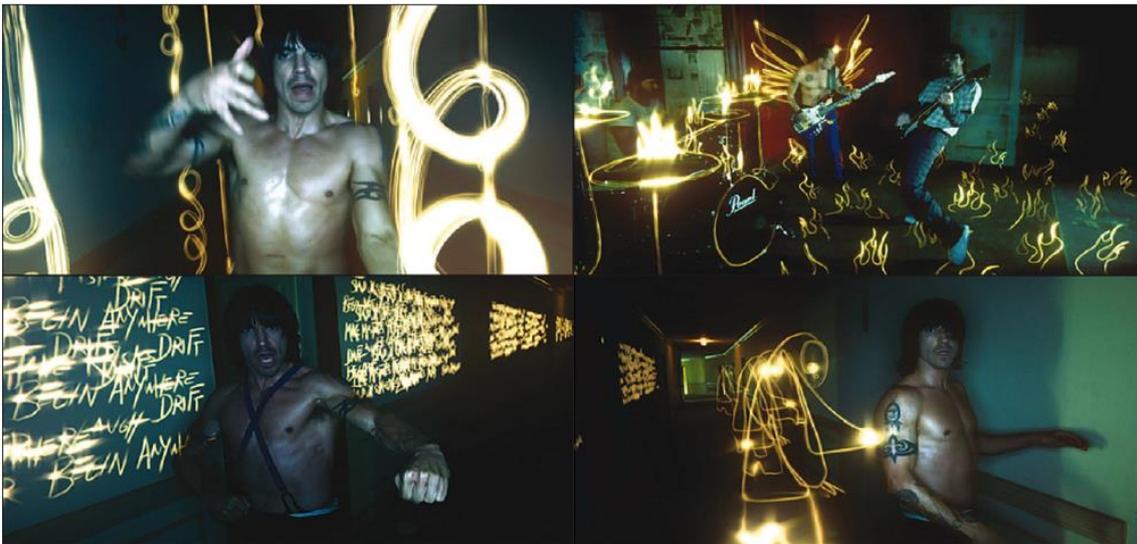


Figura 15 – Videoclip “Fortune Faded”, interpretado por Red Hot Chili Peppers.
Fonte: (Woolman, 2004 p.111)



Figura 16 – Sequência de abertura do filme “Soldier’s Girls”
Fonte: (Woolman, 2004 p.140)

2.3.1. Pré-produção, Produção e Pós-produção

“Segundo Annelise Wagner (2011 p. 3), no desenvolvimento de conteúdo audiovisual, as três macro etapas – pré-produção, produção e pós-produção, devem acontecer dentro de uma mesma dimensão produtiva, cujo contexto integrado torna-se bastante importante. É através desta coesão que o designer assume um maior controle do processo e das variáveis que o constituem, e assim, adquire a possibilidade de produzir soluções melhores e inovadoras. Ao adotar essa função transversal o designer pode reunir competências estratégicas, além da capacidade de produção.”

No entanto, no que concerne ao documentário etnográfico, criado sobre arquivos de vídeo, filmados no âmbito de uma investigação Antropológica/ Etnográfica, muitas vezes a possibilidade de “pensar” em toda a possível aplicação de “*Motion Graphics*” não acontece, visto que a criação desse filme não tem essa função em primeiro plano.

Desta forma a pré-produção, produção e pós-produção de *Motions Graphics* aplicáveis ao documentário etnográfico, como pretende retratar a presente dissertação baseia-se na análise de um arquivo de vídeo.

“Segundo Delicado (2009 p. 87), os motion graphics são efetivamente elementos externos inseridos na fase de pós produção, que chocam com a perspectiva mais naturalista do documentário.” O autor refere refere pós produção, relativamente à edição do vídeo, porque dentro da concepção dos *Motions Graphics* também existem essas mesmas três etapas (pré-produção, produção e pós-produção).

“Velho (2008 p. 61) refere que o processo do cinema e da animação, normalmente, é descrito em três etapas:

- Pré-produção – fase de planeamento e preparação das filmagens.
- Produção – fase de filmagens.
- Pós-produção – fase de montagem do material produzido nas filmagens e outros procedimentos de finalização tais como adição de efeitos especiais e acabamento de trilha sonora.”

2.3.1.1. Pré-produção

Relativamente à integração de *Motion Graphics* no documentário, “Delicado (2009 p. 92-93) refere que a produção dos grafismos e a sua animação foram precedidas de um imprescindível processo de pré- produção que visou sobretudo a consciencialização dos objetivos, das limitações e a elaboração de um plano de ação que pudesse guiar todo o processo de produção.”

Segundo Velho a fase de pré-produção do cinema e da animação, sendo a mais importante para a metodologia em *Motion Graphics*, pode ser segmentada da seguinte forma:

- **“Redação do Guião** – estruturação da narrativa e das estratégias de visualização a implementar.
- **Design de Produção** – partindo do guião e de eventual material de visualização preliminar, nesta fase são definidas questões logísticas e cinematográficas, recorrendo a elementos visuais de auxílio como ilustrações, esboços de storyboard ou fotografias.
- **Análise do guião** – após compilar e associar o material escrito (guião) e o material visual criado e recolhido é possível começar a idealizar a forma como estes se traduzirão numa sequência de planos, ou filme. Nesta fase são criados documentos como shotlist, guião técnico, mapas de localização das câmaras ou storyboards.
- **Cinematografia** – o diretor de fotografia intervém nesta fase, definindo questões fundamentais como a iluminação, os enquadramentos ou os movimentos de câmara.
- **Ensaios** – início do trabalho com os atores, que pode ser filmado, com vista à obtenção de gravações de pré-visualização que permitam uma aproximação ao filme final” (Velho, 2008, p.61-62 apud Oliveira, 2011 p.103).

No que concerne à animação tradicional, esta também cumpre algumas etapas:

- “Storyboard – criação de ilustrações exemplificativas partindo do guião.
- Gravação de faixa sonora preliminar – serve para guiar o trabalho dos animadores.
- Animatics – animação rudimentar que consiste vulgarmente na junção do storyboard com a faixa sonora previamente gravada.
- Design e timing – desenvolvimento das personagens e do seu comportamento a nível de movimento.
- Layout – estabelece as características de cada cena, desenvolvendo as personagens e o background.
- Animação – início da execução das primeiras animações.
- Cenários de fundo – desenvolvimento mais avançado dos cenários de fundo.
- Ink-and-paint tradicional e câmara – processo tradicional de animação de passagem do desenho no papel para acetato para ser filmado posteriormente. Tendo em conta a tecnologia digital atual para a criação de animação este processo é tido como antiquado” (Velho, 2008, apud Oliveira, 2011 p.103).

Segundo Krasner para a definição dos objetivos da pré-produção é necessário seguir uma metodologia, que segundo ele pode ser dividida em três estágios, sendo eles: Avaliação, Conceptualização, Desenvolvimento e Storyboard (Delicado, 2009).

Na Avaliação, Krasner defende que em primeiro lugar deve ser determinado o público-alvo tendo em consideração o seu nível económico, social e cultural, bem como a compreensão da temática por parte deste. No entanto, também as limitações do projeto devem ser tidas em conta nesta fase é “o desconhecimento in loco da realidade do Bairro, que poderia ajudar à definição dos elementos visuais” (Delicado, 2009 p. 93). Uma outra limitação é o facto de apenas poder “trabalhar com as imagens que foram disponibilizadas e isso constituiu um enorme desafio pela ausência de melhores imagens captadas para traduzir ideias” (Delicado, 2009 p. 93).

Relativamente à aplicação dos *Motion Graphics* no documentário, também é necessário a priori obter o conhecimento necessário quanto às imagens, e planos apresentados, uma vez que a aplicação das animações tipográficas e ilustrativas estão cingidas ao espaço contido nos mesmos.

Na Conceptualização, é necessário uma nova visualização da edição uma vez que com este método é “possível compreender quais as palavras-chave, expressões ou temáticas que necessitariam de um reforço visual para causar um maior impacto” para a inclusão dos *Motion Graphics* (Delicado, 2009 p. 94).

Por fim no Desenvolvimento e Storyboard são necessárias várias “afinações” para que cada animação ilustrativa e tipográfica seja realmente adaptada ao contexto e plano em questão (Delicado, 2009). Aqui importa que toda a animação esteja em harmonia, que seja de fácil compreensão, apelativa e significativa do que se visualiza enquanto película “pura”. Importa sobretudo não descurar a forma visual, a composição, a tipografia e as estratégias de movimento a impor ao trabalho gráfico (Delicado, 2009).

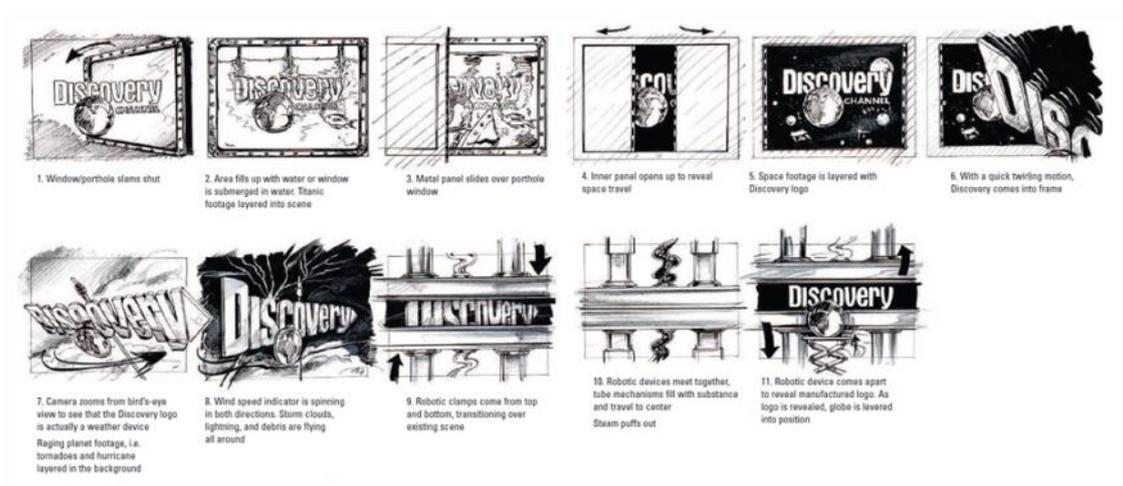


Figura 17 – Storyboard de um projeto para um ID do canal Discovery Channel
Fonte: (Woolman, 2004 p.140)

2.3.1.2. Produção e Pós-Produção

“Velho (2008 p. 62) refere que a fase final de produção é toda auxiliada por computador, com técnicas digitais de pintura e composição de imagem.”

Numa fase de produção relativamente aos *Motion Graphics* é importante o estudo das possibilidades existentes no mercado no que concerne à execução de animações deste género, bem como dos *softwares* capazes de nos ajudar nessa mesma concretização.

Por fim, segundo Block na “pós-produção, o editor pode conjugar os planos fragmentados para acentuar o contraste ou afinidade visuais” (Block, 2008 apud Delicado, 2009 p.71). Desta forma, também com a aplicação dos *Motion Graphics*, o editor tem a possibilidade de reestruturar e

modificar os ritmos dos diversos planos para contar a narrativa. No entanto, numa plano contínuo não existe essa possibilidade de reestruturação e modificação rítmica (Delicado, 2009).

2.4. Kola San Jon

2.4.1. Identidade Cabo Verdiana

O Kola San Jon, que passarei a designar por KSJ, é uma prática performativa cabo-verdiana que acontece, maioritariamente, nas ilhas de São Antão e São Vicente. Em Portugal, no bairro da Cova da Moura, o grupo de Kola San Jon da Associação Cultural Moinho da Juventude (ACMJ) comemoram, desde 1991 a festa de São João Baptista no sábado mais próximo do dia 24 de Junho. A prática performativa associada a esta festa é um ritual característico das Festas Juninas celebradas por altura do solstício de Verão em algumas ilhas cabo-verdianas.

“Segundo Ana Flávia Miguel (2010 p. 18) o grupo de KSJ do Kova M é constituído por um grupo de pessoas, moradores no Kova M e noutros bairros da área metropolitana de Lisboa, criado no âmbito da atividade cultural que a ACMJ desenvolve neste bairro e, constitui um papel importante na vida social, cultural e económica dos cabo-verdianos e dos seus descendentes.(...) Para Miguel caracterizar o grupo de KSJ não é uma tarefa fácil (...) o Kola San Jon é uma prática performativa sazonal; começa a três de Maio, no dia de Santa Cruz, e acaba a vinte e nove de Junho, no dia de São Pedro.”

Miguel refere ainda que a constituição deste “*grupo*”, forma como esta autora se refere aos KSJ, são constituídos por um conjunto de pessoas “*irregular*”, isto é que não participam em todas as vezes que esta prática se apresenta (Miguel, 2010 p. 18). A etnomusicóloga refere ainda que, “O KSJ é, de facto, muito mais do que uma mescla de música e dança. É qualquer coisa que está dentro do coração das pessoas, é qualquer coisa que tem a ver com o ser humano” (Miguel, 2010 p. 71).

Na sua investigação, bem como durante o trabalho de campo que desenvolveu em Cabo verde, Ana Flávia Miguel teve a oportunidade de falar com várias pessoas detentoras de conhecimento sobre o KSJ. Num destes diálogos, ela ouviu de um cabo-verdiano a seguinte mensagem:

“ (...) o Kola San Jon é uma festa de São Vicente e de Santo Antão e aí é que é a nossa terra. Já tem vindo muitas pessoas estrangeiras para a constituição desta festa, para o Kola San Jon aqui no Alto da Cova da Moura, no Moinho da Juventude (Notas de campo, António Rosário, 13 de Junho de 2009)” (Miguel, 2010 p. 74).

As palavras do Senhor António Rosário permitem compreender que a Festa de Kola San Jon é um acontecimento que já diluiu as fronteiras físicas do bairro. Por um lado, há pessoas que se deslocam ao bairro para assistir e participar na festa. Por outro lado, o grupo de Kola San Jon sai do bairro para participar em diversos eventos em Portugal e no estrangeiro tal como, por exemplo, nas gravações do filme “Fados” do realizador espanhol Carlos Saura. O convite para este

projeto cinematográfico aconteceu a partir das conclusões que o musicólogo português Rui Vieira Nery, publicou no seu livro “Para uma história do Fado” (2004), no qual descreve o “panorama do desenvolvimento do Fado ao longo de duzentos anos” (Miguel, 2010 p. 37). Nesta obra Nery refere que existem algumas semelhanças relativamente ao KSJ, nomeadamente, em relação à dança:

“A julgar pelas descrições literárias e pelas imagens que nos chegaram da época, todas estas danças de matriz afro-brasileira, entre as quais o Lundum predomina, incluem quase sempre um jogo coreográfico em que o par de dançarinos ora se aproxima e se toca corpo a corpo (muitas vezes com um golpe de ventre contra ventre – a chamada “umbigada”) ora se afasta para depois recomeçar a aproximação, tudo isto com movimentos ondulantes dos quadris que no auge da dança se podem tornar verdadeiramente frenéticos e não deixam sombra de dúvidas à imaginação sobre a simbologia assumidamente erótica do baile” (Nery 2004 apud Miguel, 2010 p. 37).

A expressão Kola San Jon que denomina a festa de São João Baptista (Festa de Kola San Jon) bem como a prática performativa a ela associada é por vezes, e em contextos informais, reduzida à expressão “kola”. É habitual ouvir os cabo-verdianos dizerem “vamos kolar” ou “vais ao kola?”.

“Segundo Ana Flávia Miguel (2010 p. 41) é importante realçar que a designação Kola pode ser utilizada com duas acepções distintas. Por um lado, representa o género musical e performativo Kola San Jon, que incorpora a música, a dança e os artefactos, no qual o som dos tambores convoca a dança com o golpe da umbigada que é acompanhada pelos movimentos ondulantes de navios (construídos em madeira e pintados e ornamentados com grande variedade de colorido) e por outros artefactos como os rosários. (...) Por outro lado, na sua forma verbal, kola pode designar uma ação que se prende sempre com a performance da dança (ex: “eu vou kolar a noite toda”).

Manuel Tavares refere que:

“ (...) existe o “Kolá” em S. Vicente, Santo Antão, S. Nicolau e Boa Vista, e o “Tambor” nas ilhas do Fogo e Brava. A forma de tocar “Kolá”, segundo consta foi trazida para Cabo Verde por marinheiros das ilhas antilhanas, onde havia sido proscrita pelas autoridades eclesiásticas locais. Desembarcados num espaço livre, aproveitavam a estadia para fugir a esta imposição. A manifestação acabou por ser apropriada pelos habitantes destas ilhas que, por seu lado, lhe conferiram alguma alteração no batimento rítmico, tornando-o mais acelerado” (Tavares 2005 apud Miguel, 2010 p. 39).



Figura 18 – Imagem da Sra. Amélia com o traje do grupo de KSJ e o navio “Kova M”

Fonte: (Miguel, 2010 p.114)



Figura 19 – Imagem dos tamboreiros do grupo de KSJ do Kova M.

Fonte: (Miguel, 2010 p.115)

2.4.2.Kova M

O bairro do Alto da Cova da Moura, que aqui designo por Kova M⁴, é um bairro que se situa no concelho da Amadora, área metropolitana de Lisboa, e “é uma das partes que compõem a diversidade de comunidades migrantes, provenientes de ex-colónias em África, que se fixaram em Lisboa” (Miguel, 2010 p.57).

Segundo Susana Sardo, a área metropolitana de Lisboa “revê-se hoje num cenário culturalmente retalhado por ter constituído, sobretudo desde o fim da guerra colonial (1975), um dos espaços preferenciais de acolhimento para os imigrantes e refugiados provenientes das ex-colónias portuguesas em África. Já anteriormente a 1975 era possível observar em Lisboa a interação de uma grande diversidade de expressões culturais, devido especialmente a três ordens de fatores. Em primeiro lugar, o estatuto de Lisboa enquanto capital política e administrativa portuguesa favorece a fixação das populações migrantes. Em segundo lugar, a situação geoestratégica da cidade, condicionada pela existência de um porto marítimo-comercial e de um aeroporto internacional, promove o intercâmbio cultural e faz de Lisboa o primeiro ponto de contacto com as pessoas que, de forma provisória ou definitiva, entram no país. Finalmente, o período de expansão portuguesa que culminou com a construção do chamado Império Colonial Português, facilitou o contacto com outras realidades e transformou Lisboa numa cidade cosmopolita, característica que se manteve até hoje. (...) No conjunto dessas comunidades são sintomáticos os casos dos imigrantes provenientes das ex-colónias portuguesas em África, designadamente Cabo-Verde, Angola, Moçambique, Guiné e S. Tomé e Príncipe, e ainda os Timorenses” (Sardo, 1995 apud Miguel, 2010 p.56).

O Kova M é um dos espaços de acolhimento de imigrantes referidos por Susana Sardo. Neste caso, os moradores são maioritariamente de origem cabo-verdiana. Entrar no bairro e percorrer as ruas é uma experiência sensorial que nos aproxima de Cabo Verde porque “No Kova M, as pessoas de origem cabo-verdiana perpetuam algumas práticas sociais e culturais, reinventam-se através da memória da tradição e criam um sentido de pertença; o KSJ aparece associado a novos valores e a música é o núcleo à volta do qual tudo isto se torna possível” (Miguel, 2010 p. 15).

⁴ “Kova M tem sido uma forma de os jovens, sobretudo os executantes de hip hop, que vivem no bairro do Alto da Cova da Moura, se referirem ao seu universo residencial, social e cultural. A letra “k”, inicial, tem uma simbologia de orgulho identitário recente...” (Miguel, 2010 p. 121).



Figura 20 – Imagem do bairro do Alto da Cova da Moura

Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1087745> (Acedido a 6 de Janeiro de 2013)

2.4.3. Património Cultural Imaterial

A UNESCO, (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, é uma organização criada em 1945 com o objetivo de criar uma rede de solidariedade da humanidade entre as nações. O património cultural, material e imaterial, e a criação de mecanismos para a sua salvaguarda e preservação constitui é uma das áreas de atuação da UNESCO. No sector cultural do sítio eletrónico desta organização é possível ter acesso livre a diversos documentos nomeadamente aos relatórios periódicos, às convenções, à lista de estados membros e a textos que explicam o olhar e visão da UNESCO sobre cada um dos conceitos associados à temática. Um dos temas atualmente debatido é o conceito de património cultural que tem vindo a ser repensado e alterado:

“o conteúdo da expressão “patrimônio cultural” mudou bastante nas últimas décadas, devido em parte aos instrumentos elaborados pela UNESCO. O patrimônio cultural não se limita a monumentos e coleções de objetos, mas sim compreende também tradições ou expressões vivas herdadas de nossos antepassados e transmitidas a nossos descendentes, como tradições orais, artes do espetáculo, usos sociais, rituais, atos festivos,

conhecimentos e práticas relativas à natureza e o universo, e saberes técnicos vinculados ao artesanato tradicional”⁵.

A inclusão de património imaterial no conceito de património cultural é, também, uma resposta a um problema que divide o hemisfério norte e sul. As nações do norte detêm um vasto conjunto de património material enquanto as nações do sul detêm um vasto conjunto de património imaterial, como saberes ou práticas musicais, entre outros.

Em 21 de Maio de 2008, Portugal ratificou a convenção para o património cultural imaterial da UNESCO. Este ato significa, entre outros, criar um inventário nacional e legislação que estabeleça um conjunto de regras e procedimentos para a inclusão de património cultural imaterial na lista portuguesa. O processo ficou concluído em 2011, momento a partir do qual a Direção-Geral do Património Cultural, tinha concluído os mecanismos para a abertura de candidaturas à lista de salvaguarda urgente e à lista de património cultural imaterial.

O primeiro processo a ser concluído foi de uma prática tauromáquica denominada Capeia Arraiana. O segundo processo, e último processo, até ao presente momento é a candidatura do Kola San Jon cujo anúncio de inclusão da lista nacional acontece a 16 de Outubro de 2013⁶.

No entanto, a UNESCO refere ainda que:

“apesar de sua fragilidade, o património cultural imaterial é um importante fator da manutenção da diversidade cultural frente à crescente globalização. A compreensão do património cultural imaterial de diferentes comunidades contribui ao diálogo entre culturas e promove o respeito com outros modos de vida.

A importância do património cultural imaterial não reside na manifestação cultural em si, mas no acervo de conhecimentos e técnicas que se transmitem de geração em geração. O valor social e económico desta transmissão de conhecimentos é pertinente para os grupos sociais tanto minoritários como majoritários de um Estado, e reviste a mesma importância para os países em desenvolvimento que para os países desenvolvidos”⁷.

De acordo com a UNESCO, o património cultural imaterial pode ser classificado segundo alguns pontos, sendo estes:

- **“Tradicional, contemporâneo e vivente ao mesmo tempo:** o património cultural imaterial não só inclui tradições herdadas do passado, mas também usos rurais e urbanos contemporâneos característicos de diversos grupos culturais.
- **Integrador:** podemos partilhar expressões do património cultural imaterial que são semelhantes aos dos outros. Seja da aldeia vizinha ou de uma cidade nas antípodas ou foram adaptadas por povos que emigraram a outra região, todas formam parte do património cultural imaterial: foram transmitidos de geração em geração, evoluíram em

⁵ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00003>

⁶ Anúncio n.º 323/2013 de 16 de Outubro. Diário da República nº 200/13 - 2 Série A. Direção Geral do Património Cultural. Lisboa.

⁷ <http://www.crespial.org/pt/Seccion/index/0008/o-que-e-o-patrimonio-cultural-imateriala>

resposta a seu entorno e contribuem a infundir-nos um sentimento de identidade e continuidade, criando um vínculo entre o passado e o futuro através do presente. O património cultural imaterial não se presta a perguntas sobre o pertencimento de um determinado uso a uma cultura, mas sim contribui à coesão social fomentando um sentimento de identidade e responsabilidade que ajuda os indivíduos a sentirem-se membros de uma ou várias comunidades e da sociedade em geral.

- **Representativo:** o património cultural imaterial não é valorizado simplesmente como um bem cultural, a título comparativo, por sua exclusividade ou valor excepcional. Floresce nas comunidades e depende daqueles cujos conhecimentos das tradições, técnicas e costumes são transmitidos ao resto da comunidade, de geração em geração, ou às outras comunidades.
- **Baseado na comunidade:** o património cultural imaterial somente pode sê-lo se é reconhecido como tal pelas comunidades, grupos ou indivíduos que o criam, mantêm e transmitem. Sem este reconhecimento, ninguém pode decidir por eles que uma expressão ou um uso determinado forma parte de seu património”⁸.

É a partir de todas estas premissas que a Direção-Geral do Património Cultural considerou o Kola San Jon que acontece em Portugal como património cultural imaterial visto ser considerada como tradicional, contemporâneo e vivente ao mesmo tempo, integradora, representativa das tradições culturais da comunidade cabo-verdiana.

“A Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), através do Departamento de Bens Culturais (DBC), constitui, nos termos dos seus diplomas orgânicos, o organismo da Secretaria de Estado da Cultura ao qual se encontra cometida a missão de desenvolver e executar a política cultural nacional no domínio do Património Cultural Imaterial (PCI), designadamente através da promoção do respetivo estudo, preservação, conservação, valorização e divulgação, bem como da definição e difusão dos normativos, metodologias e procedimentos relativos às diversas componentes da sua salvaguarda. É também à DGPC que compete a coordenação, a nível nacional, das diversas iniciativas a desenvolver no âmbito da salvaguarda deste domínio.

À Divisão do Património Imóvel, Móvel e Imaterial (DPIMI), enquadrada no DBC da DGPC, compete promover o estudo, a salvaguarda e a divulgação do Património Cultural Imaterial, o registo gráfico, sonoro, audiovisual ou outro das realidades sem suporte material para efeitos do seu conhecimento, preservação e valorização, bem como o registo dos bens culturais móveis ou imóveis associados ao património imaterial, sempre que aplicável.”⁹

⁸ <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00003>

⁹ http://www.imc-ip.pt/pt-PT/patrimonio_imaterial/ContentDetail.aspx

2.4.3.1. “Kola San Jon” - Património Cultural Imaterial em Portugal

A 16 de Outubro de 2013, a prática performativa cabo-verdiana Kola San Jon do bairro do Alto da Cova da Moura foi incluída no Inventário Nacional do Património Cultural e Imaterial Português. A candidatura tinha como instituição proponente a Associação Cultural Moinho da Juventude, apesar de o pedido de inventariação ser da iniciativa da comunidade e dos indivíduos que asseguram a prática e a transmissão do Kola San Jon. Um dos principais objetivos desta comunidade era a valorização desta manifestação do património cultural imaterial à escala nacional.

A decisão da Direção -Geral do Património Cultural sobre o pedido de inventariação do “Kola San Jon” teve por fundamento, no enquadramento de alguns critérios de apreciação que passo a citar:

- “A importância de que se reveste esta manifestação do património cultural imaterial enquanto reflexo da identidade da comunidade do Bairro do Alto da Cova da Moura (Município da Amadora) em que esta tradição se pratica;
- A importância de que se reveste esta manifestação do património cultural imaterial pela sua profundidade histórica, dimensão ritual e ancoragem social na respetiva comunidade;
- A produção e reprodução efetivas que caracterizam esta manifestação do património cultural na atualidade, devendo ser salientado o papel de mobilização social e de reforço identitário que esta prática cultural desempenha no interior da respetiva comunidade;
- A efetiva transmissão intergeracional desta manifestação do património cultural imaterial no âmbito da respetiva comunidade do Bairro do Alto da Cova da Moura, devendo ser salientado que na dinâmica da transmissão da prática assume lugar de crucial importância a própria Associação Cultural Moinho da Juventude, responsável pela iniciativa de proteção legal do “Kola San Jon”;
- A importância de que se reveste o pedido de inventariação em apreço pelo facto de ter resultado de um processo despoletado pela própria comunidade do Bairro do Alto da Cova da Moura, tendo em vista a salvaguarda da tradição do “Kola San Jon” à escala local, com a participação ativa da própria comunidade;
- As medidas de salvaguarda e valorização preconizadas pela Associação Cultural Moinho da Juventude para a tradição em apreço, designadamente as de âmbito cultural e científico”¹⁰.

A inclusão do Kola San Jon na lista de património cultural imaterial reveste-se de grande significado para a comunidade do bairro do Alto da Cova da Moura.

De acordo com a coordenadora da Associação Moinho da Juventude, Godelieve Meersschaert, a classificação do Kola San Jon poderá “abrir as portas” do bairro da Cova da Moura a visitantes, bem como oferecer novos argumentos aos moradores para lutarem pela requalificação daquele espaço. Godelieve Meersschaert refere que “esta classificação é reconhecimento de uma cultura

¹⁰ <http://dre.pt/pdf2sdip/2013/10/200000000/3106631066.pdf>

e das pessoas que vieram das várias ilhas de Cabo Verde e que conseguiram em diálogo fazer aqui esta festa e envolver as pessoas do bairro”¹¹, e que o próximo passo será promover uma ação conjunta entre os governos portugueses e cabo-verdiano para pedir à UNESCO a classificação do Kola San Jon como Património Cultural da Humanidade¹².

Perante esta inclusão no Inventário Nacional do Património Cultural e Imaterial Português uma das atividades a serem realizadas durante o processo em curso é o desenvolvimento de um estudo, enquadrado na realização desta dissertação de mestrado em Comunicação Multimédia, que teve como objetivo a produção de um documentário de curta duração tendo por base trabalhos de investigação anteriormente realizados. Assim o produto final obtido neste projeto de dissertação, o documentário etnográfico, fará parte integrante das atividades requeridas na patrimonialização do Kola San Jon em Portugal.

Concluída a análise da Enquadramento teórico deste projeto de dissertação prosseguimos para a análise da Implementação Prática apresentado seguidamente.

¹¹ <http://defender.org.br/2013/10/17/portugal-celebracao-do-kola-san-jon-classificada-como-patrimonio-cultural-imaterial/>

¹² <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/InventarioConsultar.aspx?IdReg=337>
<http://dre.pt/pdf2sdip/2013/10/200000000/3106631066.pdf>

3. Implementação do projeto

De acordo com a revisão da literatura apresentada, este capítulo é referente à descrição de todo o processo de criação do documentário, desde a caracterização do arquivo de vídeo à descrição da conceção, pré-produção, produção e pós-produção do documentário etnográfico.

No entanto, segundo Velho normalmente, o desenvolvimento de um produto deste género integra a pré-produção, produção e pós-produção como principais fases estruturantes (Velho, 2008 p. 34). Porém neste projeto essa metodologia não foi seguida de forma linear. Uma vez que as imagens que compõem o documentário final já estavam captadas anteriormente, visto se tratar de material de campo de uma investigação etnográfica, o processo da conceptualização da pré-produção foi alterado. Neste caso não existiu a possibilidade de estruturação das ações específicas a serem filmadas, como acontece na pré-produção, porém foi possível a conceção de uma narrativa coerente de acordo com o material existente.

Neste projeto, o arquivo utilizado é referente ao material de vídeo recolhido em trabalho de campo no âmbito de uma investigação em Etnomusicologia entre 2008 e 2012, por Ana Flávia Miguel e por algum material de vídeo recolhido por Rui Oliveira em 2013, relativo a trabalho de campo realizado na Cova da Moura, Portugal e nas ilhas de Santo Antão e São Vicente, em Cabo Verde. Depois da digitalização de todo o material de vídeo procedeu-se ao estudo e análise das imagens de forma a poder criar uma narrativa que servisse de guião de suporte para a criação do documentário. Após todo este processo de pré-produção, procedeu-se à criação do documentário, bem como à inclusão de grafismos, melhoramentos ao nível da imagem e sonorização de forma a transmitir a mensagem que se pretendia com a narrativa, e torná-lo mais apelativo.

Deste modo, o principal enfoque neste projeto foi a criação da narrativa, a produção e pós-produção, visto que não obedece ao modo tradicional da conceção de um documentário, pois o material de vídeo utilizado, já tinha sido captado antes de pensar na produção do mesmo.

Assim, de seguida é descrito todo o processo inicial de digitalização do arquivo de vídeo.

3.1 Caracterização do Arquivo Vídeo

O arquivo de vídeo que serviu de suporte para a criação deste documentário pertence a Ana Flávia Miguel, doutoranda e investigadora na área da Etnomusicologia do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. O arquivo é relativo a uma investigação em Cabo Verde e Portugal.

Para este documentário, foi utilizado o material referente a 2008, correspondente ao trabalho de campo na Cova da Moura e em Cabo Verde e de 2009 a 2013 relativo a investigação na Cova da

Moura. Após a digitalização do material, foi possível delinear um fio condutor da narrativa, e desta forma verificar a possibilidade de exclusão de algum material à partida. Este processo foi fundamental, para poder perceber com que material poderia trabalhar para a criação do documentário.

O material relativo a 2008 e 2009 estava gravado em Mini DVD, o que facilitou a digitalização para um mesmo formato final. O material de 2010 a 2013 já estava em formato digital, porém foi convertido para o mesmo formato que o anterior para que se pudesse trabalhar uniformemente. Todas estas imagens são relativas a Cabo Verde e Cova da Moura e reuniam cerca de 17 horas de filmagens. A descrição completa do registo do arquivo de vídeo pode ser consultada no *Anexo 6.1 – Registo do arquivo de vídeo*.



Figura 21 – Mini DVD's utilizados.

3.2 Digitalização do Arquivo

De forma a poder realizar o documentário com recurso aos *softwares Adobe Premiere CS 5 e After Effects CS5*, procedeu-se à digitalização do arquivo de vídeo que se encontrava em suporte analógico, Mini DVD e suporte digital.

No caso dos Mini DVD, um total de 40 DVD's, este processo foi feito através da leitura do Mini DVD no leitor de DVD's do *desktop Asus M50VN*, equipado com placa gráfica *NVidia GeForce 9650M GT*, que realizou a digitalização através do *software "AVS Vídeo Converter 8.4"*. No caso do suporte digital a conversão foi feita também da mesma forma, porém não necessitou de um leitor de DVD's mas apenas dos ficheiros de vídeo transferidos para o computador através de um disco externo.

O *software AVS Vídeo Converter 8.4* recodifica o Mini DVD que é composto por ficheiros de tipo *.VOB* para o formato desejado, neste caso o escolhido foi o *.AVI*, sendo preferível para efeitos de

edição. No caso do suporte digital o processo foi o mesmo, no entanto os ficheiros de origem eram do tipo *.MTS*.

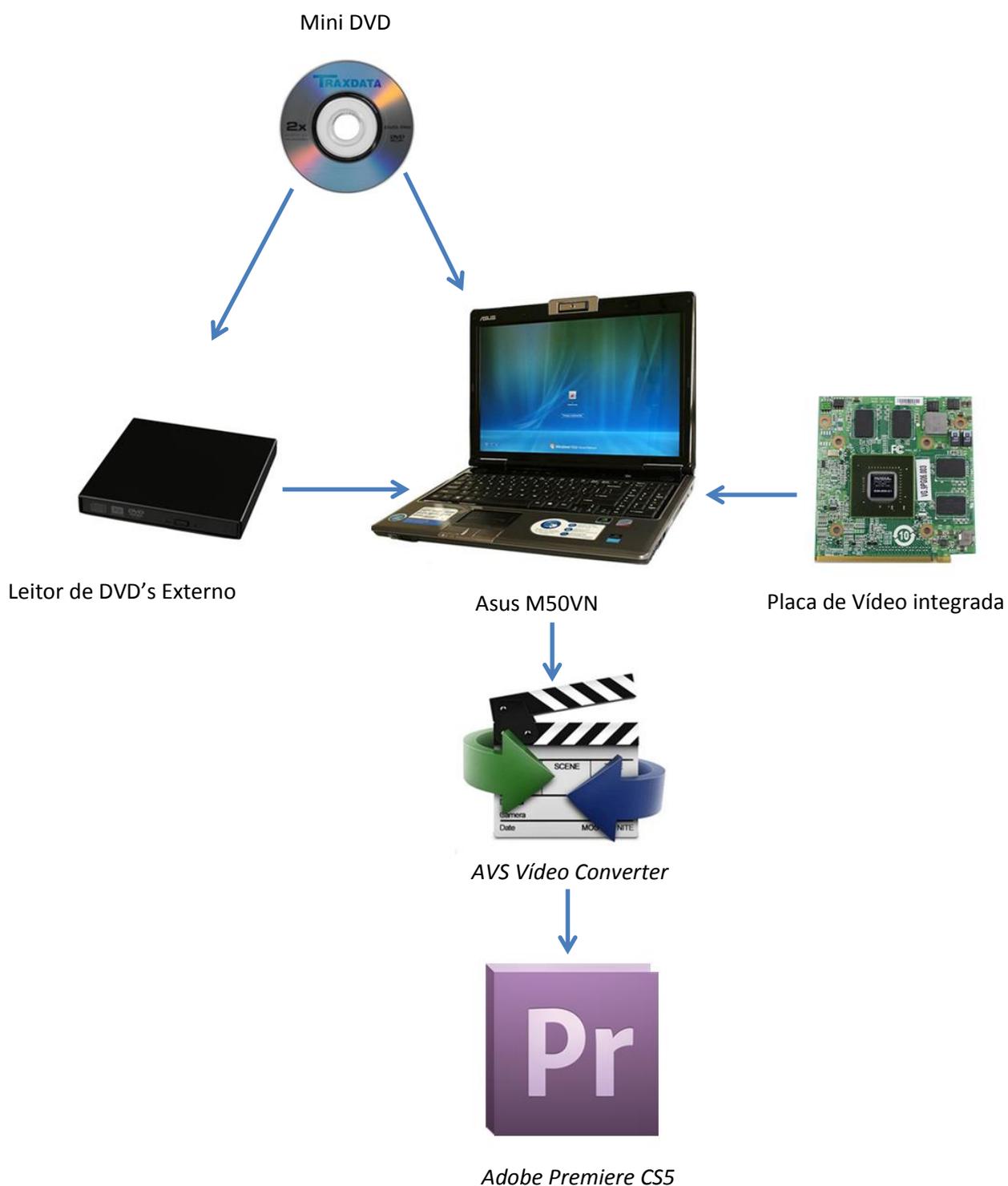


Figura 22 – Esquema da digitalização.

No AVS Vídeo Converter 8.4, as características seleccionadas para a digitalização foram as seguintes:

Vídeo

- Codec de Vídeo: H.264/AVC (Advanced Vídeo Codec)
- tamanho: 720x576 (4:3)
- Bitrate: 3500
- *Frame rate*: 25fps

Áudio

- Codec de Áudio: MP3
- Taxa de Amostragem: 48000Hz - 16 Bit
- Bitrate: 256 Kbps
- Canais: Estéreo

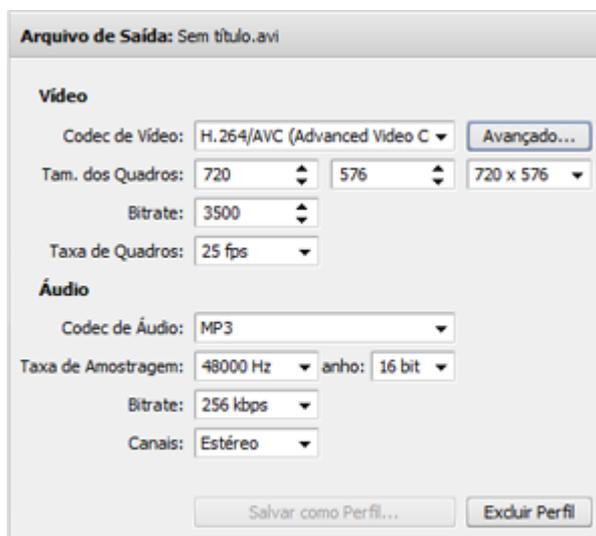


Figura 23 – Especificações da digitalização

As opções por estas características de digitalização deveram-se sobretudo às características do vídeo original. No entanto foram efetuados alguns ajustes ao nível do *Bitrate* para poder obter um bom racio entre a qualidade do conteúdo digitalizado e a dimensão dos ficheiros armazenados.

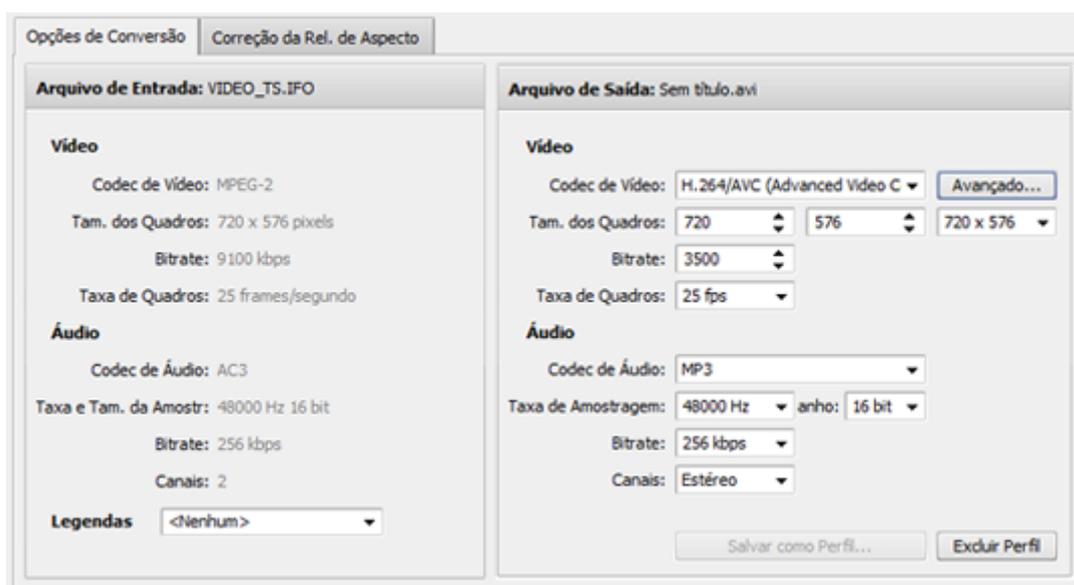


Figura 24 – Comparação das especificações dos vídeos

Efetuada a digitalização, cada Mini DVD e ficheiro digital foi transformado num vídeo do tipo .AVI com compressão. De acordo com as características escolhidas para a digitalização dos vídeos e da duração dos mesmos, cada ficheiro ficou entre 500Mb a 2Gb. Esta opção tornou-se favorável, uma vez que facilitou o armazenamento dos vídeos, não sendo muito “pesados”, mantendo a qualidade da imagem.

Este processo possibilitou o armazenamento em disco, num mesmo formato, de todos os vídeos referentes a esta investigação etnográfica, permitindo a sua posterior análise para a criação do documentário, bem como para indexação e arquivo.

3.3 Estado de Conservação do Arquivo e Qualidade Geral do Vídeo

Os Mini DVD's no qual o conteúdo foi utilizado para a conceção do documentário foram gravados em 2008 e 2009, tendo à data do início do estudo, em 2013, 5 e 6 anos respetivamente. Embora a forma de armazenamento dos mesmos era em caixas, foram muitas vezes visualizados para estudos etnográficos, o que proporcionou a acumulação de sujidade, riscos e danos irreparáveis. Grande parte dos Mini DVD's foram digitalizados, apenas um referente ao início da investigação, na Cova da Moura, não foi possível recuperar, por se encontrar danificado conforme se pode verificar no *Anexo 6.1 – Registo do arquivo de vídeo*. Em alguns casos foi mesmo necessário o recurso a outro leitor de DVD's externo *Samsung Portable DVD Writer SE-208*, para verificar se existiria a possibilidade de recuperação do vídeo, o que em alguns casos foi benéfico. Quanto ao suporte digital, datado de 2010 a 2013, com 3 anos e alguns meses respetivamente, não apresentavam qualquer dano.

Relativamente à qualidade das imagens, há que ter em conta, em primeiro que as mesmas foram captadas na sua maioria, as respeitantes a Mini DVD's, com recurso a uma *Sony handycam dcr-dvd105e* e as referentes ao suporte digital com uma *Cannon HF*. Neste caso as que foram gravadas pela *Cannon* apresentavam melhor qualidade de imagem do que as que foram gravadas pela *Sony*. No entanto para além da baixa qualidade de imagem decorrentes dos suportes utilizados para a captação das mesmas, acresce a fraca iluminação ou o seu excesso, decorrente do local, sendo ele interior ou exterior.

Porém há que ter em consideração que a captação das imagens tinha como propósito o registo áudio e vídeo, de uma investigação na área de Etnomusicologia e não a conceção de um documentário. Segundo Oliveira “Sarah Pink salienta que a relação entre o etnógrafo, ou etnomusicólogo neste caso, e os intervenientes pode ser bastante adulterada pela utilização de equipamento de filmagem e iluminação profissional, relativamente aparatoso. A autora sustenta que, numa investigação desta ordem, o uso de uma pequena handycam pode ter as suas vantagens:

" As imagens poderão ser mais escuras e apresentar mais grão, o som poderá ter menos definição, mas o conhecimento etnográfico que evocam poderá ser mais útil para a investigação" (Pink, 2001 apud Oliveira, 2011).

De acordo com alguns autores referenciados no ponto 2.2.5 - *Filmagem, do Capítulo - O Filme Etnográfico*, da presente investigação, e após a análise dos vídeos, podemos concluir que as técnicas adotadas para a captação dos vídeos enquadraram-se nas normas no âmbito da concepção do Filme Etnográfico.

Em termos gerais o arquivo de vídeo apresenta características resultantes da capacidade de captação dos suportes e das condições de luminosidade. Porém, as principais dificuldades aquando a edição do documentário foram:

- Instabilidade dos planos, causado pela ausência de tripé e pela utilização de uma *handycam*.
- Excesso de luminosidade.



Figura 25 – Imagem retirada do arquivo de vídeo com condições de iluminação excessiva “queimada”.

- Ausência de luz, em captações efetuadas à noite sem apoio de iluminação específica para a filmagem em ambientes escuros.

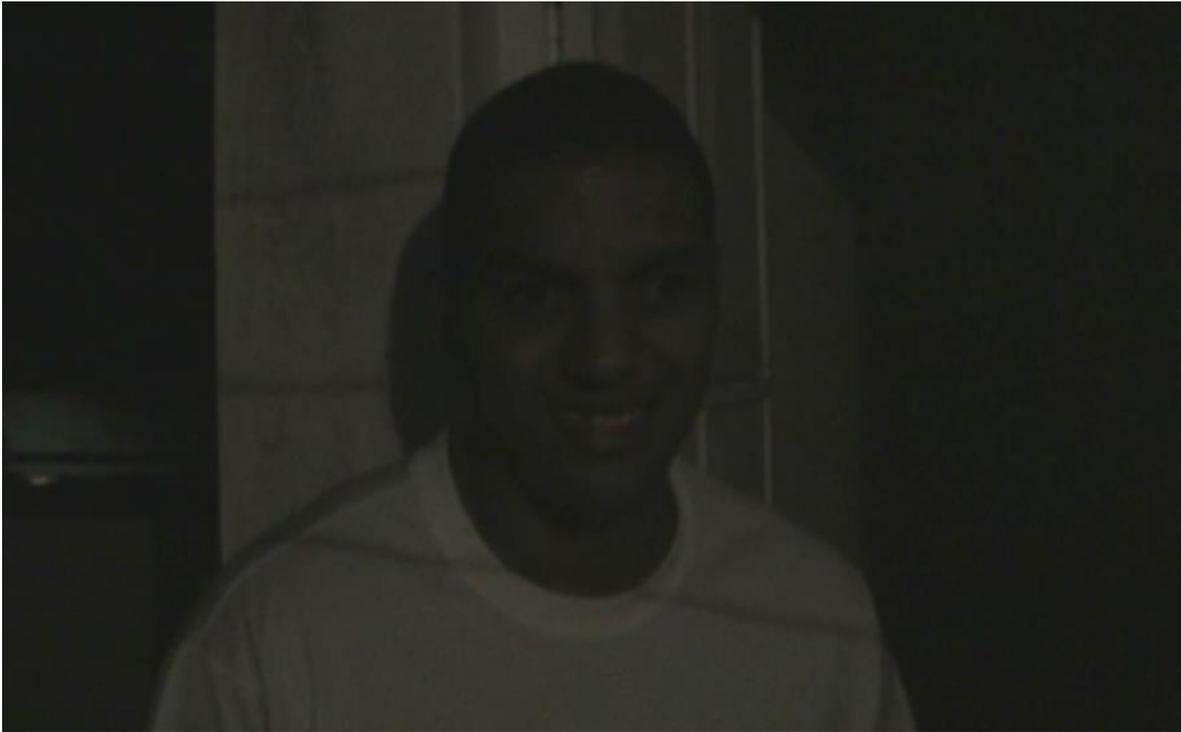


Figura 26 – Imagem retirada do arquivo de vídeo com condições de iluminação fracas.

- Posicionamento incorreto do equipamento de filmagem.



Figura 27 – Imagem retirada do arquivo de vídeo com posicionamento incorreto da *handycam*.

- Sucessivos *zooms* na captação de imagens



Figura 28 – Imagem retirada do arquivo de vídeo com um rápido *zoom in* e *zoom out*.

Estes entraves à edição do documentário, resultantes da captação do vídeo, devem-se à utilização de uma *handycam* para o registo da investigação etnográfica, um instrumento pouco intrusivo e adequado para este tipo de registo. Contudo, para a criação de um documentário coerente a nível visual, foram adotadas algumas estratégias de aperfeiçoamento que serão descritas no decorrer do estudo.

3.4 Análise e Organização do Arquivo de vídeo

Para a conceção de um documentário, com base em material de campo existente, correspondente a uma investigação etnográfica, existe uma primeira preocupação para a análise e organização de todo o arquivo de vídeo. Assim, iniciou-se a indexação do material de vídeo de uma forma cronológica como pode ser visualizado no *Anexo 6.1 – Registo do arquivo de vídeo*. Para a inventariação de todos os vídeos foi necessário proceder à recolha de elementos para o preenchimento da tabela de registo do arquivo de vídeo que contemplou alguns pontos:

- Referência
- Data
- Duração
- Local
- Local de filmagens (Interior/Exterior)
- Assunto
- Descrição
- Tipo de imagens (reunião, performance, entrevista, etc.)

- Língua
- Formato do ficheiro original
- Modelo da câmara
- Programa usado para digitalização
- Características da digitalização

De referir que alguns destes elementos são mais importantes para a preservação e a indexação do material de campo do que propriamente para a caracterização de cada vídeo para a realização do documentário.

A recolha e organização destes elementos para cada vídeo tornou-se essencial para a compreensão de todo o material, facilitando o simples acesso a cada momento que se pretendia para a inclusão no documentário.

Uma vez que quase todo o material é posterior ao início do projeto em curso, foi necessário a visualização de todo o conjunto de material de forma a obter uma noção global do material em mãos. Desta forma, para além dos elementos constantes na tabela do *Anexo 6.1 – Registo do arquivo de vídeo*, para cada vídeo visualizado foram efetuados alguns apontamentos relativos ao conteúdo de cada vídeo. Estes apontamentos em papel indicavam o conteúdo de cada filme, alguns deles com especificações de cada minuto, momentos importantes para possível inclusão no documentário e descrição detalhada.

Após este trabalho de organização, a integração das imagens captadas e do conteúdo ficou simplificado. Assim à partida foi possível considerar temáticas como a viagem a Cabo Verde, a dimensão humana e musical da presença do grupo no país de origem, a performance do Kola San Jon e a sua patrimonialização. De uma forma geral, foi este o ponto de partida para a construção do guião da narrativa, que será descrito mais á frente neste estudo.

3.5 Construção da Narrativa

No decorrer do desenvolvimento da narrativa do documentário etnográfico, a decomposição do conteúdo dos vídeos possibilitou o surgimento de uma temática. Rapidamente se percebeu a importância da inclusão do Kola San Jon como Património Cultural Imaterial em Portugal, bem como a viagem a Cabo Verde e a sua representação em Portugal.

Segundo Barbash e Taylor a narrativa é definida como “*relato de eventos, conectando-os em uma história*” (Barbash & Taylor, 1997 p. 379). Normalmente, os documentaristas rejeitam a estrutura da narrativa clássica por considerarem que esta é demasiado limitadora no documentário e que este deve exibir uma estrutura mais complexa, que exponha a complexidade da vida real (Barbash & Taylor, 1997 p. 379). Desta forma, e como podemos verificar no documentário final, a criação da narrativa do documentário assentou no relato de eventos, na narração de uma história que de alguma forma desse a conhecer ao espectador a história e a origem da prática performativa do Kola San Jon. A criação desta narrativa, sem recurso a narrador, mas antes a personagens que vão

relatando acontecimentos, fatos e indicações textuais, possibilita a transmissão da mensagem da narrativa de uma forma mais livre. Esta forma de construção da narrativa permite ao espectador tirar as suas conclusões de interpretação não sendo obrigado a interpretar de acordo com o que o narrador quer que interpretemos.

No entanto, para além da visualização dos vídeos, que em grande parte possibilitava a compreensão desta prática performativa, existiu ainda o auxílio de toda a documentação presente na Direção-Geral do Património Cultural (domínio do Património Cultural Imaterial (PCI)) sobre o Kola San Jon.

Após toda a análise e estudo, a construção da narrativa contou com a ajuda, fundamental de Ana Flávia Miguel, coorientadora deste projeto de dissertação. Assim, a elaboração da narrativa, que constituiu numa escrita colaborativa, compreendeu a criação de uma estrutura, construída com base em conceitos e momentos chave da temática abordada, apresentada em seguida.

Introdução

- Introdução subtil da comemoração do Património
- Viagem a Cabo Verde
- Viagem para a Ilha de Santo Antão

Desenvolvimento da narração da prática performativa

- Festa e percurso do Kola San Jon
- Exposição dos elementos do Kola San Jon
 - Kola
 - Tambores
 - Apito
 - Rosários
 - Navio
 - Atividades
 - Diferenças entre Kola do Kova M e Porto Novo
- Chegada do Kola San Jon à Cova da Moura (Kova M)
- Festa de São Pedro

Conclusão

- Património Cultural Imaterial
 - Comemoração da patrimonialização do Kola San Jon em Portugal

A criação desta estrutura deu origem a um guião de suporte à narrativa do documentário que pode ser visualizado no *Anexo 6.2 – Guião de suporte à narrativa*.

Neste guião pode ser observado na coluna da esquerda a narrativa do documentário subdividida em introdução, desenvolvimento e conclusão, enquanto na coluna da direita foram adicionados elementos visuais correspondentes à linha da narrativa a seguir. Porém para poder obter uma linha orientadora e explicativa dos elementos visuais foram adicionados alguns “separadores” (*Motion Graphics*) ao documentário.

3.6 Edição do documentário

De acordo com Barbash e Taylor (1997) a edição é considerada como a capacidade de recriação do espaço. Na edição do documentário é essencial a concordância entre a imagem, com o que é pronunciado, e o discurso que aparece como elemento orientador da argumentação e respetivamente do documentário. Assim, a edição do documentário acaba por ficar subjugada ao discurso, de forma a poder seguir uma linha coerente em termos de raciocínio.

Inicialmente procedeu-se à organização dos conteúdos digitalizados numa tabela que pode ser consultada no *Anexo 6.1 – Registo do arquivo de vídeo* e em apontamentos em papel. Esta parte do trabalho constituiu um ponto de partida para a organização do trabalho de edição do documentário no *software* de edição *Adobe Premiere CS5*.

Para a conceção do projeto foi escolhido o formato DV PAL pelo facto de ser um método normalmente utilizado para a produção de vídeo digital e por apresentar um bom compromisso de qualidade de imagem apresentada. Assim, para a criação do projeto foram escolhidas as seguintes especificações:

- Formato - DV PAL
- Frame Rate - 25 fps
- Tamanho - 720x576 (4:3)
- Audio - 48000Hz, Stereo

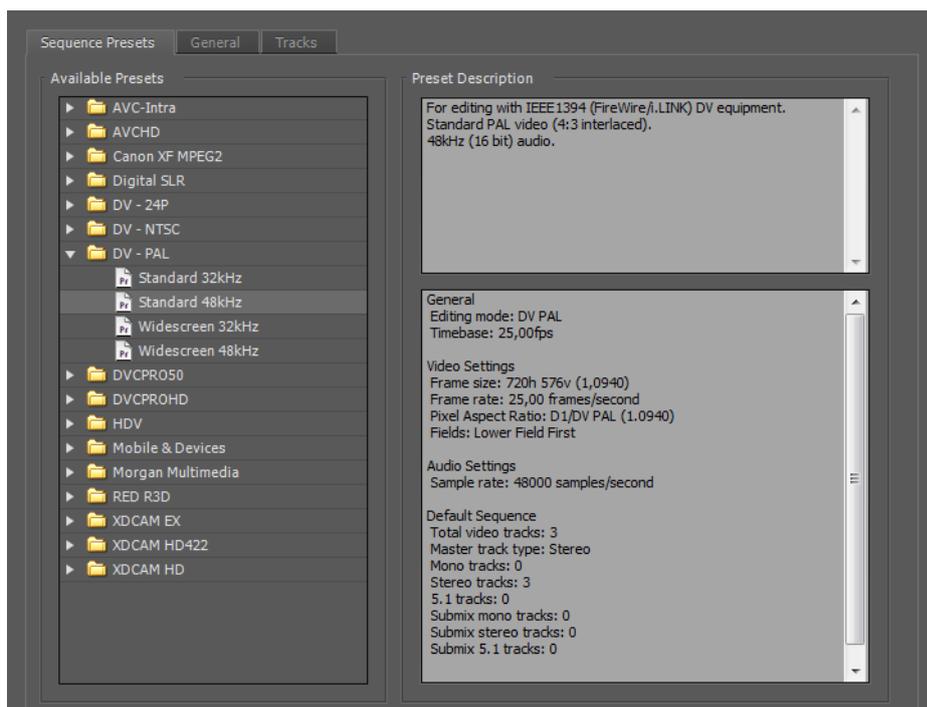


Figura 29 – Especificações do projeto no *Adobe Premiere CS5*.

Após a criação do projeto foi efetuada uma primeira edição, uma abordagem inicial das ideias que se queriam ver inseridas no documentário, de acordo com a narrativa elaborada inicialmente, bem como os planos que transmitiriam melhor a mensagem que se pretendia passar. Nesta primeira edição ainda existiam vários momentos em que não se sabia exatamente se a ligação entre alguns elementos seria a mais correta, nem mesmo se existiriam momentos adequados, ou planos adequados para passar a mensagem que se pretendia. Neste primeiro esboço do documentário, a duração do mesmo era de aproximadamente 55 minutos como podemos verificar na imagem abaixo, sendo quase considerado uma “*longa-metragem*”.

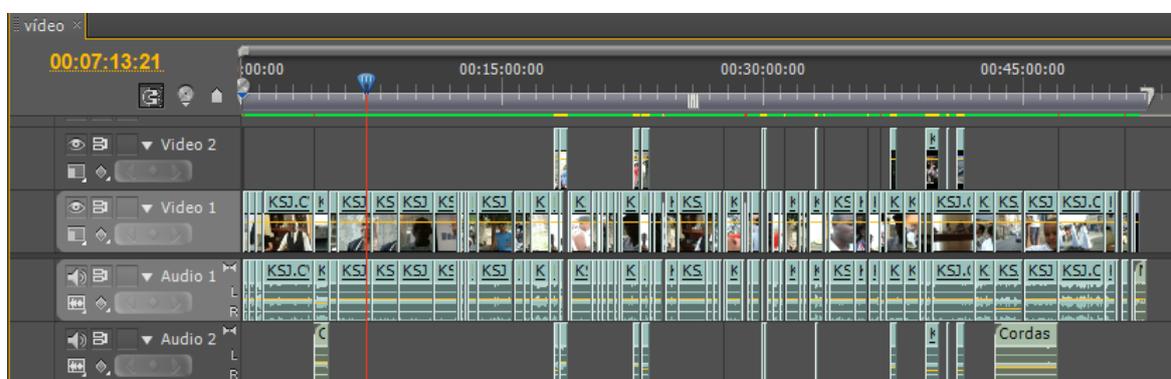


Figura 30 – *Timeline* da primeira edição do documentário.

Porém, e sendo esta uma primeira edição, existiram muitas alterações ao nível da inclusão ou eliminação de imagens. Estas alterações ficaram-se a dever não só à necessidade de diminuição da duração do documentário, mas também à necessidade de criação de um documentário que mantivesse a atenção do espectador com índices elevados evitando, assim, o desinteresse e consequente opção por procurar outro conteúdo disponível online.

A escolha e análise da cadência da narrativa contou claro com a preciosa ajuda da coorientadora Ana Flávia Miguel, não só por ser a coorientadora deste projeto, mas também por se tratar de uma realidade que ela conhece muito bem e na qual está envolvida há alguns anos. Um outro fator positivo foi o fato de as imagens trabalhadas terem sido recolhidas no âmbito do trabalho de campo da investigação efetuada pela Ana Flávia Miguel.

Relativamente à estrutura do documentário, esta seguiu as linhas de orientação da narrativa criada inicialmente, com alguns conteúdos adicionados aquando da pós-produção do documentário que se encontram a sublinhado.

Introdução

- Início da comemoração do Património
- Mapa da viagem a Cabo Verde
- Título/Genérico
- Ilha de São Vicente
- Viagem para a Ilha de Santo Antão

Desenvolvimento da narração da prática performativa Kola San Jon

- Festa e percurso do Kola San Jon
- Elementos do Kola San Jon
 - Kola
 - Tambores
 - Apito
 - Rosários
 - Navio
 - Atividades
 - Diferenças entre Kola do Kova M e Porto Novo
- Kola San Jon na Cova da Moura (Kova M)
- Festa de São Pedro

Conclusão

- Património Cultural Imaterial
 - Comemoração da patrimonialização do Kola San Jon em Portugal
- Créditos

Inicialmente pensou-se na inclusão de elementos que de alguma forma criassem a ligação entre o início do filme e o seu final, para poder manter a atenção e criar no espetador curiosidade e a necessidade de compreensão dessas imagens iniciais. Desta forma, o início do documentário principia com a comemoração da inclusão do Kola San Jon no Património Cultural Imaterial em Portugal, e finaliza com a mesma temática. A finalização com a mesma ideia inicial, e com o seu desenvolvimento para uma correta compreensão, cria uma compreensão global e do propósito de toda a narrativa do documentário.

Noutros casos, a inclusão de elementos visuais ao mesmo tempo que se ouve a voz do interlocutor, transmite uma correspondência entre a mensagem visual e a mensagem auditiva, relatada pelos intervenientes no documentário. Por exemplo, quando aparece o João Fonseca a falar sobre o percurso do Kola San Jon em Porto Novo, no dia da festa de São João, ao mesmo tempo vão sendo apresentados momentos que contextualizam o que é verbalizado.

De certa forma, em todo o documentário existiu a necessidade de inclusão de elementos que pudessem transmitir a passagem entre conteúdos e para o efeito, foram criados alguns “separadores” para alguns momentos em que se considerou existir essa necessidade. A separação destes elementos divisórios é visível em algumas partes do documentário e na edição, visto que para a inclusão dos mesmos foram utilizados efeitos de *fade-in* e *fade-out* no início e fim de cada separador, indicando o final e início de uma nova temática.

Para além destes momentos de inclusão de elementos separadores da narrativa foram também incluídos planos essencialmente visuais “mais desprendidos do conteúdo didático do documentário, de modo a dar ao espectador algum tempo de descontração e de apreciação meramente visual, com um esforço cognitivo mais reduzido” (Silvestre, 2006 apud Oliveira, 2011 p.111).

Estes planos podem ser visualizados no início do documentário quando aparecem os bolos de comemoração como podemos verificar nas imagens de seguida.



Figura 31 – Plano inicial do documentário onde são apresentados os bolos de comemoração da patrimonialização.

Um outro momento de “descontração” e ao mesmo tempo de percepção da narrativa é a viagem efetuada de *ferryboat* da Ilha de São Vicente para a Ilha de Santo Antão após o convívio em casa dos tios da Maria do Livramento rodrigues (elemento do grupo do Kola San Jon de Lisboa). Esta passagem possibilita ao espetador a percepção de que o grupo do Kola San Jon viajou para Porto Novo a fim de participar nas festas de São João Batista, mas ao mesmo tempo proporciona um momento de descontração das imagens visuais apresentadas anteriormente.



Figura 32 – Plano da viagem da Ilha de São Vicente para a Ilha de Santo Antão.

Relativamente ao plano da viagem para a festa de São Pedro, aqui o propósito foi dar a conhecer ao espetador que para a participação nesta festa o grupo do Kola San Jon de Lisboa viajou para o local de comemoração. Neste plano a velocidade da imagem foi alterada de acordo com a faixa sonora escolhida, por um lado para acelerar a cadência de imagens e por outro para mostrar um plano sequência longo com diferentes imagens.



Figura 33 – Plano da viagem para a festa de São Pedro.

Por último temos a sequência de planos das crianças. Aqui o objetivo da inclusão é dar a conhecer que a festa de São João bem como a festa de São Pedro são momentos em que a prática performativa do Kola San Jon está presente mesmo entre os mais novos que aprendem desde pequenos com os familiares a representar as práticas desta festa cabo-verdiana.



Figura 34 – Plano das crianças.

3.7 Sonorização

Segundo Barbash e Taylor “na ficção cinematográfica, os sons são classificados em três tipos básicos: diálogos, música e efeitos” (Barbash & Taylor, 1997 p. 173). No entanto, no documentário etnográfico, o som é ao mesmo tempo mais simples e mais confuso, visto existirem menos faixas, podendo na mesma faixa conter diálogo e música, bem como sons adicionais, vulgarmente designado como “ruído” (Barbash & Taylor, 1997 p. 173).

Desta forma, a sonorização do documentário passou por um processo de compilação de várias faixas sonoras. Em alguns casos recorreu-se à introdução de faixas sonoras de ajuda à compreensão da narrativa, em detrimento do som original, como acontece na parte inicial do documentário, onde aparecem as primeiras imagens referentes a Cabo Verde como poder ser visualizado na figura a baixo. Aqui o som ambiente, ou som original do vídeo foi diminuído para poder “agarrar” o espectador com um som mais envolvente com referências a Cabo Verde.

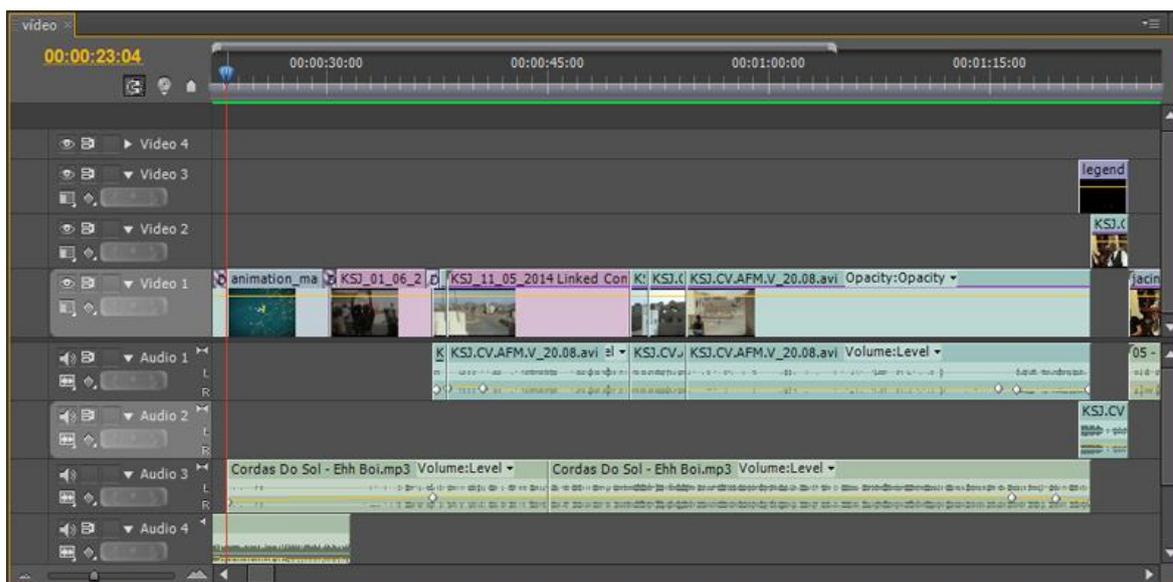


Figura 35 – Imagem retirado da sequência de edição do vídeo no *Adobe Premiere Pro*.

Em outros casos, e como o som era essencial, uma vez que se tratavam de relatos de fatos e acontecimentos, essas faixas foram mantidas e ajustadas em relação ao nivelamento do som. A inclusão da faixa sonora, referente a diálogos, não pode ser menosprezada embora contendo ruídos, uma vez que era uma parte importante para a transmissão da mensagem do documentário etnográfico.

No geral, todo o som ambiente original continha alguns ruídos, decorrentes da realização de gravações maioritariamente no exterior, porém essa é uma das características dos vídeos captados em trabalho de campo. Estas gravações são efetuadas recorrendo a material audiovisual pouco intrusivo e na sua maioria com poucos recursos ou mesmo nenhum ao nível da captação do som, sendo o som captado diretamente pelo microfone da câmara.

Em toda a sonorização do documentário recorreu-se ao aumento/diminuição do volume de algumas faixas de forma a obter um som coerente com o que se pretendia transmitir naquele momento. Recorreu-se ainda à introdução de *fade-in* e *fade-out* na faixa sonora como acontece quando se ouve parte de uma banda sonora. Finalmente, e para manter a atenção do espectador, utilizou-se a continuação do som anterior no plano seguinte, como acontece nos separadores referentes ao elementos do Kola San Jon.

3.7.1 Banda Sonora

De forma a conferir mais dinamismo ao documentário, foram utilizadas músicas referentes a Cabo Verde. Neste caso, foram utilizados como banda sonora, enxertos de faixas musicais referentes ao grupo musical *Cordas do Sol* e *Nancy Vieira*, grupos musicais Cabo-verdianos.

No caso do grupo *Cordas do Sol* foram utilizadas as músicas “*Ehh Boi*”¹³ na parte inicial do documentário quando aparecem as primeiras imagens de Cabo Verde, “*Sonjon de Tio Miquinha*”¹⁴ na viagem da Ilha de São Vicente para a Ilha de Santo Antão e na viagem para a participação na festa de São Pedro. A música “*Sete*”¹⁵ foi utilizada para a apresentação dos oráculos dos personagens (*Jacinto Pires, Maria do Livramento Rodrigues, João Fonseca, Mateus Pires, João da Luz e Godelieve Meersschaert*). A faixa sonora “*Shò Parda*”¹⁶ foi utilizada para a apresentação dos rosários, um dos elementos do Kola San Jon. Por último, foi utilizada a faixa sonora de *Nancy Vieira* “*Na Oh Minino Na*”¹⁷ para a conclusão e introdução dos créditos finais acompanhados de pequenos excertos de crianças a “*Kolar*”.

3.7.2 Legendas

“De acordo com Barbash e Taylor (1997 p. 422), as legendas são mais frequentemente utilizados para fornecer uma (mais ou menos simultânea) tradução escrita de alguém a falar. Geralmente as legendas aparecem na parte inferior do ecrã, sendo tão subjetivas e seletivas como uma tradução de voz-over dobrada. Porém, têm a vantagem de permitir que o público ouvir as pessoas com as suas próprias vozes.”

Desta forma, neste documentário etnográfico entendeu-se que existia a necessidade de inclusão de legendas das falas dos personagens de forma a obter uma melhor compreensão do diálogo e para o entendimento do filme, como podemos verificar na imagem abaixo.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=k3EDUI6qeeU>

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=I7nEBKfd95Y>

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=-iH50j8ggAU>

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=vql4hcqJFzY>

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=cQiIB2wPehY>



Figura 36 – Exemplo de uma imagem onde aparecem legendas.

Em alguns casos a necessidade da inclusão das legendas deve-se ao fato de a língua, o crioulo, usada pelos cabo-verdianos no discurso, visto que estas captações foram efetuadas em Cabo Verde, não se entendia. Em outros momentos, deve-se ao fato de a faixa sonora ou mesmo o som ambiente se confundir com o que cada personagem falava.

“Embora o cineasta-antropólogo ainda tenha que traduzir expressões idiomáticas e vernaculares de uma língua (o falado) em outra (a das legendas), pode ser menos ofensivo do que fazê-lo com voz-over. (Legendas, ao contrário de dobragem, não tem que encontrar análogos para determinados acentos.)” Barbash & Taylor, 1997 p. 422). Assim, subentende-se que o recurso a legendas é mais agradável, pois deixa o espectador ouvir a voz do personagem e ao mesmo tempo poder ler as legendas, enquanto quando existe o recurso a *voz-over* o espectador fica preso ao que o narrador fala, não possibilitando “dar espaço” ao espectador de absorver a mensagem do filme etnográfico, mas antes do que o narrador relata.

Finalizada a análise da edição do som e da imagem do documentário, será descrita em seguida a construção e aplicação dos *motion graphics* utilizados nos separadores, animações, etc.

3.8 Integração de *Motion Graphics* no Documentário

No que concerne à inclusão de *Motion Graphics* no documentário, foram utilizadas vários tipos de animações, embora que em alguns momentos essa animação seja curta. “Segundo Barbash e Taylor (1997 p. 435), qualquer pequena variação na animação da narração será muito perceptível quando o filme final é exibido...”

De acordo com a temática envolvente do documentário, optou-se pela criação e inclusão de elementos gráficos complementares à narrativa que poderão ser descritos como animações criadas.

Relativamente aos *Motion Graphics* criados é de salientar que toda a sua conceção teve por base as cores representativas da bandeira Cabo-verdiana, sendo elas o vermelho, o branco, o azul e o amarelo. No entanto, na maioria dos casos foram utilizados predominantemente o branco, o azul e o amarelo.

3.8.1 Animações criadas

Mapa da viagem de Portugal para Cabo Verde

Esta animação foi concebida tendo por base o mapa vetorial presente na figura 37 (mapa à esquerda). Depois foi alterada no *software Adobe Illustrator* de forma a eliminar os textos e o fundo das cores de cada país. No final ficou-se apenas com o contorno de cada país.

Após esta edição, passou-se para a adição de elementos e efeitos no *software Adobe Photoshop*. Neste programa foram coloridas e realçadas as linhas de delimitação de cada país, adicionados os textos relativos a Portugal e Cabo Verde e coloridos os países (Portugal a amarelo e Cabo Verde a vermelho). De forma a realçar o fundo do mapa e de toda a animação foi utilizada uma variação do azul da bandeira cabo-verdiana em modo transparente para realçar a textura de papel velho colocada por trás. Ainda foram adicionados raios de luz na diagonal para realçar o mapa e para manter a coerência entre as animações criadas para os separadores e oráculos dos personagens que serão analisados mais à frente neste estudo.



Figura 37 – À esquerda temos o mapa vetorial utilizado para a animação extraído de vectorworldmap.com. À direita temos o mapa alterado no software *Adobe Photoshop*.

Por fim a animação foi criada com recurso ao *software Adobe After Effects* onde foram adicionados os movimentos de câmara, o zoom da imagem quando o avião levanta voo, a animação do avião a voar de Portugal para Cabo Verde e a linha que segue o percurso do avião. De forma a realçar mais o interior do mapa foi ainda adicionado um *Black Solid* com uma *Mask* invertida, uma iluminação mais clara no meio do mapa de forma a ajudar a focar a atenção no centro do mapa, como podemos ver na figura 38.



Figura 38 – Mapa animado no software Adobe After Effects .

Genérico

De acordo com Rosário, “o genérico encerra em si uma síntese gráfica animada do filme, tendo como ponto de partida os elementos metafóricos à obra que é introduzida” (Tietzmann, 2005 apud Rosário, 2009 p.73).

Assim, a criação do genérico, uma das animações iniciais do documentário, constitui um dos elementos de animação possivelmente mais simples de todo o documentário. Em primeiro porque se trata da apresentação do Título do documentário “*Ligria de nôs terra*” (Alegria da nossa terra) escrito em crioulo, e o subtítulo “*O Kola San Jon em Portugal e em Cabo Verde*” escrito em português. Esta simplicidade pretende realçar a importância da assimilação do título por parte do espectador.

Em segundo porque constitui uma síntese gráfica do documentário, introduzindo também, alguns dos elementos gráficos inerentes ao documentário. Além disso, nesta animação existe a diminuição da velocidade normal do vídeo, de forma a não direcionar a atenção para as imagens mas antes para o título.

Para a animação do genérico correspondente ao título do documentário foram utilizadas imagens da prática performativa cabo-verdiana em Cabo Verde em “câmara lenta” e introdução do título com o recurso a efeitos de *fade-in* e *fade-out* no início e fim da animação.

Relativamente ao título inicial em crioulo, optou-se por essa indicação por ser a língua oficial de Cabo Verde e a forma como é escrita ser referente a Porto Novo, local de comemoração da festa de São João Batista, onde acontece o “Kola San Jon”. A escolha pelo título “*Ligria de nôs terra*” deve-se ao fato de ser uma das coisas que as personagens que falam no documentário dizem quando se referem à festa do Kola San Jon em Porto Novo, a festa de São João Batista. Para os cabo-verdianos, o Kola San Jon é a “Alegria da terra”.



Figura 39 – Imagem retirada do genérico do documentário referente ao título.

Apresentação gráfica dos locais no documentário

Após a introdução ao genérico foram inseridos em alguns momentos do documentário, que se consideraram serem indispensáveis, grafismos de indicação dos locais onde a ação decorria.

Estes grafismos, compostos por duas tonalidades e texto são visíveis aquando a apresentação das primeiras imagens referentes a Cabo Verde como podemos ver na imagem abaixo.



Figura 40 – Apresentação gráfica dos locais no documentário.

Além desta primeira apresentação foram ainda inseridos grafismos de indicação dos locais (oráculos de local) aquando da viagem efetuada de *ferryboat* da Ilha de São Vicente para a Ilha de Santo Antão, quando aparecem as imagens referentes ao Kola San Jon da Cova da Moura, na apresentação da festa de São Pedro e por fim quando aparece a Associação Moinho da Juventude da Cova da Moura.

A criação destes grafismos passou por um processo idêntico ao da criação do mapa da viagem de Portugal para Cabo Verde. Inicialmente utilizou-se o *software Adobe Photoshop* para a criação dos grafismos e posteriormente a animação foi efetuada com recurso ao *software Adobe After Effects*. Neste *software* a criação da animação foi efetuada com recurso a uma *Mask* que permitia a visualização do grafismo à sua entrada e ocultação no final da animação, como podemos visualizar na imagem seguinte.

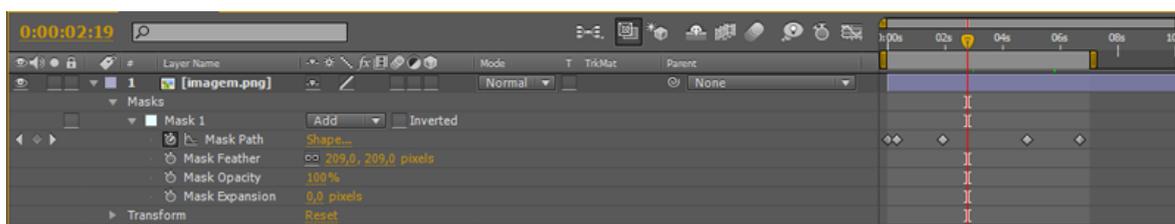


Figura 41 – Composição de animação dos oráculos de locais.

Finalizada a animação no *software Adobe After Effects* procedeu-se à sua importação para o *software* de edição através da função "*Replace with After Effects composition*". Esta função substitui o vídeo presente no ficheiro de edição do *software Adobe Premiere* por uma composição

efetuada no *Adobe After Effects* . O recurso a esta opção de importação da animação criada deveu-se à dificuldade de exportação de uma animação com transparência no *After Effects*.

Apresentação gráfica dos intervenientes no documentário

Para a criação dos grafismos dos personagens recorreu-se à animação com recurso a alguns *frames* retirados dos clips de vídeo utilizados, com a junção de algumas ilustrações gráficas.

“As configurações gráficas introduzidas nos supramencionados freeze frames, podem ser categorizadas como combinações compostas e heterogéneas, na medida, em que integram diferentes configurações e encerram diferentes modos de simbolização” (Aragão, 2008 apud Rosário, 2009 p.93).

Na apresentação gráfica dos intervenientes, nos oráculos dos personagens, no documentário optou-se pela inclusão deste grafismo apenas nos intervenientes mais ativos no decorrer da narrativa. Para tal foram escolhidos o Jacinto Pires, Maria do Livramento Rodrigues, João Fonseca, Mateus Pires, João da Luz e Godelieve Meersschaert que podem ser vistos na imagem apresentada de seguida.



Figura 42 – Representação dos oráculos dos personagens.

Na conceção destes grafismos inicialmente utilizou-se o *software Adobe Photoshop* e posteriormente a animação foi efetuada com recurso ao *software Adobe After Effects*, como acontece nas animações anteriores. Neste último *software* a criação da animação foi efetuada com recurso a uma *Mask*, como acontecia na animação referente aos oráculos de localização, para o aparecimento dos nomes dos personagens. Além desta animação ainda foi incluído o

aparecimento de um *Outer Glow* para dar algum destaque à personagem, bem como raios de luz na diagonal para realçar melhor toda a animação.

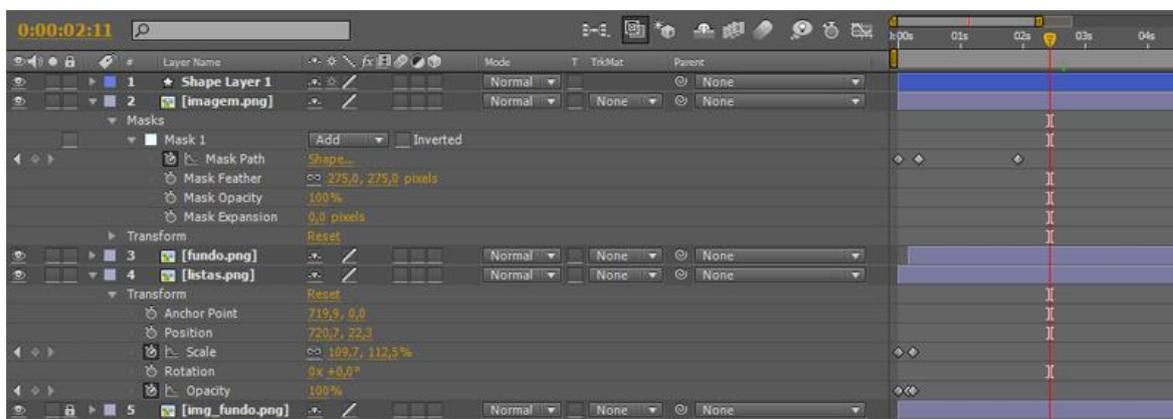


Figura 43 – Composição de animação dos oráculos dos personagens.

Separadores temáticos

Relativamente aos separadores temáticos foram criadas animações de separação da narrativa relativamente aos elementos que constituem a prática performativa do Kola San Jon.

Desta forma foi necessário criar separadores para o “Kola”, “Tambores”, “Apito” “Rosários”, “Navio”, “Atividades” e “Diferenças entre Kola do Kova M e Porto Novo”. Estes separadores foram criados inicialmente com recurso a imagens estáticas recolhidas na Internet, com exceção das imagens do separador do “Kola” e o das “Diferenças entre Kola do Kova M e Porto Novo” que foram desenhadas por Ricardo Cabral, bolseiro de investigação do INET-md¹⁸ e posteriormente foram alteradas no *software Adobe Illustrator* de forma a eliminar texturas, cores e contornos indesejáveis.

Após estas alterações, e com as imagens prontas procedeu-se à inclusão de mais elementos no *software Adobe Photoshop*. Aqui, foram coloridas a branco e realçadas os contornos de cada desenho e adicionados os textos relativos ao separador como podemos ver nos separadores finais apresentados nas imagens seguintes. Para o realce dos desenhos e texto foi utilizado efeito *Outer Glow* em tons amarelos.

¹⁸ O INET-md, Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança é uma unidade de investigação multidisciplinar, situada em Lisboa (UNL e UTL) e Aveiro (UA). <http://www.fcsh.unl.pt/inet/>



Figura 44 – Separadores temáticos da narrativa.

Ainda foram adicionados raios de luz na diagonal como acontece nas demais animações analisadas anteriormente de forma a realçar a ilustração e manter a coerência entre todas as animações criadas. Nestes separadores foi ainda adicionada uma imagem de fundo correspondente à temática do separador com um efeito de *Gaussian Blur* para que a atenção do espectador se focasse no primeiro plano da animação.

O separador do “Kola” pretende representar o “golpe de umbigada” figurativo da dança da prática performativa do Kola San Jon. Os tambores, o apito e o navio, mostram a importância destes elementos na festa e na dança. Os rosários são os “colares” feitos pelos cabo-verdianos com pipocas, bolinhos e amendoins que são transportados ao peito ou nos navios. Estes elementos simbolizam a ajuda à fraqueza causada pela longa caminhada do percurso da festa de São João Batista.

Porém, existiu a necessidade de diferenciação relativamente ao separador “Diferenças entre Kola do Kova M e Porto Novo”.

Neste separador foram coloridos os interiores dos desenhos de forma a criar alguma analogia com a bandeira portuguesa e cabo-verdiana. No lado esquerdo da imagem temos representado o Kola San Jon da Cova da Moura (Kova M) com as cores predominantes da bandeira portuguesa, o verde e o vermelho. No lado esquerdo temos o Kola San Jon de Cabo Verde (Porto Novo) com as cores da bandeira cabo-verdiana, o branco e o azul.



Figura 45 – Separador das diferenças entre o Kola do Kova M e de Porto Novo.

Para a conceção da animação dos separadores recorreu-se ao *software Adobe After Effects*, como acontece nas animações anteriores, sendo que todo o processo de animação consistiu na mesma lógica de animação criada para os separadores dos personagens.



Figura 46 – Composição de animação dos separadores.

Legendas de contextualização

No decorrer da narrativa houve a necessidade de inclusão de elementos textuais explicativos da história do documentário. Estes elementos funcionaram como complemento de explicação das imagens apresentadas. Assim, foi necessário a inclusão destas legendas de contextualização após a apresentação dos elementos do Kola San Jon para explicar:

- O motivo da viagem a Cabo Verde (*“Em Junho de 2008, o grupo do Kola San Jon foi a Cabo Verde para participar nas festas de São João e São Pedro.”*)
- O motivo da apresentação da festa de São Pedro (*“A viagem a Cabo Verde terminou com a participação do grupo do Kola San Jon na Festa de São Pedro.”*)
- A comemoração da patrimonialização (*“Em outubro de 2013 o Kola San Jon foi incluído no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial em Portugal.”*)



Figura 47 – Legendas de contextualização.

A criação destas legendas de contextualização foi efetuada com recurso ao *software Adobe Photoshop* para a criação da mancha azul com alguma opacidade e posteriormente adicionadas no *software* de edição para a inclusão das legendas.

Tipografia

Segundo Rosário, “a tipografia determina o estilo visual do texto, sendo que, o carácter expressivo da letra resulta da combinação de linhas e curvas sugerindo contraste ou afinidade, sentimentos ou carácter” (Gordon, Bob & Gordon, Maggie, 2005 apud Rosário, 2009 p.111).

Assim, para a tipografia das animações criadas, optou-se pelo tipo de letra *Champagne & Limousines* por se considerar um tipo de letra simples não serifada, apropriada para leitura em conteúdo audiovisuais, com um aspeto criativo mas ao mesmo tempo animado. Em todas as animações prevalece o realce na linha e forma dos elementos que constituem as animações, por este motivo também a escolha do tipo de letra recaiu para esta forma mais direcionada para o aspeto curvilíneo.



Figura 48 – Tipografia utilizada nas animações do documentário.

3.9 Pós-produção

Relativamente às imagens gravadas em trabalho de campo, utilizadas para a produção deste documentário, existiu a necessidade de tratamento na fase de pós-produção. Este tratamento das imagens consistiu no melhoramento da aparência visual das mesmas, contribuindo para um favorável aperfeiçoamento da qualidade final do documentário.

Nesta fase foi possível corrigir e melhorar algumas imperfeições quanto à luminosidade e à cor, porém à que ter em conta como referido anteriormente no ponto 3.3 *Estado de Conservação do Arquivo e Qualidade Geral do Vídeo* deste capítulo, que as imagens foram captadas na sua maioria, as respeitantes a Mini DVD's, com recurso a uma *Sony handycam*, logo a qualidade das imagens em ambientes exteriores, com muita luminosidade, é relativamente fraca, o que dificulta o aperfeiçoamento.

Para o trabalho de pós-produção foi utilizado o *software Adobe Premiere CS5*, o mesmo *software* de produção do documentário. A escolha pela utilização do mesmo programa para a execução

dos trabalhos de pós-produção deve-se ao fato de existir um à-vontade na manipulação do mesmo e este permitir o cumprimento dos efeitos desejados.

Desta forma, foram utilizados dois tipos de tratamento, um tratamento geral, de quase todas as imagens gravadas, com exceção das gravações à noite, para reduzir a luminosidade e efetuar ajustes de cor. Depois foi utilizado um tratamento mais específico, que consistia na utilização de *efeitos cinematic looks*.

Assim, no que concerne ao tratamento geral aplicado, para atenuar a luminosidade e corrigir as imagens, foram utilizados os seguintes efeitos:

- *RGB Curves* e *Brightness & Contrast* para o melhoramento das condições de iluminação, de modo geral muito acentuada em todo o documentário.

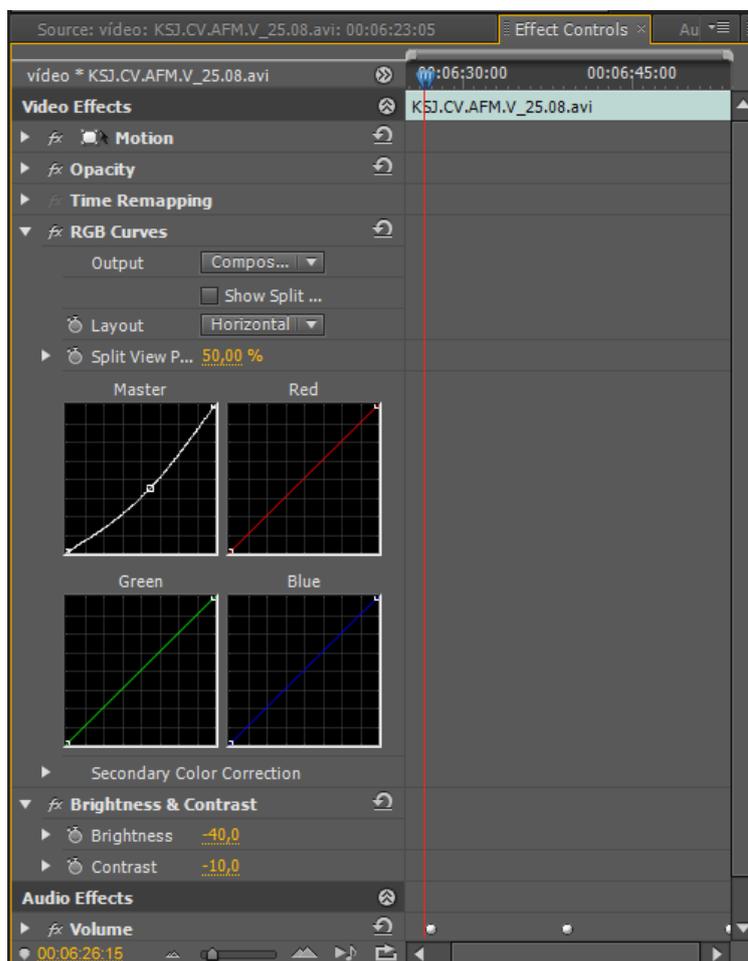


Figura 49 – Efeitos aplicados à maioria dos planos do documentário.

Com os efeitos descritos anteriormente, que serviram para melhorar as imagens queimadas pela luminosidade, como podemos verificar no exemplo da imagem em baixo, as tonalidades e a questão de luminosidade foi melhorada. Porém, e como algumas das imagens eram bastante queimadas o seu melhoramento para um nível adequado foi difícil.



Figura 50 – À esquerda temos o plano original. À direita temos o plano com a aplicação dos efeitos.

No entanto, através de um tratamento mais específico, que consistia na aplicação de cinematic looks, foi possível dar um efeito mais ao “estilo de cinema” de forma a favorecer a aparência das imagens e consequentemente do documentário. Com a aplicação deste efeito, foi ainda possível atenuar os efeitos de algumas imagens queimadas. Para tal, foram utilizados os seguintes efeitos:

- *Three-Way Color Corrector* e *ProcAmp* para aplicar um efeito de “filme de cinema”. Com estes efeitos é possível alterar as tonalidades das cores claras, escuras e intermédias de cada plano, bem como definir novos padrões de *Brightness & Contrast*.

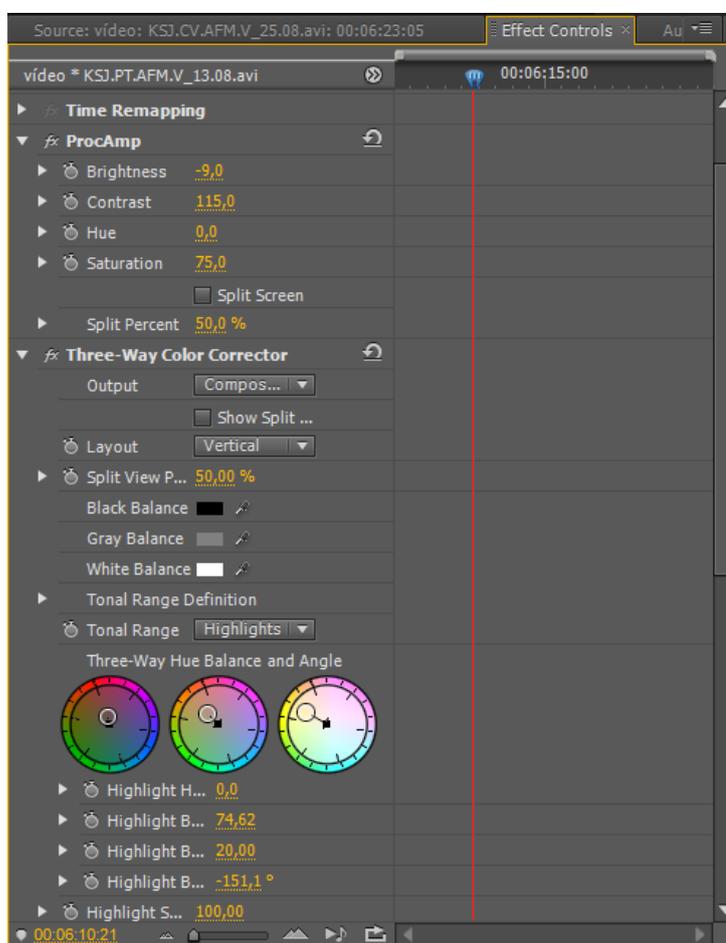


Figura 51 – Efeitos aplicados plano a plano, de acordo com as tonalidades.

De alguma forma, a aplicação destes últimos efeitos enriqueceram o documentário, transpondo em si uma identidade cabo-verdiana, na medida em que apresenta as cores reais captadas *in loco*.



Figura 52 – À esquerda temos o plano original. À direita temos o plano com a aplicação dos efeitos.

3.10 Rendering

A realização do documentário incluiu a execução de algumas animações criadas com recurso ao *software Adobe After Effects* que posteriormente foram “renderizadas” e exportadas para o *software* de edição do documentário.

Como descrito anteriormente, no ponto 3.8.1 *Animações criadas* deste capítulo foram criadas animações para o *Mapa da viagem de Portugal para Cabo Verde, Genérico, Apresentação gráfica dos locais no documentário e dos intervenientes no documentário, Separadores temáticos e Legendas de contextualização*. Para a exportação destas animações foi necessário recorrer a um processo de codificação em vídeo, designado por *rendering*.

Para a criação do *rendering* foram escolhidas as seguintes especificações:

- Formato - AVI
- Tamanho - 720x576 (4:3)

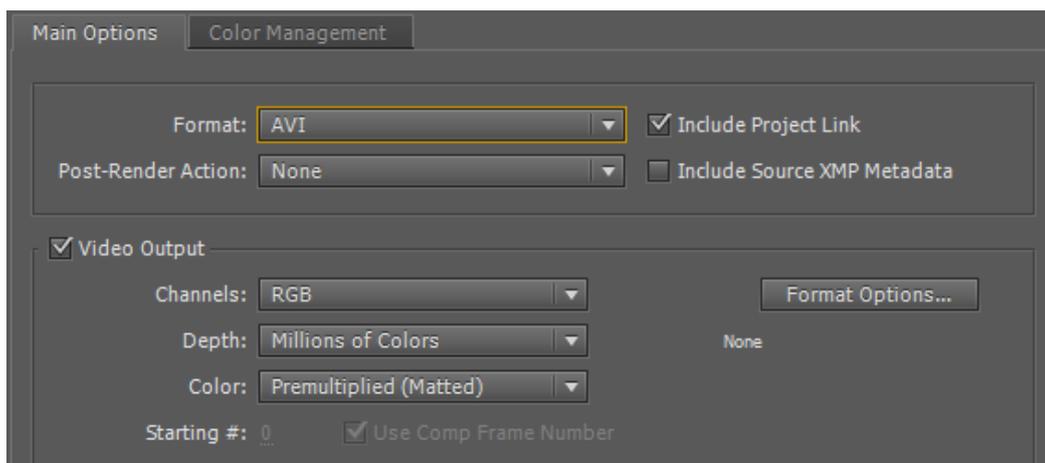


Figura 53 – Especificações da exportação das animações no *Adobe After Effects CS5*.

Porém, na criação do “*New Composition*” ou nova composição, no *Adobe After Effects CS5* para a criação das animações, foi necessário escolher os mesmos parâmetros dos da criação do projeto de edição do documentário. Esta coerência entre as especificações dos projetos possibilitou que as animações fossem realizadas nas mesmas medidas e com o mesmo “*Pixel Aspect Ratio*” facilitando a inclusão no documentário final.

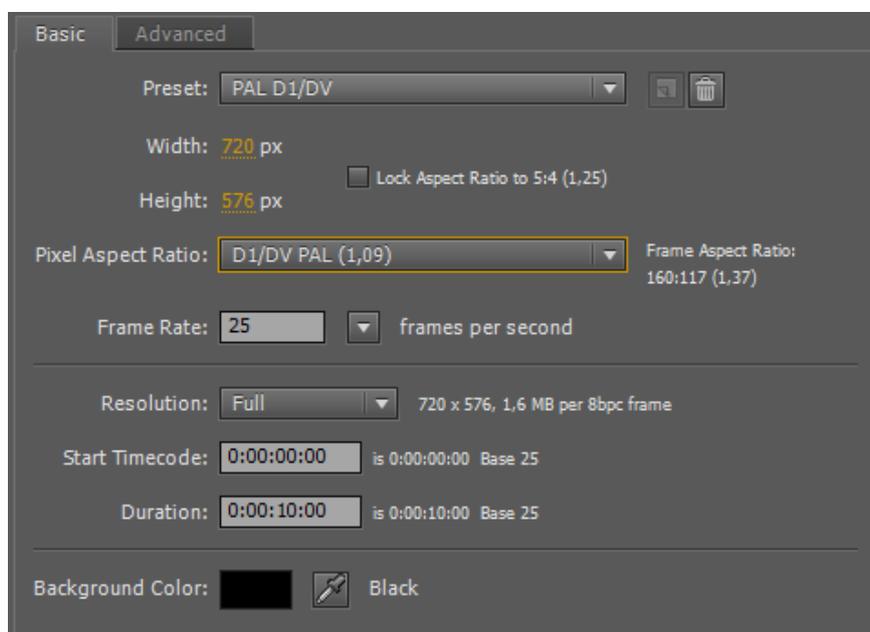


Figura 54 – Especificações da criação do composto das animações no *Adobe After Effects CS5*.

Relativamente ao *rendering* do documentário final no *Adobe Premiere CS5* foram utilizados as seguintes especificações:

- Formato - H.264
- Frame Rate - 25 fps
- Preset - *Pal DV High Quality*
- Tamanho - 720x576 (4:3)
- Audio - 48000Hz, Stereo

A escolha por este formato de exportação deveu-se ao fato de tentar manter um equilíbrio. O objetivo foi obter um ficheiro “leve” sem comprometer a qualidade das imagens e das animações criadas.

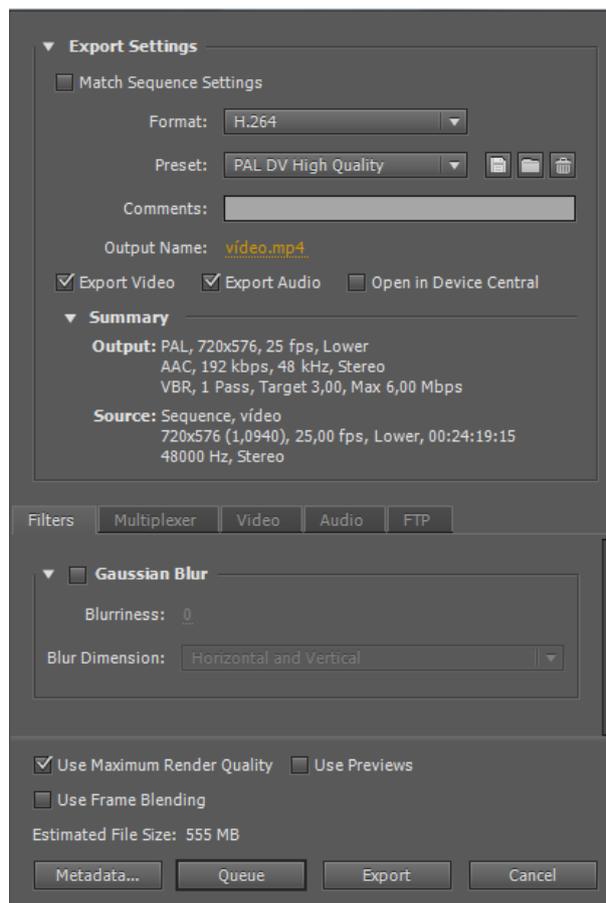


Figura 55 – Especificações do *rendering* do documentário final no *Adobe Premiere CS5*.

Após o *render* do documentário final, foi efetuado o *upload* do vídeo para um canal privado do YouTube. Desta forma, o documentário “Ligria de nós terra”¹⁹ pode ser visualizado por um público mais vasto, o que possibilitou uma divulgação mais alargada.

Finalizada a descrição da Implementação Prática deste projeto de dissertação e de acordo com a revisão da literatura apresentada no capítulo do Enquadramento teórico prosseguimos para a análise das conclusões.

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=irZpXH4dRdA&feature=youtu.be>

4. Conclusão

4.1 Considerações finais

Tendo em conta as finalidades e os objetivos desta investigação descritos no início do estudo, a inexistência de uma questão de investigação mas sim de objetivos de investigação, considerou-se a criação de um documentário etnográfico como o principal objetivo a realizar.

A utilização do material de vídeo, recolhido em trabalho de campo no âmbito de uma investigação em Etnomusicologia, como ponto de partida para a criação de um documentário, faz com que a análise e interiorização desse mesmo material seja obrigatoriamente o ponto de partida para a conceção da narrativa a implementar.

Porém, a par desta análise existe a necessidade de um complemento ao nível de toda a componente teórica e bibliográfica que permita a construção de um corpus teórico capaz de suportar as decisões tomadas e orientar o trabalho prático realizado.

Em todo o trabalho realizado foi fundamental a colaboração de especialistas, neste caso em etnomusicologia, bem como do filme etnográfico e da edição.

Quanto à exposição do documentário foi possível mostrá-lo numa conferência intitulada “Sons&Saberes” - Encontros de Etnomusicologia Dialógica. Músicos e Investigadores em Diálogo. Nesta conferência, realizada na Universidade de Aveiro, estavam presentes cabo-verdianos, o grupo do Kola San Jon da Cova da Moura, documentaristas brasileiros, Etnomusicólogos entre outros. Após a visualização do documentário foi possível obter um feedback bastante positivo sobre o mesmo, bem como a sugestão de melhorias quanto à pós-produção. Para além desta exibição, o documentário foi ainda mostrado a professores, familiares e amigos, onde se pode obter comentários construtivos que ajudaram a melhorar o trabalho final.

Relativamente à criação da narrativa, “na construção do guião é necessário ter em conta que o médium audiovisual utiliza vulgarmente uma linguagem mais directa, com vista a facilitar a apreensão dos conteúdos por parte do espectador (Barbash & Taylor, 1997). Deste modo a linguagem escrita, comumente utilizada nas publicações da Etnomusicologia, deve ser transposta para a linguagem própria do médium audiovisual, não só na sua dimensão verbal, mas também na sua dimensão visual” (Oliveira, 2011 p.142). Assim, a criação do fio condutor do documentário deve ser um processo criado em coautoria com o etnomusicólogo mas adaptado ao registo audiovisual.

No que concerne aos dias dedicados as fases ou momentos do processo de produção do projeto de dissertação, foram necessários vários meses de trabalho. O cronograma, *Anexo 6.3 – Cronograma*, tem como objetivo mostrar quais as principais tarefas do projeto de dissertação e a duração das mesmas. Esta proposta do cronograma foi seguida de acordo com o sucesso ou insucesso de cada tarefa descrita.

4.2 Limitações ao estudo

Normalmente na realização de um documentário etnográfico, efetuado a partir de material de trabalho de campo, com imagens pré-gravadas, existe a possibilidade de depararmos com algumas dificuldades. Estas dificuldades muitas vezes ocorrem pelo fato das imagens corresponderem a investigações com alguns anos.

No início do trabalho correspondente à análise e organização do arquivo de vídeo surgiram algumas dificuldades na digitalização dos Mini DVD's. Devido às inúmeras visualizações para estudos etnográficos, os Mini DVD's foram acumulando sujidade, riscos e danos irrecuperáveis. No entanto, a maioria dos Mini DVD's foram digitalizados, apenas um referente ao início da investigação, nas reuniões na Cova da Moura, não foi possível recuperar, por se encontrar danificado como podemos verificar no *Anexo 6.1 – Registo do arquivo de vídeo*. Inicialmente foi utilizado o leitor de DVD's do *desktop Asus M50VN*, porém houve alguns Mini DVD's que não eram lidos por este leitor. Para solucionar este problema recorreu-se a outro leitor de DVD's externo, conforme referido anteriormente, o que ajudou a efetuar a leitura de quase todos.

Após a digitalização das imagens, visualizado e analisado todo o arquivo de vídeo foi necessário à partida excluir alguns momentos. Este impedimento de incluir algumas das imagens deveu-se sobretudo à instabilidade de alguns planos, ao posicionamento incorreto do equipamento de filmagem e à ausência de luz, em captações efetuadas à noite. Porém existiram alguns momentos em que a inclusão deste género de planos foi efetuada, por se considerar serem necessários para o desenrolar da narrativa do documentário. Nestes casos houve a necessidade de um tratamento visual na fase de pós-produção. A necessidade da realização deste trabalho de pós-produção, não só no aspeto visual mas também sonoro deveu-se à qualidade das imagens e sons captados.

Porém, como se trata de um trabalho que usufrui de material de trabalho de campo de uma investigação etnográfica é habitual este género de problema. Num trabalho de investigação, o etnomusicólogo quando capta as imagens não tem como principal objetivo a qualidade visual e sonora, mas antes a captação das ações e do som para análise futura.

Além das limitações descritas anteriormente, acresce o fato do pouco conhecimento na utilização e manipulação do *software Adobe After Effects* bem como na área de trabalho da presente investigação – O documentário etnográfico, no início deste projeto de dissertação. Porém, com a realização deste projeto foi possível adquirir conhecimentos ao nível teórico, principalmente na área da Etnomusicologia, bem como técnico, no que respeita aos *softwares* utilizados para a produção do documentário.

4.3 Melhorias ao trabalho desenvolvido

Concluído o presente projeto de dissertação que englobava a realização de um documentário etnográfico é possível verificar a possibilidade de inclusão de algumas melhorias. Normalmente, na edição de um documentário, diferentes editores podem efetuar diferentes composições na realização de um documentário, com o mesmo material disponível. Desta forma, é normal questionar como seria o trabalho realizado por outro técnico audiovisual ou editor. No entanto, a edição do documentário por outra pessoa poderia ou não trazer melhorias ao trabalho desenvolvido. De certa forma podemos dizer que seria um trabalho diferente, com a mesma mensagem, não sendo certa a melhoria mas antes a sua diferença.

No que concerne à mensagem pretendida e transmitida pelo documentário considera-se uma fase conseguida uma vez que se conseguiu transmitir e explicar o que é o Kola San Jon pelas palavras dos cabo-verdianos.

No que respeita às melhorias no documentário desenvolvido, podemos considerar a fase de pós-produção. Nesta fase, o documentário poderá beneficiar de mais trabalho ao nível da luz, da cor e eventualmente do ruído em alguns planos à noite. Porém, a execução destas melhorias requerem o recurso a meios profissionais relativamente à técnica de aplicação dos efeitos necessários para uma imagem apropriada ao género de documentário, bem como tempo de amadurecimento do trabalho e do conceito.

4.4 Perspetivas de investigação futura

Dada a riqueza do material audiovisual resultante das investigações em áreas como a etnomusicologia, etnografia e antropologia, este material deve ser considerado e trabalhado de forma a chegar a um público mais alargado. Não sendo a primeira, nem provavelmente a última vez que se criou um documentário com estas características, outros trabalhos poderão ser realizados de forma a dar a conhecer todo o potencial destas investigações.

Com a conceção destas formas de apresentação do trabalho realizado em campo, toda a investigação pode beneficiar, sendo mais acessível e chegando a outras pessoas de uma forma mais fácil. Assim, cabe ao editor apelar à criatividade e à adaptação das imagens do arquivo audiovisual de forma a cativar o público geral.

Como forma de estabelecer um trabalho contínuo nesta área de investigação, seria interessante explorar a inclusão e aplicação dos grafismos em documentários etnográficos, adaptando os grafismos às características de cada filme. De igual forma, estabelecer um padrão de trabalho e a aplicação de uma linha orientadora que servisse como base para cada documentário etnográfico.

Porém, para uma abordagem correta e a realização de um trabalho coerente, a criação deste género de documentário implica a realização de um trabalho em equipa. Na criação deste

documentário procurou-se juntar os conhecimentos audiovisuais com os conhecimentos etnomusicológicos. No entanto, a realização destes trabalhos em equipa a tempo inteiro beneficiaria ainda mais a conceção de documentários deste género.

Desta forma, seria estimulante a criação de documentários deste género, tendo como ponto de partida o material de trabalho de campo, que muitas vezes fica arquivado e apenas é visualizado para análise em investigação etnográfica. Para além de ser um trabalho aliciante e criativo é também um trabalho agradável proporcionando novas aprendizagens.

5. Bibliografia

- BARBASH, I. & TAYLOR, L. (1997). *Cross Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. University of California Press.
- BATISTA, J. (2010). Reflexões sobre o conceito antropológico de cultura. *Revista saber eletrônico*, 1, 102-109. Acedido a 12 de Maio de 2014 em <http://www.unifaj.edu.br/NetManager/documentos/reflexoes%20sobre%20o%20conceito%20antropologico%20de%20cultura.pdf>
- BLOCK, B. (2008). *The Visual Story: Creating the Visual Structure of film, TV and Digital Media*. Focal Press
- BRANQUINHO, H. (2010). *I am Erasmus. Web documentário sobre a experiência erasmus na Universidade de Aveiro*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, Portugal.
- COSTA, R. (2000). A outra face do espelho. Jean Rouch e o "outro". *BOCC - Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, 1-14. Acedido a 5 de Outubro de 2013 em <http://bocc.ubi.pt/pag/costa-ricardo-jean-rouch.pdf>
- COSTA, C. (1998). O filme etnográfico em Portugal: condicionantes à realização de três filmes etnográficos. *BOCC - Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, 1-6. Acedido a 10 de Outubro de 2013 em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/costa-catarina-filme-etnografico.pdf>
- DELICADO, J. (2009). *Motion graphics. O Design em movimento aplicado ao documentário*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, Portugal.
- FRANCO, G. (2004). O sol e as sombras: o cinema, o documentário e a educação. *BOCC - Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, 1-47. Acedido a 15 de Outubro de 2013 em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/franco-geraldo-o-sol-e-as-sombras.pdf>
- FRANTZ, M. (2003). *Changing Over Time: The Future of Motion Graphics*. Acedido a 1 de Novembro de 2013 em <http://www.mattfrantz.com/thesisandresearch/motiongraphics.html>
- GREGOLIN, M. [et al.] (2002). Web-documentário – Uma ferramenta pedagógica para o mundo contemporâneo. *BOCC - Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, 1-59. Acedido a 22 de Outubro de 2013 em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tomba-rodrigo-web-documentario.pdf>
- KRASNER, J. (2008). *Motion Graphic design – applied history and aesthetics*. Focal Press.
- MELO, C. (2002). O Documentário como Género Audiovisual. *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002*. Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

- MERRIAM, A. (1964). *The anthropology of music*. Acedido a 12 de Maio de 2014 em http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Merriam-The_Anthropology_Music.pdf
- MIGUEL, A. (2010). *Kola San Jon, Música, Dança e Identidades Cabo-Verdianas*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, Portugal.
- NICHOLS, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press
- OLIVEIRA, R. (2011). *O documentário em etnomusicologia*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, Portugal.
- PENAFRIA, M. (1999). *O filme documentário. História, Identidade, Tecnologia*. Acedido a 20 de Novembro de 2013 em http://ml.virose.pt/blogs/ct_11/wp-content/uploads/2011/04/Penafria_1999_A_identidade_do_documentarismo.pdf
- PENAFRIA, Manuela. (2004). O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. *BOCC - Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, ACTAS DO III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume I, 185-195. Acedido a 15 de Outubro de 2013 em <http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>
- PEREIRA, L. (2009). *Estratégias de Produção dos Motion Graphics para Mobile TV: o contexto Português*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, Portugal.
- RAPAZOTE, J. (2003). *Territórios Contemporâneos do Documentário: O Cinema Documental em Portugal de 1996 à Actualidade*. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa.
- RAMOS, F. (2001). *O que é Documentário?* Acedido a 20 de Setembro de 2013 em <http://bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>
- REYNA, Carlos. (2002). Vídeo e Pesquisa Antropológica: Encontros & Desencontros. *BOCC - Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, 1-17. Acedido a 20 de Outubro de 2013 em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/reyna-carlos-video-pesquisa.pdf>
- RIBEIRO, J. (2007). Jean Rouch - Filme etnográfico e Antropologia Visual. *DOC On-Line – Revistadigital de Cinema Documentário*, (3), 6-54 Acedido a 9 de Dezembro de 2013 em <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4002344.pdf>
- ROSÁRIO, M. (2009). *A Dimensão Gráfica e Ilustrativa no Género Documentário*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, Portugal.
- SILVESTRE, C. (2006). Documentarismo Português na Televisão: O discurso nos documentários com expressão no programa Docs da RTP2. *DOC On-Line – Revistadigital de Cinema Documentário*, (1), 99-114 Acedido a 15 de Setembro de 2013 em <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4000385.pdf>

VELHO, J. (2008). *Motion Graphics: linguagem e tecnologia – Anotações para uma metodologia de análise*. Dissertação de mestrado do programa de Pós-graduação, Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Brasil.

WOOLMAN, M. (2004). *Motion Design: Moving Graphics for Television, Music Video, Cinema, and Digital Interfaces*. RotoVision

WIELEWICKI, V. (2001). A pesquisa etnográfica como construção discursiva. *Departamento de Letras, Universidade Estadual de Maringá, Paraná, Brasil. Acta Scientiarum, Maringá, 23 (1),27-32 2001*

Outros recursos acedidos online:

- VideoCoPilot. In <http://www.videocopilot.net>
- Youtube.com. In <http://www.youtube.com>
- Wikipedia.com. In <http://www.wikipedia.com>

Videografia:

- <https://www.youtube.com/watch?v=uJndNSp9g3A>

6. Anexos

6.1 Registo do arquivo de vídeo

Registo do arquivo de vídeo													
Ref.	Data	Duração	Local	Local de filmagens (Interior/Exterior)	Assunto	Descrição	Tipo de imagens (reunião, performance,	Língua	Formato do ficheiro original	Modelo da câmara	Programa usado para digitalização	Características da digitalização	
KSJ.PT.AFM.V_01.08	24-02-2008	34'35"	Lisboa - SP AMI/KM	Interior	Kola San Jon	Reunião grupo Kola San Jon 1ª Parte	Reunião	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]	
KSJ.PT.AFM.V_02.08	24-02-2008		Lisboa - SP AMI/KM	Interior	Batuque	Curso de Batuque	Reunião	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]	
KSJ.PT.AFM.V_03.08	09-03-2008	33'36"	Lisboa - SP AMI/KM	Interior	Kola San Jon	Reunião grupo Kola San Jon 1ª Parte	Reunião	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]	
KSJ.PT.AFM.V_04.08	09-03-2008	34'54"	Lisboa - SP AMI/KM	Interior	Kola San Jon	Reunião grupo Kola San Jon 2ª Parte	Reunião	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]	
KSJ.PT.AFM.V_05.08	09-03-2008	12'51"	Lisboa - SP AMI/KM	Interior	Kola San Jon	Reunião grupo Kola San Jon 3ª Parte	Reunião	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]	
KSJ.PT.AFM.V_06.08	06-04-2008	30'36"	Lisboa - SP AMI/KM	Interior	Kola San Jon	Reunião Kola 1ª Parte (Com presença do Embaixador e do Min. da Adm. Interna)	Reunião	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]	
KSJ.PT.AFM.V_07.08	06-04-2008	34'51"	Lisboa - SP AMI/KM	Interior	Kola San Jon	Reunião Kola 2ª Parte (Com presença do Embaixador e do Min. da Adm. Interna)	Reunião	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]	
KSJ.PT.AFM.V_08.08	06-04-2008	26'09"	Lisboa - SP AMI/KM	Interior	Kola San Jon	Reunião Kola 3ª Parte (Com presença do Embaixador e do Min. da Adm. Interna)	Reunião	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]	
KSJ.PT.AFM.V_09.08	06-04-2008	21'02"	Lisboa - SP AMI/KM	Interior	Kola San Jon/ Batuque	Reunião Kola 4ª Parte (Com presença do Embaixador e do Min. da Adm. Interna)	Reunião e Performance	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]	
KSJ.PT.AFM.V_10.08	10-05-2008	14'52"	Lisboa - SP AMI e Terreiro do Paço	Exterior	Kola San Jon e Batuque	Preparação para atuação no Terreiro do Paço	Performance	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]	
KSJ.PT.AFM.V_11.08	10-05-2008	2'20'	Lisboa - Terreiro do Paço	Exterior	Kola San Jon e Batuque	Atuação no 1º Festival Multicultural da CPLP	Performance	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]	
KSJ.PT.AFM.V_12.08	18-05-2008	33'03"	Lisboa - SP AMI/KM	Interior	Kola San Jon	Reunião Kola 1ª Parte	Reunião	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]	
KSJ.PT.AFM.V_13.08	18-05-2008	34'43"	Lisboa - SP AMI/KM	Interior	Kola San Jon	Reunião Kola 2ª Parte	Reunião	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]	
KSJ.PT.AFM.V_14.08	18-05-2008	14'21"	Lisboa - SP AMI/KM	Interior	Kola San Jon	Reunião Kola 3ª Parte	Reunião	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]	

KSJ.PT.AFM.V_15.08	13-06-2008	29'57"	Lisboa - Kova M	Exterior	Kola San Jon	Dia do Kola no Kova M	Performance	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.PT.AFM.V_16.08	13-06-2008	4'57"	Lisboa - Kova M	Exterior	Kola San Jon	Dia do Kola no Kova M	Performance	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.PT.AFM.V_17.08	15-06-2008	37'38"	Lisboa - SP AMJ	Interior	Kola San Jon	Reunião 1ª Parte	Reunião	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.PT.AFM.V_18.08	15-06-2008	32'24"	Lisboa - SP AMJ	Interior	Kola San Jon	Reunião 2ª Parte	Reunião	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.PT.AFM.V_19.08	15-06-2008	24'11"	Lisboa - SP AMJ/KM	Interior	Kola San Jon	Planeamento da Viagem a Cabo Verde	Reunião	Português/ Crioulo	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.CV.AFM.V_20.08	21-06-2008	30'12"	Ilha de São Vicente - Mindelo	Interior/Exterior	Kola San Jon	Convívio e entrevista o Sr. Jacinto	Entrevista e Performance	Português/ Crioulo	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.CV.AFM.V_21.08	22-06-2008	22'51"	Ilha de São Vicente - Mindelo	Interior/Exterior	Kola San Jon	Churrasco caboverdiano	Entrevista e Performance	Português/ Crioulo	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.CV.AFM.V_22.08	22-06-2008	23'59"	Ilha de Sto. Antão - Porto Novo	Interior/Exterior	Kola San Jon	Ida a Sto. Antão	Entrevista e Performance	Português/ Crioulo	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.CV.AFM.V_23.08	22-06-2008	26'49"	Ilha de Sto. Antão - Porto Novo	Exterior	Kola San Jon	Atuação de Kola San Jon	Performance	Português/ Crioulo	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.CV.AFM.V_24.08	22-06-2008	30'43"	Ilha de Sto. Antão - Porto Novo	Exterior	Kola San Jon	Atuação de Kola San Jon	Performance	Português/ Crioulo	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.CV.AFM.V_25.08	23-06-2008	20'31"	Ilha de Sto. Antão - Porto Novo	Exterior	Kola San Jon	Peregrinação e Atividades	Performance	Português/ Crioulo	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.CV.AFM.V_26.08	23-06-2008 a 24-06-2008	26'48"	Ilha de Sto. Antão - Porto Novo	Exterior/Interior	Kola San Jon	Dia de S. João	Performance	Português/ Crioulo	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.CV.AFM.V_27.08	24-06-2008 a 25-06-2008	32'14"	Ilha de Sto. Antão - Porto Novo	Interior/Exterior	Kola San Jon	Ida à Ribeira Grande e Paul / Visita a casa da Filó	Performance	Português/ Crioulo	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.CV.AFM.V_28.08	25-06-2008	28'26"	Ilha de Sto. Antão - Ribeira Grande	Exterior/Interior	Kola San Jon	Conversa com o Vereador da Cultura	Reunião	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.CV.AFM.V_29.08	25-06-2008 a 26-06-2008	29'15"	Ilha de Sto. Antão - Porto Novo	Interior/Exterior	Kola San Jon	Continuação da conversa com o Vereador da Cultura / Desfile Kola San Jon	Reunião e Performance	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.CV.AFM.V_30.08	27-06-2008	54'29"	Ilha de São Vicente - Mindelo	Interior	Kola San Jon	Workshop Batoto Yetu	Performance	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.CV.AFM.V_31.08	27-06-2008	59'44"	Ilha de São Vicente - Mindelo	Interior	Kola San Jon	Entrevista Arlinda	Entrevista	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]

KSJ.CV.AFM.V_32.08	27-06-2008	47'44"	Ilha de São Vicente - Mindelo	Interior	Kola San Jon	Entrevista Arlinda	Entrevista	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.CV.AFM.V_33.08	28-06-2008	1:03'32"	Ilha de São Vicente - Mindelo	Exterior	Kola San Jon	Dança e Convívio	Performance	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.CV.AFM.V_34.08	28-06-2008 a 29-06-2008	58'22"	São Pedro	Exterior	Kola San Jon	Dança e Convívio	Performance/Convívio	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.CV.AFM.V_35.08	29-06-2008	25'00"	São Pedro	Interior	Kola San Jon	Dança e Convívio	Performance/Convívio	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.CV.AFM.V_36.08	29-06-2008	50'16"	São Pedro	Exterior	Kola San Jon	Dança e Convívio	Performance	Português/ Crioulo	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.CV.AFM.V_37.08	30-06-2008	1:06'34"	Ilha de São Vicente - Mindelo	Interior	Kola San Jon	Reunião Câmara Mindelo	Reunião	Português/ Crioulo	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.PT.AFM.V_38.08	12-07-2008	15'43"	Lisboa - Biblioteca AMJ	Interior	Kola San Jon	Reunião kola avaliação viagem a Cabo Verde	Reunião	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.PT.AFM.V_39.08	12-07-2008	27'57"	Lisboa - Biblioteca AMJ	Interior	Kola San Jon	Reunião kola avaliação viagem a Cabo Verde	Reunião	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.PT.AFM.V_40.09	27-06-2009	12'18"	Lisboa	Interior/Exterior	Kola San Jon	Reunião e Atuação do Kola	Reunião e Performance	Português	Mini DVD	Sony handycam dcr-dvd105e	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.PT.AFM.V_41.10	13-03-2010	35'53"	Lisboa	Interior/Exterior	Kola San Jon	Reunião e Atuação do Kola	Reunião e Performance	Português	Digital (em takes)	Cannon HF	AVS Vídeo Converter 8.5	[1]
KSJ.IT.AFM.V_42.11	12-05-2011 a 18-06-2011	2:14'08"	Itália	Interior/Exterior	Kola San Jon	Reunião e Atuação do Kola	Reunião e Performance	Português/ Crioulo/ Italiano	DVD	Sony handycam	AVS Vídeo Converter 8.4	[1]
KSJ.PT.AFM.V_43.12	23-06-2012	19'54"	Lisboa	Exterior	Kola San Jon	Atuação do Kola	Performance	Português	Digital (em takes)	Cannon HF	AVS Vídeo Converter 8.5	[1]

Legendas:	
KSJ	Kola San Jon
SP AMJ/KM	Sala polivalente da Associação Moinho da Juventude/Kova da Moura
PT	Portugal
CV	Cabo Verde
IT	Itália
AFM	Ana Flávia Miguel
V	Vídeo
A	Áudio
E	Entrevista
[1]	<p>Vídeo Codec de Vídeo: H.264/AVC (Advanced Video Codec) Tamanho: 720*576 Bitrate: 3500 Taxa de Quadros: 25fps</p> <p>Áudio Codec de Áudio: MP3 Taxa de Amostragem: 48000Hz - 16 Bit Bitrate: 256 Kbps Canais: Estéreo</p>

Arquivo de Saída: Sem título.avi

Vídeo

Codec de Vídeo: H.264/AVC (Advanced Video C) Avançado...

Tam. dos Quadros: 720 576 720 x 576

Bitrate: 3500

Taxa de Quadros: 25 fps

Áudio

Codec de Áudio: MP3

Taxa de Amostragem: 48000 Hz anho: 16 bit

Bitrate: 256 kbps

Canais: Estéreo

Salvar como Perfil... Excluir Perfil

Não é possível digitalizar o DVD

6.2 Guião de suporte à narrativa

Narração	Imagens/Grafismos
<p>Introdução <i>Comemoração do Património na Cova da Moura</i></p> <p>Viagem a Cabo Verde <i>O Kola San Jon da Cova da Moura viajou para Cabo Verde para poder participar nas festas do seu país de origem. Esta viagem tinha como propósito melhorar a representação das festas Juninas fora de Cabo Verde e assim representar melhor a sua cultura.</i></p> <p>Viagem para a Ilha de Santo Antão <i>Chegados a Cabo Verde, Mindelo, e depois de algumas visitas a familiares, o grupo do Kolá rumou para Porto Novo onde é celebrada a festa do Kola San Jon.</i></p>	<p><i>Fade in</i></p> <p>Comemoração do património na Cova da Moura - Amadora</p> <p><i>Fade to black</i></p> <p>Mapa da viagem a Cabo Verde</p> <p><i>Fade to black</i></p> <p>Genérico</p> <p><i>Fade to black</i></p> <p>Paisagens de Mindelo (Ilha de São Vicente)</p> <p><i>Indicação lateral - Mindelo- São Vicente Cabo Verde</i></p> <p>Convívio em casa dos tios da Maria do Livramento Rodrigues (Niche) com Jacinto Pires</p> <p>Viagem de São Vicente para Santo Antão (Imagens do ferry e da paisagem)</p>

<p><i>De forma a conhecer-se melhor, em alguns casos recordar ou mesmo aprender mais sobre esta prática performativa cabo-verdiana, ao longo da viagem conversou-se com cabo-verdianos, alguns deles familiares.</i></p> <p><i>Em Porto Novo, no início de junho começam-se a ouvir os tambores. Para todo o lado que se vá este som é inconfundível, indicando que vem aí o “San Jon”.</i></p> <p>Festa do Kola San Jon <i>A festa do Kola San Jon é celebrada em honra de São João Batista, durante o mês de junho, sendo uma prática performativa, que inclui o som dos tambores e apitos, o golpe de umbigada (kolar) e muita alegria.</i></p> <p><i>Mamaia era a companheira de São João Batista, padroeiro da festa do Kola San Jon.</i></p>	<p><i>Indicação lateral - São Vicente- Santo Antão Cabo Verde</i></p> <p>Pai e Mãe da Filó a falar sobre Kola San Jon</p> <p>Imagens de Porto Novo</p> <p>Kola San Jon em Porto Novo</p> <p><i>Percurso do Kola San Jon</i></p> <p>Entrevista João Fonseca</p> <p>Percurso do Kola</p> <p>Entrevista Mateus Pires</p> <p>João Grande conta a história da Mamaia</p> <p><i>Distribuição de alimentos</i></p> <p>Entrevista Mateus Pires</p>
--	--

	<p><i>Transporte do Santo, Casinha de água doce e Missa</i></p> <p>Entrevista João Fonseca</p> <p>Casinha de água doce</p> <p>Missa</p> <p><i>Grafismo do Kolá</i></p> <p>Entrevista João Fonseca</p> <p>Entrevista Mateus Pires</p> <p>Imagens do Kola</p> <p>Entrevista João José Luz</p> <p>Imagens do Kola</p> <p><i>Koladeiras</i></p> <p>Entrevista Mateus Pires</p> <p>Imagens do Kola (Koladeiras)</p> <p>Entrevista Marcos (proibição do Kolá)</p> <p>Imagens do Kola à noite</p> <p><i>Grafismo dos Tambores</i></p> <p>Entrevista João Fonseca</p> <p>Atuações com tambores</p>
--	--

	Entrevista Jacinto
	Imagens dos tamboreiros
	Entrevista Jacinto e Bibia (Tocas de Tambores)
	Imagens de menino a tocar tambor
	William a tocar Tambor
	<i>Grafismo do Apito</i>
	Entrevista João Fonseca
	Imagens dos apitos
	<i>Grafismo dos rosários</i>
	Entrevista Arlinda (rosários)
	Imagens dos rosários
	<i>Grafismo do Barco</i>
	Entrevista João Fonseca
	Imagens dos barcos
	Entrevista João José Luz
	Entrevista Mateus Pires
	Imagens dos barcos
	<i>Grafismo das</i>

<p><i>Em Junho de 2008, o grupo de Kola San Jon da Cova da Moura, Portugal, foi a Cabo Verde para participar na festa de São João, em Santo Antão, e na festa de São Pedro, em São Vicente.</i></p> <p><i>Um dos propósitos da viagem a Cabo Verde era também a angariação de documentos sobre Kola San Jon para a Biblioteca da Associação Cultural Moinho da Juventude na Cova da Moura.</i></p> <p><i>A viagem a Cabo Verde terminou com a participação do grupo do Kola San Jon na Festa de São Pedro, em São Pedro na ilha de São Vicente.</i></p> <p><i>A festa de São Pedro é celebrada numa localidade pequena, à Beira-</i></p>	<p><i>atividades</i></p> <p>Entrevista João Fonseca</p> <p>Imagens das atividades culturais</p> <p><i>Grafismo das diferenças entre o Kola do Kova M e o Kola de Porto Novo</i></p> <p>Entrevista Mateus Pires</p> <p>Atuações do Kola San Jon do Kova M</p> <p>Atuações do Kola San Jon de Porto Novo</p> <p>Entrevista Sr. João José Luz</p> <p>Atuações do Kola San Jon de Porto Novo</p> <p>Conversa com o Vereador da Cultura e Lieve</p> <p>Atuações do Kola San Jon da Cova da Moura</p> <p>Viagem para São Pedro para a Festa de São Pedro</p> <p><i>Indicação lateral - Festa de São Pedro</i></p>
--	---

<p><i>Mar, com o mesmo nome. Nesta festa o religioso sobrepõe-se ao secular, não tendo a mesma forma vigorosa e centenária da festa de São João em Porto Novo.</i></p> <p>Conclusão</p> <p><i>Em Outubro de 2013 foi oficialmente publicado no Diário da República Portuguesa, o anúncio da inscrição da Festa de Kola San Jon no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial.</i></p> <p><i>Kola San Jon – Património Cultural e Imaterial em Portugal</i> <i>Pela sua riqueza cultural e performativa, o Kola San Jon foi incluído no Inventário Nacional do Património Cultural e Imaterial em Portugal. Condecoração que lhe veio trazer mais reconhecimento e "abrir as portas" do bairro da Cova da Moura a visitantes. Esta condecoração foi conseguida pelo trabalho da investigadora do polo de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD) da Universidade de Aveiro, Ana Flávia Miguel. Esta classificação é o resultado do trabalho de Ana Flávia Miguel em colaboração com Júlia Carolino do Grupo de Estudos Sócio-Territoriais Urbanos e de ação social (GESTUAL/Universidade Técnica de Lisboa), e a Associação Cultural Moinho da Juventude (ACMJ), do bairro Cova da Moura</i></p> <p><i>Esta integração do património cultural imaterial reveste-se de uma grande importância pela sua profundidade histórica, dimensão ritual e ancoragem social na respetiva comunidade cabo-verdiana e ao mesmo tempo oferece novos argumentos aos moradores para lutarem pela requalificação daquele espaço.</i></p>	<p>Imagens de crianças em São Pedro</p> <p>Festa de São Pedro</p> <p><i>Fade to black</i></p> <p><i>Indicação lateral - Associação Cultural Moinho da Juventude – Cova da Moura Portugal</i></p> <p>Imagens do Moinho da Juventude na Cova da Moura</p> <p><i>Kola San Jon – Património Cultural e Imaterial em Portugal</i></p> <p>Atuação do Kola San Jon na Cova da Moura</p> <p>Comemoração do património na Cova</p>
--	---

	da Moura - Amadora Parabéns Crianças/Créditos
--	--

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro