



Universidade de Aveiro

2021

**Ana Rita Correia  
Ricardo**

**“Ó meu rico São Gonçalinho!” – Produção de um  
documentário sobre as mordomas da Festa de São  
Gonçalinho**



Universidade de Aveiro

2021

**Ana Rita Correia  
Ricardo**

**“Ó meu rico São Gonçálinho!” – Produção de um  
documentário sobre as mordomas da Festa de São  
Gonçálinho**

Projeto de 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.

À minha família, que acredita em mim mesmo quando eu penso que não sou capaz

## **O júri**

Presidente

**Prof. Doutor Nelson Troca Zagalo**  
Professor Associado, Universidade de Aveiro

Vogal - Arguente Principal

**Doutora Teresa Sofia de Almeida Gouveia**  
Professora Adjunta, Escola Superior de Educação de Viseu

Vogal - Orientador

**Prof. Doutor Rui Manuel de Assunção Raposo**  
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

Gostaria de deixar o meu agradecimento à minha família pelo apoio incondicional e indescritível ao longo de todo o meu percurso escolar e académico; ao meu orientador por todo o auxílio durante o processo de desenvolvimento da minha dissertação; ao Luís Borges, pela partilha de conhecimento sobre a Festa de São Gonçalinho; ao grupo Long Story Short pelo companheirismo durante a pandemia e, desde então, pela amizade que tanto valorizo; ao Pedro Martins, pela presença em cada passo desta caminhada; e, por fim, a todas as pessoas que de alguma forma tornaram possível a realização do meu documentário.

**palavras-chave**

Documentário, Etnografia, Antropologia, festas religiosas, audiovisual

**resumo**

O presente projeto de dissertação, realizado no âmbito do Mestrado em Comunicação Multimédia - Audiovisual Digital, pretendeu, registar e partilhar para um público mais amplo o trabalho das Mordomas de São Gonçalinho, um grupo de mulheres que desempenham um papel fundamental, mas por vezes pouco conhecido, no contexto da festa religiosa em Honra de São Gonçalinho, em Aveiro.

Assim, este projeto teve por objetivo a criação de um documentário etnográfico, criado com material de vídeo recolhido para esse mesmo efeito, complementadas com imagens de arquivo.

O documentário pretendeu retratar uma realidade menos conhecida pelas pessoas que tanto acarinham esta festividade e o santo que lhe dá o nome, nomeadamente o trabalho das mordomas na realização da festa, desde a sua concepção até aos dias em que esta se realiza efetivamente. Deste modo, uma das finalidades do presente documentário a produção de um conteúdo audiovisual que vise a promoção, divulgação e consequente preservação de tradições ligadas à atividade das mordomas no contexto da Festa de São Gonçalinho.

Simultaneamente, procurou-se privilegiar uma compreensão mais aprofundada das ligações emocionais e das motivações pessoais das mordomas ao São Gonçalinho, de forma a compreender o seu envolvimento na festa, e assim espelhar esta ligação e união única ao santo, e entre as próprias mordomas, no documentário.

Por fim, salienta-se que o presente documentário foi elaborado segundo as indicações abordadas na revisão da literatura no que concerne à conceção de um documentário. O trabalho desenvolvido seguiu um conjunto de fases relativas à produção audiovisual de um documentário, divididas em pré-produção, produção e pós-produção, com vista a alcançar o produto final do estudo – o filme documentário.

**keywords**

Documentary, Ethnography, Anthropology, religious festivities, audiovisual content

**abstract**

This dissertation project, a work carried out under the Masters degree in Multimedia Communication – Digital Audiovisual Branch, aimed to register and share to a larger audience the work done by the Mordomas de São Gonçálinho, a group of women who undertake a crucial job, even though less known, in the context of the religious festivity in honor of São Gonçálinho, in Aveiro.

Thus, this project aimed to create an ethnographic documentary, created with video material collected for the same purpose, complemented with archival footage.

The documentary intended to portray a reality less known by the people who cherish so passionately this festivity and the saint that gives it its name, namely the work of the Mordomas in carrying out the festival, from its conception to the days when it actually takes place. Thereby, one of the purposes of this documentary is the production of audiovisual content aimed at promoting, disseminating and consequently preserving traditions linked to the activity of Mordomas in the context of the Festa de São Gonçálinho.

At the same time, we sought to privilege a deeper understanding of the emotional connections and personal motivations of the Mordomas to São Gonçálinho, in order to understand their involvement in the party, and in this manner mirror this unique connection and union with the saint, and between the Mordomas themselves, in the documentary.

Finally, it should be noted that this documentary was prepared according to the indications addressed in the literature review regarding the design of a documentary. The work developed followed a set of phases related to the audiovisual production of a documentary, divided into pre-production, production and post-production in order to accomplish the final product of the study – the documentary film.

# Índice

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
1.1. CARACTERIZAÇÃO DA PROBLEMÁTICA E PROBLEMA DE INVESTIGAÇÃO.....	1
1.1.1. Problemática .....	1
1.1.2. Problema.....	1
1.2. OBJETIVOS.....	5
1.2.1. Principais.....	5
1.2.2. Secundários .....	5
1.3. ESTRUTURA DO DOCUMENTO.....	7
1.4. METODOLOGIA .....	8
<b>2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO .....</b>	<b>11</b>
2.1. DOCUMENTÁRIO COMO GÉNERO AUDIOVISUAL .....	11
2.1.1. Definição .....	11
2.1.2. Distinção entre documentário e a grande reportagem .....	14
2.1.3. Tipos de documentário.....	17
2.1.4. Breve história do género documentário .....	27
2.1.5. Novas práticas de consumo de documentário .....	43
2.1.6. Descrição técnica da produção audiovisual .....	45
2.2. O FILME ETNOGRÁFICO.....	58
2.2.1. Breve História da Antropologia Visual.....	58
2.2.2. A importância do filme para o estudo etnográfico .....	60
2.2.3. Entre a palavra e a imagem .....	61
2.2.4. Material AV de pesquisa .....	63
2.2.5. Filmagem .....	64
2.2.6. Edição .....	66
2.2.7. Narração .....	68
2.3. FESTIVIDADES RELIGIOSAS ENQUANTO PATRIMÓNIO CULTURAL IMATERIAL.....	71
2.3.1. Património Cultural Imaterial.....	72
2.3.2. A Festa de São Gonçálinho .....	78
<b>3. OPERACIONALIZAÇÃO DO ESTUDO.....</b>	<b>84</b>
3.1. PRÉ-PRODUÇÃO .....	84
3.1.1. Referências visuais.....	87
3.1.2. Recolha de imagens de arquivo da cidade de Aveiro e do bairro da Beira Mar .....	97
3.1.3. Planeamento das entrevistas.....	100
3.1.4. Planeamento do setup técnico.....	109
3.1.5. Narrativa e guião do documentário .....	122

3.2.	PRODUÇÃO .....	126
3.2.1.	Aspetos técnicos da captação de imagem.....	126
3.2.2.	Captação de imagens .....	130
3.2.3.	Flexibilidade da configuração do setup técnico .....	132
3.2.4.	Desafios do processo de produção.....	138
3.3.	PÓS-PRODUÇÃO .....	141
3.3.1.	Análise dos conteúdos .....	141
3.3.2.	Revisão do guião .....	146
3.3.3.	Edição/Montagem .....	148
3.3.4.	Sonorização e banda sonora .....	151
3.3.5.	Elementos Gráficos.....	152
3.3.6.	Correção de cor .....	159
3.3.7.	Publicação.....	161
3.3.8.	Divulgação .....	162
3.3.9.	Exibição.....	162
<b>4.</b>	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>163</b>
4.1.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	163
4.2.	LIMITAÇÕES E DIFICULDADES .....	164
4.3.	PERSPETIVAS FUTURAS.....	167
<b>5.</b>	<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>168</b>
<b>6.</b>	<b>ANEXOS .....</b>	<b>174</b>
<b>7.</b>	<b>APÊNDICES.....</b>	<b>176</b>

# Índice de Figuras

Figura 1 - Pessoas tentam apanhar cavacas lançadas do cimo da capela.....	3
Figura 2 - Mordomas a enfeitar capela para a Festa de São Gonçálinho .....	4
Figura 3 - A capela enfeitada.....	4
Figura 4 - Stills do mockumentary Dolores.....	12
Figura 5 - Still do documentário Fahrenheit 9/11 (2004) .....	16
Figura 6 - Still da grande reportagem 11 de setembro: O dia que não terminou (2016), do Jornalismo Novo Tempo.....	16
Figura 7 - Still da grande reportagem COVID-19 Special Report: 'I've never felt so alone in my life' (2021) .....	16
Figura 8 - Still do documentário How Corona Virus is changing the world (2020) .....	17
Figura 9 - Stills do filme Koyaanisqatsi (1982), de Godfrey Reggio .....	18
Figura 10 - Stills do filme The Dust Bowl (2012), de Ken Burns.....	20
Figura 11 - Na primeira imagem, o documentarista Frank Capra ao lado de uma câmara 35 mm. Na segunda imagem, à direita, Donn Alan Pennebaker carrega ao ombro uma câmara 16 mm, durante a produção do documentário Dont Look Back, sobre a tour de Bob Dylan (à esquerda na foto) em Inglaterra. ....	20
Figura 12 - War Photographer (2001), de Christian Frei .....	21
Figura 13 - Action cams, e os seus diferentes usos. ....	21
Figura 14 - Stills do filme Dear Zachary (2008), de Kurt Kuenne .....	23
Figura 15 - Stills do filme The Greatest Movie Ever Sold (2011), de Morgan Spurlock .....	24
Figura 16 - Stills do filme Catfish (2010), de Henry Joost e Ariel Schulman .....	25
Figura 17 - Stills do documentário interativo Welcome to Pine Point (2011), de Michael Simons and Paul Shoebridge (The Goggles).....	27
Figura 18 - Stills do filme La Sortie de l'usine Lumière à Lyon.....	27
Figura 19 - Stills do filme Nanook of the North (1922), de Robert Flaherty.....	29
Figura 20 - Stills do filme Moana (1926), de Robert Flaherty.....	30
Figura 21 - Stills do filme Drifters (1929), de John Grierson.....	31
Figura 22 - Stills do filme Man with a Movie Camera (1929), de Dziga Vertov .....	33
Figura 23 - Stills do filme Primary (1960), de Robert Drew, considerado um dos pioneiros do cinema vérité.....	34
Figura 24 - Stills do filme Barravento (1962), de Glauber Rocha, um filme da Primeira Fase (1960-1964) do Cinema Novo.....	35
Figura 25 - Stills do filme Espelho da Cidade (1961), de Vasco Branco .....	36
Figura 26 - Stills do filme Sol, Suor e Sal (1959), de Vasco Branco .....	37
Figura 27 - Stills do filme O Menino e o Caranguejo (1959), de Vasco Branco .....	38
Figura 28 - Stills do vídeo IRON MAN (2008) Creating the Suit [HD] Marvel Behind the Scenes.....	39
Figura 29 - Stills do vídeo Behind the scenes da produção do videoclip da música Blinding Lights, de The Weeknd .....	40
Figura 30 - Stills do programa de televisivo em estilo documentário Cops.....	40
Figura 31 - Stills do filme O Kola San Jon em Portugal e em Cabo Verde (2014), por Alexandra Fernandes e Ana Flávia Miguel.....	41
Figura 32 - Stills do filme Expira, Inspira (2015), de Sofia Lima.....	42
Figura 33 - Stills dos episódios 1 e 6 do documentário I Am Erasmus (2010), de Hugo Branquinho. ....	43
Figura 34 - Família a ver televisão, 1958 .....	44
Figura 35 - VCR e cassete VHS .....	44

Figura 36 - Workflow de Produção AV .....	46
Figura 37 - Stills do documentário Festa de Nossa Senhora da Nazaré (2004) .....	76
Figura 38 - Stills do documentário sobre as Festas Antoninas de Vila Nova de Famalicão (2016) ....	77
Figura 39 - Stills do documentário Herança (2017) .....	77
Figura 40 - As pessoas celebram na festa de rua e apanham cavacas com guarda-chuvas virados do avesso .....	79
Figura 41 - Celebração da entrega do ramo, no final da arruada.....	80
Figura 42 - – O altar de São Gonçálinho; os fiéis deixam partes do corpo feitas de cera no altar, como oferenda ao santo.....	80
Figura 43 - Cavacas, um doce tradicional regional produzido à base de ovos, farinha e açúcar, e que podem ser de dois tipos: redondas e moles ou de formato alongado e duras. São estas última que costuma ser atiradas do cimo da capela. ....	81
Figura 44 - Stills do teaser do filme A Festa do Nosso Menino São Gonçálinho (2016), de Pablo Sant'Ana .....	82
Figura 45 - Esquema que sumariza o processo de Operacionalização do Estudo .....	84
Figura 46 - Dona Carlota Rebelo .....	86
Figura 47 - Exemplo de testes de luz na produção de ficção O Mendoncinha .....	86
Figura 48 - Moodboard “Look e Composição” .....	88
Figura 49 - Moodboard “Animações” - pág. 1 .....	89
Figura 50 - Moodboard “Animações” - pág. 2.....	90
Figura 51 - Moodboard “Animações” - pág. 3.....	91
Figura 52 - Moodboard “Animações” - pág. 4.....	92
Figura 53 - Moodboard “Linha Gráfica” - pág. 1 .....	93
Figura 54 - Moodboard “Linha Gráfica” - pág. 2 .....	94
Figura 55 - Moodboard “Linha Gráfica” - pág. 3 .....	95
Figura 56 - Moodboard “Linha Gráfica” - pág. 4 .....	96
Figura 57 - À esquerda, Canal da Praça do Peixe, Agosto de 1957, Resende, preto e branco; à direita, o canal em 2021 .....	97
Figura 58 - Aveiro – Imagens antigas: Mercado do Peixe, preto e branco; Praça do Peixe e Canal, preto e branco .....	97
Figura 59 - Mercado do Peixe. 1ª foto: vista de cima, Rita Ricardo, 2021; 2ª e 3ª fotos: José Dinis, s.d. ....	98
Figura 60 – À esquerda, Cheias nos Botirões. J. Ramos. Preto e branco; à direita, vista de uma varanda, do mesmo local, 2021. ....	98
Figura 61 – À esquerda, a Ponte de Carcavelos. 1953. Foto de A. Graça - preto e branco; à direita, a ponte de Carcavelos em 2021.....	99
Figura 62 - Litografia de Paulo Tanoeiro, 2013, no qual estão representadas as pessoas no largo da capela, localizado no bairro da Beira Mar, durante a Festa de São Gonçálinho. ....	100
Figura 63 - Programa da Festa de São Gonçálinho de 2021 .....	109
Figura 64 – À esquerda, a câmara Blackmagic; no meio, a câmara DSLR Canon 550D; à direita, o monopé Yunteng. ....	112
Figura 65 – À esquerda, o gravador Zoom, e à direita o microfone de lapela Boya BY-M1 .....	113
Figura 66 – À esquerda, Walimex Pro Led Sirius 160 Bi-Color Basic; à direita, painéis LED reguláveis .....	113
Figura 67 – Esboço do setup técnico V1 .....	114
Figura 68 - Esboço do setup técnico V2.....	115
Figura 69 – Still de teste ao plano de câmara posicionada como em A.....	116
Figura 70 – Still de teste ao plano de câmara posicionada como em B (em C ficaria similar).....	116
Figura 71 - Esboço do setup técnico V3.....	117
Figura 72 - Still de teste para plano médio .....	117

Figura 73 – Stills comparativos de filmagem com câmara DSLR em plano close-up versus com câmara Blackmagic em plano médio cropped para plano close-up .....	118
Figura 74 - Esquema do setup técnico final (variante 1), pensado originalmente para o cenário “Capela” .....	119
Figura 75 - Stills de dois planos conjunto, de entrevistados familiares, captados por duas câmaras em ângulos distintos.....	120
Figura 76 - Variação (variante 2) do setup técnico a entrevistados familiares, que se podiam sentar sem distanciamento físico, utilizado em cenários caseiros .....	120
Figura 77 - Stills de dois planos captados por duas câmaras em ângulos distintos. O plano da esquerda foi descartado .....	121
Figura 78 - Setup técnico para entrevista individual (variante 3), utilizado numa variedade de cenários distintos .....	121
Figura 79 - Stills do filme, de entrevistas usando a regra dos terços para enquadrar o sujeito .....	128
Figura 80 - Stills do filme, de entrevistas usando a regra dos terços para enquadrar os sujeitos. ...	128
Figura 81 - Stills do filme, de entrevistas realizadas na capela, nas quais se enquadrou o sujeito ao centro.....	129
Figura 82 - Stills do filme, de entrevistas realizadas no minimercado, nas quais se enquadrou o sujeito ao centro.....	129
Figura 83 - Stills do filme, de B-roll, de exemplo do uso da regra dos terços. ....	130
Figura 84 - Stills do filme, de B-roll, de exemplo do uso de linhas guias do ambiente para enquadramento. ....	130
Figura 85 - Still do filme, de B-roll, de uso da regra dos terços e de “framing within the frame”. ....	130
Figura 86 - Stills das filmagens de contexto, registando detalhes da capela .....	130
Figura 87 - Stills de filmagens realizadas durante o Cortejo das Pastoras .....	132
Figura 88 - Variante 3 do setup, referente a entrevistas a um participante.....	135
Figura 89 - Still da entrevista realizada na Casa de Apoio de São Gonçálinho .....	136
Figura 90 - Still da entrevista à Dona Ana Paula e à sua mãe Elisabete .....	136
Figura 91 - Stills dos 3 planos captados durante a entrevista no Minimercado “Guidita”. À esquerda, a Senhora Rute e, à direita, a Senhora São, dona do minimercado.....	137
Figura 92 - Stills de filmagens captadas usando a objetiva 18-55 mm no final do trajeto do Cortejo	138
Figura 93 - Stills de filmagens captadas usando a objetiva 85 mm durante o Cortejo.....	138
Figura 94 - Exemplo do uso dos marcadores (color coding por temas e notas/markings) .....	144
Figura 95 - Exemplo de sequência “Fat Cut” .....	145
Figura 96 - Exemplo de sequência “Selects 1” .....	145
Figura 97 - Exemplo de sequência "Theme Bucket" -“4. As mordomas da capela de S. Gonçálinho” .....	145
Figura 98 – Os markers definidos a partir da versão revista do guião .....	148
Figura 99 - Timeline com as faixas de som e áudio divididas por entrevista, B-roll e outros .....	149
Figura 100 - Stills do filme nas quais as soluções mencionadas foram aplicadas .....	151
Figura 101 - Exemplo da fonte tipográfica Jenelson Regular.....	152
Figura 102 - Exemplo da fonte tipográfica ClementePDaa Regular.....	153
Figura 103 - Stills do filme contendo as fontes tipográficas selecionadas .....	153
Figura 104 - A parte superior do cartaz da Festa de São Gonçálinho 2021, por Rita Reis.....	154
Figura 105 - Pessoas tentam apanhar cavacas atiradas do topo da capela durante a festa.....	154
Figura 106 - Esboço da imagem de ligação de temas .....	155
Figura 107 - Exemplo de elementos desenhados a marcador a serem fotografados sobre a mesa de luz.....	155
Figura 108 - Exemplo de imagem de ligação entre temas .....	156
Figura 109 - Imagem dos créditos finais, com os logótipos que aparecem no final do filme .....	156
Figura 110 - Stills do filme com oráculos individuais e de duplas .....	157

Figura 111 – Exemplo do processo de produção das animações, da animação 2. ....	158
Figura 112 - Still do filme, na qual se pode ver o resultado da integração da animação 2 no filme..	159
Figura 113 - Stills comparativas, respetivamente da esquerda para a direita, antes e depois da correção e edição de cor. ....	161

# 1. Introdução

## 1.1. Caracterização da problemática e problema de investigação

### 1.1.1. Problemática

O presente documento descreve as informações relativas ao projeto de dissertação, a realizar no âmbito do Mestrado em Comunicação Multimédia - Ramo Audiovisual Digital.

O contexto no qual se insere esta investigação é relativo aos estudos antropológicos, mais particularmente, de teor Etnográfico.

A Etnografia define-se como um processo ou método de investigação qualitativa, que se insere na área da Antropologia<sup>1</sup> Cultural. Caracteriza-se também como um produto de investigação cujo resultado será uma interpretação cultural, isto é, permite registar e divulgar ocorrências, fatores, eventos e detalhes de uma dada situação e/ou ambiente, assim como as interações das pessoas. Estas questões irão ser interpretadas e analisadas pelo etnógrafo, com vista a explicar o seu significado (Wielewicki, 2001, p. 27)

A investigação Etnográfica implica, habitualmente, que o investigador desenvolva um trabalho de recolha de dados no local, que serão analisados no contexto de uma investigação. Esta recolha pode ser levada a cabo através de meios distintos, nomeadamente por anotações escritas (a tipologia de registo mais frequente), captação de áudio, captação de vídeo, ou até uma combinação dos mesmos (Heider, 2006; Pink, 2013, p. 103; Post, 2004).

Pretende-se, deste modo, recolher conteúdos audiovisuais para a produção documental deste projeto, que serão associados a imagens de arquivo. Importa também refletir sobre que processo facilitará a criação da mesma, e sobre as estratégias de produção de conteúdo audiovisual que poderão ser adotadas com base no material que estará disponível. Procurar-se-á valorizá-lo esteticamente e, principalmente, facilitar a transmissão da mensagem a passar, de modo que um público extra-académico também o possa (e se interesse por o) visualizar e compreender.

### 1.1.2. Problema

As festividades religiosas são eventos de alto teor emocional: por um lado, pelo motivo que dá sentido e que motivou a origem das mesmas, sendo este indiscutivelmente o seu significado religioso, e sendo estas épocas de adoração por parte dos fiéis; quer pelo seu lado mais profano, de vivência espontânea, alegre e recheada de dinamismo, cujas festas potenciam aos cidadãos, naquele que é um ambiente de celebração habitualmente recheado de pessoas pelas ruas. Segundo Conceição Lopes (2015), “É preciso desejar, querer e fazer a festa. O melhor da festa é desejá-la, prepará-la. É o desejo que alimenta os desígnios do quotidiano laboral até ao dia da festa”.

O projeto documental introduzido na investigação descrita neste documento insere-se num contexto particular, nomeadamente a Festa de São Gonçalinho, na cidade de Aveiro. O projeto pretende debruçar-se sobre a importância atribuída ao registo deste tipo de fenómeno cultural como forma de o estudar, assim como meio de preservação e partilha. A existência de conteúdos audiovisuais e de investigação tem utilidade para os processos de candidatura a Património Cultural Imaterial, atribuição

---

<sup>1</sup> A Antropologia estuda os seres humanos em aspetos que abrangem desde a biologia e a evolução do *Homo sapiens*, até às características sociais e culturais que distinguem o ser humano das restantes espécies animais. Devido à vasta amplitude de assuntos sobre a qual se debruça, a Antropologia subdivide-se em campos especializados, incluindo a Antropologia Cultural (ou etnografia), a Antropologia Social, Antropologia Linguística, Antropologia Psicológica, entre outros (Horowitz et al., 2020)

à qual a Festa de São Gonçálinho é candidata<sup>2</sup>. Um exemplo desta questão é a inclusão da prática performativa cabo-verdiana *Kola San Jon* do bairro do Alto da Cova da Moura no Inventário Nacional do Património Cultural e Imaterial Português<sup>3</sup>. Para tal, uma das atividades necessárias durante o curso do processo foi o desenvolvimento de um estudo, estudo esse enquadrado numa dissertação do mestrado em Comunicação Multimédia, levada a cabo por Alexandra Fernandes em 2014. O objetivo da investigação mencionada foi a produção de um documentário de curta duração, realizado através da montagem de vídeos recolhidos em trabalho de campo pela investigadora de etnomusicologia Ana Flávia Lopes Miguel. O produto final deste projeto de dissertação foi, então, um documentário etnográfico destinado a ser parte integrante das atividades requeridas para a patrimonialização do *Kola San Jon* em Portugal.

É neste sentido que o documentário etnográfico, que será produzido para esta investigação, à semelhança do exemplo anterior, possa ser um contributo para a valorização da Festa de São Gonçálinho, cujo processo de inventariação se encontra em desenvolvimento (Fernandes, 2014). Importa mencionar que o processo de candidatura (bem como os respetivos registos fotográficos e audiovisuais enviados para tal) da Festa a Património Cultural Imaterial se encontra, atualmente, em fase de apreciação, de modo que o envio de novos conteúdos (a menos que fossem pedidos como complemento aos dados previamente submetidos) não seria aconselhado. O envio, neste caso, do documentário produzido no curso desta investigação, poderia, segundo Andreia Lourenço<sup>4</sup>, causar o recuo do processo, dado que exigiria uma reavaliação dos conteúdos. Ainda assim, o valor de novos conteúdos é indiscutível, na medida em que, desde o momento no qual um processo de inventariação é concluído, passam a realizar-se atualizações de, pelo menos, 5 em 5 anos, das informações do PCI – manifestações que se alteram e evoluem com o tempo e as comunidades -, momentos nos quais é possível e útil acrescentar registos que complementem e atualizem os dados de proteção legal.

A Festa de São Gonçálinho, promovida pelo Município de Aveiro, e divulgada pelos media pela sua dimensão e atração anual, é muito mais do que uma simples festa. Adorada pela cidade, ocorre no bairro da Beira Mar, onde os moradores são os mais devotos à festa e se dedicam à manutenção da tradição em honra do Santo que carinhosamente apelidam de “nosso menino”. Todos os envolvidos na festa vêm nela força, alegria, agradecimento e, essencialmente, partilha. Esta partilha estende-se desde a preparação do evento, ao arremesso das cavacas (figura 1), tradição antiga que se repete todos os dias da festa, todos os anos. A festa é valorizada e apreciada com todo o fulgor, e os fiéis, e outras pessoas que apenas vêm apreciar o evento, tornam-se cada vez mais apaixonados pelo São Gonçálinho (Lopes, 2011; Sant’Ana, 2016).

---

<sup>2</sup> O processo de candidatura da Festa de São Gonçálinho a Património Cultural Imaterial foi iniciado recentemente, tendo o processo de inventariação sido introduzido à data de 24 de abril de 2019. No website Matriz PCI, que se trata de um sistema de gestão do *Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial*, podem ser encontradas informações e dados variados com fim à proteção legal de manifestações culturais. Assim, as informações do processo de candidatura da Festa de São Gonçálinho podem ser consultadas através do link: <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/InventarioNacional/DetailheFicha/622?dirPesq=2>. Consultado em 27 de outubro, 2020.

<sup>3</sup> A ficha de património imaterial descreve as informações relativamente ao processo de inventariação e posterior aprovação do processo de proteção legal da Festa de *Kola San Jon*, tendo este sido concluído a 30 de setembro de 2013. Esta encontra-se disponível em: <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/InventarioNacional/DetailheFicha/337?dirPesq=3>. Consultado em 9 de dezembro, 2020.

<sup>4</sup> Do Museu de Aveiro, que pertence à Câmara Municipal de Aveiro, uma das entidades, em conjunto com a mordomia de São Gonçálinho, envolvida no processo de inventariação da Festa de São Gonçálinho.



Figura 1 - Pessoas tentam apanhar cavacas lançadas do cimo da capela<sup>5</sup>

É na preparação e realização da festa que os conhecidos mordomos da Mordomia de São Gonçalinho trabalham. No entanto, estes não são os únicos dedicados a estas tarefas. De facto, existe um grupo de mulheres sobre as quais se conhecem poucas informações, e sobre as quais habitualmente as pessoas não ouvem falar: as mordomas. As mordomas de São Gonçalinho são as mulheres que tornam, ao lado dos mordomos, a festa possível (figura 2 e 3).

Conceição Lopes refere no artigo “São Gonçalinho “nosso menino”: rituais de celebração festiva da vida dos aveirenses” (2011):

*Também Paula Rocha, no mesmo jornal, assina um artigo sobre a festa, divulgando testemunhos de João Moreira, um dos mordomos, que na data integrava a comissão de festas em honra de São Gonçalinho. [...] Acerca do trabalho da comissão, acrescenta que “é preciso fazer as coisas com muita calma e, acima de tudo, com muito tempo. Nós reunimos todas as segundas feiras para irmos acertando todos os pormenores, delinear estratégias e traçar objectivos” e sublinha o trabalho das mordomas: “é preciso manter a capela bonita e arranjada. Nós fazemos uma parte e as mulheres dedicam-se à outra. Tem sido sempre assim e tudo tem corrido na perfeição” (Rocha, 2006:8) (Lopes, 2011, p. 4).*

---

<sup>5</sup> Nota. De Aveiro: *Chuva de cavacas nas Festas de S. Gonçalinho* [Fotografia], por ON CENTRO, 2019, (<https://on-centro.pt/index.php/pt/patrimonio/item/889-aveiro-festas-de-s-goncalinho-vai-haver-mais-mas-so-para-o-ano>). Direitos autorais 2019 por ON CENTRO. Consultado em 8 de dezembro, 2020



Figura 2 - Mordomas a enfeitar capela para a Festa de São Gonçálinho<sup>6</sup>



Figura 3 - A capela enfeitada<sup>7</sup>

É neste sentido que surge o problema ao qual se pretende obter respostas, por meio da investigação, sendo este o facto de o papel das mordomas da Festa de São Gonçálinho nunca ter sido documentado.

---

<sup>6</sup> Nota. De *Um dia de mulheres para enfeitar S. Gonçálinho* [Fotografia], por J. Zing, 2011, JN (<https://www.jn.pt/local/noticias/aveiro/aveiro/um-dia-de-mulheres-para-enfeitar-s-goncalinho-1751461.html>). Direitos autorais 2011 por Ricardo Estudante. Consultado em 8 de dezembro, 2020.

<sup>7</sup> Nota: De *Aveiro: Chuva de cavacas nas Festas de S. Gonçálinho* [Fotografia], por ON CENTRO, 2019, (<https://on-centro.pt/index.php/pt/patrimonio/item/889-aveiro-festas-de-s-goncalinho-vai-haver-mais-mas-so-para-o-ano>). Direitos autorais 2019 por ON CENTRO. Consultado em 8 de dezembro, 2020.

## 1.2. Objetivos

Neste capítulo são descritos os objetivos principais e secundários da presente investigação.

### 1.2.1. Principais

A finalidade de uma investigação é apresentar uma solução ou, pelo menos, uma proposta de solução ou parte dela – aquilo que se investiga constitui, assim, um problema a resolver. Os objetivos da corrente investigação passam pela resolução, ou mais concretamente, pela procura por respostas relativas ao problema apresentado.

Tendo em conta que o trabalho das mordomas é frequentemente desconhecido por parte dos visitantes da festa, a finalidade principal desta investigação é realizar uma recolha de informação/testemunhos, recorrendo a entrevistas e a documentação em formato audiovisual, sobre as mordomas, o seu trabalho no contexto da Festa de São Gonçalinho e as relações emocionais que este trabalho comporta, assim como as suas motivações e relação com o santo.

No sentido de produção do documentário foi necessário não só proceder a esta recolha no tempo presente, como também inevitavelmente recorrer ao uso de conteúdos de arquivo, dado que a festa do ano 2021 não pôde ser realizada nos moldes habituais, devido às medidas de segurança e saúde pública impostas pela pandemia do Covid-19, ainda em curso.

O resultado mais concreto desta investigação - sendo este, mais especificamente, um documento em formato audiovisual -, é o documentário etnográfico, cujo valor reside no facto deste ser um registo para a posteridade (pelo seu próprio conteúdo ser, em si, um resultado do estudo) pode ser utilizado como recurso para estudos que se sigam, podendo servir como base para uma investigação mais aprofundada. De igual modo, regista, neste caso, dados culturais sobre um grupo de pessoas sobre as quais não existem estudos nem dados de teor semelhante, de quem a função e existência como grupo são determinantes no desenvolvimento e manutenção de uma festividade – a Festa de São Gonçalinho – que é, também, candidata a Património Cultural Imaterial.

Em suma, o conjunto do documentário produzido, mais facilmente acessível e apresentável a um público não-académico, com a dissertação escrita, tratar-se-á do resultado mais concreto desta investigação. É este o objetivo principal que se pretendeu ver realizado, com vista a alcançar o maior objetivo (este menos concreto) de produzir documentação audiovisual do trabalho das mordomas que contribua para a preservação e promoção de um maior conhecimento sobre o mesmo.

### 1.2.2. Secundários

Com este documentário pretendeu-se retratar o trabalho realizado pelas mordomas na Festa de São Gonçalinho, em Aveiro, menos conhecido pelo público, assim como os valores e ligações emocionais à festa e ao santo, assim como entre si, intrínsecas a um grupo com as características deste.

Em conjunto com a finalidade de elaborar o documentário, existem ainda outros objetivos a serem abordados. Como referido anteriormente, o documentário é o produto mais concreto resultado da investigação, de modo que, sendo de interesse disseminar o conhecimento captado neste pelo público, é objetivo secundário da presente investigação efectivamente fazê-lo chegar a ele. Para tal, pretendeu-se realizar uma exibição pública do documentário e, de forma a publicitar o mesmo conteúdo, publicar um artigo.

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.

Em suma, e de modo a sintetizar a totalidade dos objetivos descritos anteriormente, apresentam-se os mesmos, na seguinte listagem:

- Documentário;
- Revisão bibliográfica para a construção do corpus teórico de suporte ao estudo;

- Recolha de informação e construção, ainda que apenas de um fragmento, de uma imagem do estado da arte deste tipo de conteúdo;
- Dissertação escrita;
- Preservação e promoção de um maior conhecimento sobre o trabalho das mordomas de São Gonçalinho;
- Exibição pública do documentário;
- Publicação de um artigo sobre o documentário produzido.

Na alínea que se segue encontra-se a descrição relativamente à estrutura do documento.

### 1.3. Estrutura do documento

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

No primeiro capítulo é descrita toda a parte introdutória relativamente ao projeto desenvolvido, contendo uma descrição da problemática da investigação e as finalidades e os objetivos da mesma, bem como as metodologias adotadas para a realização do estudo em causa.

No segundo capítulo, relativo ao enquadramento teórico, são apresentadas as áreas e respetivos assuntos a estudar, relativamente àquele que se trata do levantamento que compõe a revisão da literatura, através de resumos. São os tópicos principais o Documentário como Género Audiovisual, o Filme Etnográfico e as Festividades Religiosas enquanto Património Cultural Imaterial. Neste último será apresentado o contexto da festa da qual as mordomas fazem parte – a Festa de São Gonçalinho.

No terceiro capítulo, referente à Operacionalização do Estudo, isto é, a implementação prática, será descrito todo o processo de criação do documentário. Inicia-se pela pré-produção, na qual se refere a pesquisa de referências visuais, a recolha de imagens de arquivo, a definição dos entrevistados, o planeamento das entrevistas, incluindo os guiões e definição das localizações para as filmagens e, por fim, o planeamento do *setup* técnico. De seguida, é abordada a fase de produção, que incluiu os aspetos técnicos da captação de imagem, a configuração do *setup* técnico, a realização de entrevistas e a sua respetiva filmagem, bem como de filmagens de *B-roll*. Por último, aborda-se a pós-produção, a qual se debruça sobre a análise dos conteúdos, a revisão do guião, a montagem do filme, a sonorização, a correção de cor e o desenvolvimento e integração dos elementos gráficos.

O quarto capítulo é dedicado às conclusões da investigação, sendo nele abordadas considerações relativas ao processo bem como aos resultados do projeto, assim como reflexões sobre as limitações e desafios enfrentados e as perspetivas futuras do mesmo.

A alínea seguinte refere-se à metodologia de investigação.

## 1.4. Metodologia

O presente projeto agrega algumas tipologias de metodologias. Em primeira instância, pode ser considerada uma investigação de metodologia exploratória de natureza teórica, dado que a investigação se inicia com um levantamento bibliográfico – revisão da literatura –, acompanhado de uma pesquisa sobre o documentário como produto audiovisual, produção audiovisual do documentário, etnografia e o documentário etnográfico, assim como abranger a visualização de documentários etnográficos (Delicado, 2009).

Foi neste sentido, com vista à construção de um corpus teórico, que se iniciou a formação de um enquadramento teórico baseado nos seguintes tópicos, que servirão de base para suportar o desenvolvimento de todo o projeto: Documentário como Género Audiovisual, o Documentário Etnográfico e as Festividades Religiosas. Este permitirá uma compreensão mais aprofundada das áreas referidas, de modo a suportar devidamente o estudo pretendido, auxiliando o desenvolvimento do projeto. Com base nas leituras exploratórias e visualização de conteúdos audiovisuais, foi possível trazer clareza à problemática de investigação, por meio da associação de conhecimentos entre as áreas teóricas mencionadas e o processo de investigação em si (Oliveira, 2011).

A metodologia na qual se insere o meu projeto é a de Estudos Etnográficos. A etnografia estuda os padrões do pensamento e comportamento humano manifestados na vida diária. É uma metodologia que exige trabalho de campo e observação direta com os sujeitos/objeto de estudo, recolhendo dados e informações que irão depois ser analisadas, pelo que, tendencialmente, os dados utilizados em estudos etnográficos são provenientes de situações naturais e não experimentais (Peruzzo, 2003). Quando o investigador se coloca nos locais onde ocorrem os fenómenos ou eventos objeto do seu estudo, nos quais estes se passam naturalmente, a análise pode ser considerada uma análise naturalista ou etnográfica (Lorenzato & Fiorentini, 2009).

A presente investigação seguiu um processo qualitativo de recolha de dados no qual o investigador deverá privilegiar a compreensão da construção social e cultural duma realidade dos participantes (sendo estes o sujeito de estudo), de forma a perceber o envolvimento destas pessoas (Mays & Pope, 1995). Os investigadores usam desenhos de pesquisa qualitativa quando há uma lacuna no conhecimento, ou quando existe pouca informação sobre um determinado fenómeno, assunto ou experiência. No caso dos estudos etnográficos, é necessário estudar as pessoas nos seus ambientes naturais. Procura-se, por um lado, atingir um entendimento sobre estas e, por outro, interpretar os significados que as pessoas atribuem às suas experiências. Estes cenários naturais, habitualmente denominados por campo, contrastam com o cenário clínico e analítico usado em desenhos quantitativos que são tipicamente levados a cabo de modo a exercer maior controlo sobre o estudo e as suas variáveis. Esta é uma característica cujos estudos etnográficos são incapazes de conter, pois eles assumem uma posição observacional perante as situações em campo, que lhes é impossível controlar, o que não seria interessante de qualquer modo, dado que o objetivo do investigador é ficar a conhecer as situações da forma mais natural e inalterada possível, de modo a obter dados e informações sobre a realidade tal como ela é. Peruzzo (2003) acrescenta também, relativamente à recolha de dados e da inexistência de controlo que o investigador detém neste tipo de investigação, que: “Por não se valer de instrumentos mensuráveis, ela [pesquisa participante] implica em menos controle por parte do pesquisador. Na verdade vai depender basicamente da capacidade do investigador em captar, compreender, interpretar e analisar o fenómeno.”

Neste sentido, a presente investigação tratou-se de um estudo baseado em dados qualitativos, obtidos a partir de entrevistas e questões abertas e interpretação de dados audiovisuais e textuais. Neste tipo de recolha de dados, a observação é feita a partir de uma atitude consciente e cuidada, com o objetivo de captar e ser capaz de selecionar a informação verdadeiramente pertinente, de forma a poder-se interpretar a realidade, que implica, frequentemente, uma interação com o quotidiano dos indivíduos, grupos, comunidades ou organizações (no caso, o grupo constituído pelas mordomas) (Marconi & Lakatos, 2003). Carmo e Ferreira (2008) mencionam que observar trata-se de escolher a informação adequada, por via dos órgãos sensoriais e recorrendo à metodologia científica. O objetivo é poder relatar, compreender e tomar ação de acordo com a realidade em estudo (Lima, 2015).

Para que seja possível obter informação, para posteriormente ser selecionada, é necessário recorrer a ferramentas e técnicas de observação. Deve-se recorrer à metodologia científica, com vista a relatar,

compreender e agir de modo adequado à realidade em estudo, seguindo os procedimentos adequados tanto para a pesquisa em si, como para a pesquisa documental.

No presente projeto, desenvolveu-se uma observação na qual o observador sabe que procura aprofundar conhecimentos sobre um grupo de pessoas sobre as quais pouco se conhece, e utilizará instrumentos técnicos específicos para a recolha de dados. Foram utilizados diversos instrumentos que visam a captação da realidade, sendo estes a câmara de vídeo, o gravador de som e as entrevistas aos participantes.

A entrevista é uma técnica de investigação utilizada para a recolha de informações e de dados, utilizando a comunicação verbal. Existem diferentes tipologias da mesma, de entre as quais o investigador deverá escolher durante a criação do guião de entrevista. Para recolher a informação neste projeto de investigação irá recorrer-se a uma entrevista não-estruturada, sendo que será utilizado um guião “aberto” que servirá de guia para as entrevistas. Este tipo de entrevista permite que sejam recolhidos dados para análise qualitativa, dando liberdade ao entrevistado para responder, o que tipicamente resulta numa partilha grande de informação. Esta entrevista e, mais particularmente, a entrevista clínica, é apropriada para o estudo de motivações, sentimentos e comportamentos das pessoas. Nela as perguntas são uma orientação para o entrevistado conversar e habitualmente focam-se na sua vivência pessoal. A sua duração é longa, por levarem à partilha de informação pessoal e detalhada, de modo informal e potenciador de respostas livres, e por permitirem que o investigador acrescente questões que considere pertinentes durante a entrevista (devido ao seu tom conversacional).

Deste modo, o guião de entrevista permite maior organização e recolha de informação para um conjunto de questões em regime oral e presencial. Pretendeu-se entrevistar pessoalmente cada sujeito, de modo a criar ligação com as pessoas envolvidas, poder conhecê-las realmente, visto que é esse o objetivo do documentário – conhecer e dar a conhecer aos outros este grupo de mulheres –, e dado que o documentário em questão é o produto de um estudo etnográfico, no qual se procura obter uma compreensão profunda do fenómeno investigado. O guião de entrevista foi abordado de forma espontânea, sem necessariamente obedecer a uma ordem específica (o investigador adaptou-se mediante as respostas obtidas). Isto permite que o entrevistado responda de forma natural, e até leve as suas respostas a outros temas desconhecidos/não previstos pelo investigador.

Assim, o procedimento metodológico desta investigação tratou-se de um estudo de caso, sendo estes relativos a questões altamente contextuais, ocorrendo em cenários reais e durante períodos de tempo razoáveis. Estes são normalmente usados em contextos nos quais se conhece pouca informação sobre uma situação ou fenómeno em específico, ou com vista a promover novas perspetivas de análise do mesmo. Os estudos de caso exploram sujeitos e tópicos em contextos nos quais as relações entre eles são ambíguas ou incertas. Este tipo de método procura atribuir relações causais, e não apenas descrever uma determinada situação, contrariamente a outras abordagens. Implica a recolha de dados múltiplos que irão caracterizar o contexto no qual um indivíduo e/ou situação desempenham um papel. A análise de uma unidade de um universo particular possibilita a compreensão da sua generalidade ou, pelo menos, que sejam estabelecidas bases para uma investigação realizada posteriormente, possivelmente mais sistemática e precisa" (Gil, 2008, pp. 78–79).

Relativamente ao desenho de investigação de estudos realizados por meio de documentários/*filmmaking*, o artigo “Researching filmmaking practices – Supporting researchers to reflect on their approaches”, pela Filmmaking Research Network (2018) que aborda o tema *filmmaking research* e o contexto de *filmmaking* no contexto académico, menciona a “Practice as Research (PaR)”. A *PaR* é quando a aplicação prática é usada como método de investigação e os resultados de qualquer prática disponibilizam provas dessa investigação. Robin Nelson, entre outros, denota que a *PaR* não exige o uso de uma teoria para justificar a prática – o seu valor reside na própria prática, seja ela *filmmaking*, artes visuais, ou outro ato de teor artísticos.

Existem duas tipologias de investigação dentro da *PaR*:

1. Se o artefacto criativo é a base da contribuição para o conhecimento, a pesquisa é *practice-based research*.
2. Se a investigação leva, primariamente, a novas compreensões sobre a prática, é *practice-led research*.

O estudo ao qual este documento se refere situa-se dentro da tipologia descrita no ponto 1 – *practice-based research* –, isto é, um estudo cujo artefacto criativo em si (neste caso, o documentário etnográfico) se trata da contribuição para o conhecimento alcançado com a investigação. Por oposição, se o estudo se tratasse, por exemplo, de uma investigação sobre a produção de um documentário interativo, através do qual o produto criativo desenvolvido se tratasse apenas de um meio para estudar as práticas e aspetos técnicos e logísticos de uma produção desta tipologia, então este seria uma investigação *practice-led*. Por outras palavras, uma investigação *practice-led* tem como foco principal estudar a produção em si, procurando obter novos conhecimentos e noções sobre a prática em estudo (no caso do exemplo, um documentário interativo). Nesse tipo de investigação, o produto criativo produzido pode ou não acrescentar conhecimento, pois este não é o objetivo da pesquisa, tanto que, numa investigação académica pode, inclusive, não ser incluído na entrega (sendo, para tal suficientes as descrições dos resultados da mesma no documento escrito). Neste contexto, a prática (desenvolvimento de um conteúdo) é parte integrante do método de investigação e frequentemente se trata de uma investigação-ação. Por conseguinte, esta abordagem não se aplica, de qualquer modo, à investigação descrita neste documento, cujos conteúdos abrangidos no produto criativo que desta resultará se tratam, em si, da base detentora de conhecimento.

No artigo “Practice Based Research: A Guide” (2006), Linda Candy tece distinções mais aprofundadas sobre este modo de investigação. Nele, a autora, Linda Candy, explica que a *practice-based research* é uma investigação original, levada a cabo com vista a obter novos conhecimentos, parcialmente por meio da prática, e pelo resultado da mesma. Pode demonstrar-se que foi obtido conhecimento que é contributo para o assunto tratado por meio de resultados/produções criativos, nomeadamente artefactos como imagens, música, design, modelos, media digitais, performances, e outros.

Simultaneamente, o significado, contexto e explicação do desenvolvimento, assim como as conclusões e notas críticas, são descritos em palavras, mas a compreensão total do assunto dependerá da consulta e/ou referência direta a esse mesmo produto resultante. É desta forma que se distingue uma investigação “típica” de uma investigação *practice-based* ou de essência projetual, no sentido em que esse resultado criativo do processo de investigação é incluído para submissão desta para ser avaliado e a declaração de um contributo original para a área de estudo, que se espera ser demonstrada no produto criativo (Candy, 2006).

Assim, admite-se que este método de investigação descreve adequadamente o método utilizado para o presente estudo, dado que o mesmo teve como resultado um conteúdo detentor da informação obtida na pesquisa, e que o próprio documentário foi o meio para investigar. De igual modo, tratando-se de um estudo académico, o mesmo foi composto pelo conjunto do produto criativo e da dissertação escrita sobre os dados relevantes ao contexto, processos, desenvolvimento e conclusões, e o valor agregado que um conteúdo documental à partida contém, particularmente tratando um tema sobre o qual não existem registos semelhantes.

A preocupação do estudo é privilegiar a obtenção de dados sobre um contexto específico, nomeadamente sobre o trabalho e as relações emocionais das mordomas no contexto da festa do São Gonçalinho, por não existir documentação em formato audiovisual sobre estes, e o seu valor de autenticidade, que lhes é intrínseco. Assim, o propósito e modo da investigação abordada são também descritivos, pois, sendo um dos produtos do projeto de dissertação a desenvolver a produção de um documentário, será necessário produzir e descrever todo o processo de produção do documentário de teor etnográfico desenvolvido.

O capítulo seguinte destina-se à apresentação do *corpus* teórico que suporta o desenvolvimento da investigação.

## 2. Enquadramento Teórico

Para a construção de um *corpus* teórico que sustentasse a realização da presente investigação, procedeu-se a um levantamento e análise de conceitos e áreas capazes de contribuir para a formulação sólida do contexto e enquadramento da mesma. Tal abordagem científica permitiu compreender de forma aprofundada alguns princípios e conceitos fundamentais ao estudo, bem como algumas especificidades das áreas de investigação associadas ao projeto a realizar.

Assim, considerou-se pertinente iniciar a construção deste enquadramento teórico pelo tema “Documentário como género audiovisual”. Considerando que um dos resultados da presente investigação foi o da produção e realização de um documentário, este tema central destaca-se, logo à partida, como de elevada importância até pela abrangência do seu conteúdo teórico.

Seguidamente, a atenção foi direcionada ao filme etnográfico pela relevância do conteúdo audiovisual de teor etnográfico e as suas particularidades nesta investigação e no documentário a produzir e realizar.

Por fim, e relembrando o contexto cultural do qual as mordomas são parte integrante – a Festa de São Gonçalinho -, o terceiro tema central abordado neste enquadramento teórico e sobre o qual se procurou explorar foram as festividades religiosas e a sua documentação em formato audiovisual. Sendo de entendimento geral que estas manifestações culturais, tipicamente realizadas em honra de um santo ou outra entidade religiosa, são ocorrências de elevada popularidade a nível internacional e nacional, procurou-se reunir e analisar conteúdos audiovisuais produzidos sobre as mesmas. Ainda inserido neste terceiro e último parte do capítulo dedicado ao enquadramento teórico, foi incluída uma contextualização referente à Festa de São Gonçalinho em Aveiro, com vista a compreender resumidamente a sua História, costumes e outros conteúdos de interesse para a apresentação as circunstâncias inerentes à existência da Mordomia feminina.

### 2.1. Documentário como género audiovisual

A realização de um documentário sustenta, no contexto da presente investigação, a relevância de explicar o que é o documentário como género audiovisual. Nesse sentido, começou-se por definir o documentário como género audiovisual, seguido de uma distinção entre o documentário e a grande reportagem, dado que, apesar de estes dois tipos de conteúdos partilharem o foco na representação da realidade tratam-se, na sua essência, de conteúdos distintos. Após a distinção entre estes conteúdos audiovisuais, foi importante focarmo-nos no documentário em si, pelo que serão apresentados uma breve resenha quanto aos tipos de documentário, uma análise à contextualização histórica da cronologia e evolução do género documentário e, por fim, uma descrição mais técnica do processo de produção de conteúdo audiovisual, abrangendo as fases de produção que a compõem.

#### 2.1.1. Definição

O trabalho de revisão bibliográfica permitiu constatar que nenhum documentário é igual a outro, e nem todo o filme documentário apresenta as mesmas características que outros filmes identificados como documentários. De facto, os documentários não adotam necessariamente o mesmo conjunto de técnicas, assuntos e temáticas ou abordagens e estilos. Assim, poder talvez considera-se que o género documentário não pode ser identificado a partir de uma característica ou carácter específicos por si só. Ainda assim, existem algumas normas e convenções que permitem a definição destes, e que são presença comum em vários documentários (Nichols, 2010).

Tradicionalmente é possível distinguir um documentário de um filme de ficção ou de uma reportagem de TV pelas características que lhes são adjacentes. Por outro lado, com frequência existem cruzamentos das mesmas, que dão ao documentário um aspecto de ficção, ou a um filme de ficção aspetos de conotação documental. Alguns exemplos (figura 4<sup>8</sup>) demonstram que a linha que separa o

---

<sup>8</sup> O *mockumentary* é um filme ou programa televisivo produzido sob o estilo de um documentário, mas que se baseia numa história ficcional. São frequentemente produzidos como modo de comentário social ou em tom de sátira, podendo também ser chamados de *fake documentaries* ou pseudodocumentários (Christopher McKittrick,

documentário de outras produções audiovisuais pode nem sempre ser muito clara (Melo, 2002, pp. 2–3).



Figura 4 - Stills do *mockumentary Dolores*<sup>9</sup>

O documentário recorre a técnicas e métodos de produção típicos de qualquer produção audiovisual, necessitando das mesmas fases de produção (pré-produção, produção e pós-produção), escolha de planos de filmagem, cuidados com a estética e o enquadramento, iluminação e qualidade de som. No entanto, ao contrário do cinema com o qual tipicamente estamos familiarizados, o documentário tem como principal objetivo aquilo que mais o distingue: a relação próxima à realidade com o objetivo de documentar através do olhar do documentarista. Para tal, é necessário seguir diretrizes que irão garantir a veracidade do que é representado, sendo estas, principalmente: proceder à captação de imagem e/ou som no local e no momento, com cenários reais e seleção dos mesmos de acordo com o assunto a tratar, a inexistência da ação de direção de atores pelo simples facto de não existirem (num documentário não são dirigidos atores, mas pode transmitir-se uma imagem representativa das personagens que compõem a narrativa, aos quais se chamam de intervenientes) e uso de imagens de arquivo. É importante perceber que, apesar destas características, a mera presença de um destes elementos num conteúdo não determina que o mesmo se trata de um documentário, pois existem produções ficcionais, por exemplo, que recorrem ao uso de imagens ou sons documentais como meio de construir ou reforçar a sua narrativa, do mesmo modo que utilizar recursos ou elementos típicos mais comuns na ficção não anula o *status* documental de uma produção (Melo, 2002, pp. 3–4; Penafria, 2001, pp. 1–2).

A pré-produção, embora seja uma fase pela qual todos os tipos de produção audiovisual passam, tem algumas diferenças claras no contexto de um documentário. Dado que o documentário inclui pessoas reais em contextos reais, ao invés de recorrer a atores, o desenrolar da ação, tal como a vida como ela é, torna-se imprevisível. O guião pode ser apenas planeado até certo ponto, por não ser possível guionar o fenómeno que será documentado na sua totalidade, pois o mesmo irá efetivamente depender do que ocorrer no momento da filmagem. São várias as coisas podem variar (dias, horas, locais, pessoas envolvidas) em relação a qualquer previsão que se faça, de modo que muito decorrerá da vivência do fenómeno (Puccini, 2009). A dificuldade de previsão dos acontecimentos tem como consequência natural alguma dificuldade em delinear um guião (quer literário, quer técnico, ainda que seja possível definir que tipos de planos, movimentos de câmara e enquadramentos se pretendem, tendo depois a flexibilidade de mudar algo ou escolher soluções e alternativas no momento) ao mesmo nível de detalhe de um criado para uma peça de ficção (Hampe, 1997). Considera-se relevante reforçar o modo como difere o processo de pré-produção que é feito tradicionalmente na componente de guionismo nos géneros ficção e documentário. A pré-produção de um documentário, assim como a produção do mesmo, é flexível, já que este envolve uma menor possibilidade de controlar o fenómeno e a ação e as circunstâncias à volta destes, já que, ao contrário de um filme de ficção, as filmagens

2019; Suppia, 2013). Sugere-se a visualização de um vídeo encontrado, que aborda o género, as suas características e a relação com a linha ténue que separa o documentário da ficção dentro deste, que se encontra disponível em: <https://youtu.be/SI2AgnUP-CU>. Consultado em 25 de fevereiro, 2021.

Sugere-se, adicionalmente, a visualização do seguinte *mockumentary*: <https://youtu.be/GLgh9h2ePYw>. Consultado em 25 de fevereiro, 2021.

<sup>9</sup> Com autoria, realização e argumento de Tota Alves, o *mockumentary Dolores* é uma mini-série de 5 episódios, lançados na RTP Play, disponíveis online (<https://www.rtp.pt/play/p7641/e491436/dolores>). Consultado em 8 de setembro, 2021. Foca-se na subida à fama de uma cantora a partir da internet, e aborda temas da atualidade, enquanto conta uma história que não é real, mas que poderia ser (Alma Lusa, 2020; Miranda, 2020).

ocorrem no mundo real, retratando ocorrências reais. A dificuldade de prever os acontecimentos afeta a tomada de decisões realizadas a priori. Também, de acordo com a bibliografia consultada, não existem necessariamente guias conceptuais ou visuais, como nas produções de ficção, tal como no mundo real. Ao mesmo tempo que esta característica é um desafio, é também um elemento diferenciador e do documentário como uma produção particular e espontânea (Das, 2007, p. 6).

O nível de especificidade do guião técnico, que serve de guia para as questões ligadas aos aspetos técnicos, varia com o quanto se consegue definir o guião literário (argumento). Num filme de ficção, ambos os guiões ficam definidos na pré-produção e permanecem maioritariamente inalterados durante o desenrolar do processo de produção e pós-produção, com alguma exceção que possa ocorrer como por exemplo uma cena planeada de certa forma não transmitir devidamente a ideia pretendida, e ser necessário reescrever essa porção do guião literário, mas nenhuma destas situações é tipicamente uma mudança circunstancial. Por outro lado, os guiões do documentário são tipicamente mais imprecisos e incompletos que os de ficção. Em documentários que tratem de assuntos ou acontecimentos espontâneos, particulares ou com resultados incertos, pode não ser escrito um guião. Para outros tipos de documentários, pode ser necessário escrever um argumento completo, que será usado como base para a produção do documentário. Este abrange, à semelhança do argumento de ficção, um princípio, meio e fim. No entanto, as semelhanças entre um guião para um documentário e um guião de ficção terminam por aí, como mencionado anteriormente. O argumento de um documentário é escrito descrevendo ações e diálogos intervenções que se pensa poderem vir a ocorrer ou a ser ditas, em contextos da vida real, ao invés de detalhar diálogos precisos a repetir por atores. Quanto às questões técnicas, como movimentos ou ângulos de câmara, só são integrados como parte de um guião técnico se se considerar alguma destas escolhas essencial para o argumento (algum close-up que se queira incluir em específico, planos específicos preferenciais para utilizar em contextos como entrevistas); caso contrário, apenas se descreve o que acontece nas cenas, e deixa-se espaço para decidir no momento o que ou como a captar (Hampe, 1997, p. 6).

Assim, a totalidade do argumento de um documentário fica apenas definida após o término das filmagens, e do fim da revisão aos conteúdos, edição e montagem. Como disse Cristina Melo, “um documentário é o “argumento encontrado”” (Melo, 2002, p. 4).

Prosseguindo com as características do género, existe alguma liberdade de materialização de um documentário, no que se refere aos recursos para contar a história, aos quais o documentarista pode ou não recorrer, de acordo com a sua visão para cada produção. São estes o uso de um locutor ou narrador, construção do filme com base em depoimentos de pessoas envolvidas com a situação/contexto/evento em questão, uso de reconstituição de modo a poder mostrar visualmente uma situação que não possa ser filmada, criação de personagens de modo a adicionar maior impacto ou drama à narrativa em causa (como ocorre em docuficções), e apresentação de documentos históricos, fotografias e outros conteúdos. Estas ferramentas permitem que uma situação passada seja ainda documentada, e ligam-se ao elemento comum – o documentário trata-se de um discurso feito numa perspectiva pessoal, que “prioriza exigências mínimas de verossimilhança, literalidade e o registo *in loco*<sup>10</sup>.” (Melo, 2002, p. 5). As temáticas abrangidas pelo género não são exclusivamente referentes a um só propósito como, por exemplo, serem dedicados apenas a questões de responsabilidade social ou com propriedades educacionais como terá acontecido, por exemplo, na década de 30 do século

---

<sup>10</sup> Melo menciona que a expressão *in loco* significa o lugar (espaço) onde a informação é recolhida; no contexto da produção audiovisual, esta comporta uma ideia mais alargada, referindo-se a uma localização espaçotemporal. Sistematiza, numa tentativa de clarificar este conceito, a classificação que distingue em que medidas a recolha *in loco* se pode verificar:

a) *in loco* contemporâneo – recorre a um registo do fenómeno realizado no tempo presente, aquando da realização do documentário;

b) *in loco* (re)construído – acontecendo no tempo presente, faz referência ao passado, procurando contextualizá-lo através de ferramentas como cenários e maquetes que auxiliem o espectador a visualizá-lo;

c) *in loco* referencial evolutivo – fazendo, também, referência ao passado, não comporta uma interferência direta do documentarista no ambiente, dependendo do tempo e espaço no qual o fenómeno ou ação se desenrolam na História; entrevistas realizadas nos locais onde esses eventos ocorreram são considerados registos *in loco*.

Em suma, ainda que o documentário possa privilegiar a inclusão de registos no momento presente enquanto a ação de facto ocorre, o documentarista pode recorrer a métodos alternativos de recolha *in loco*, inclusive fazer uso da reconstituição, realização de entrevistas com intervenientes no local onde a ação ocorreu/ocorre, e o uso de imagens de arquivo (Melo, 2002, pp. 5–6).

passado. Pelo contrário pode observar-se uma variedade de temas e assuntos abordados no género documentário, desde a vida selvagem, a ciência, eventos e individualidades de relevância histórica, inúmeras expressões culturais ou mesmo as questões sociais da atualidade como a economia, a ecologia e os direitos humanos. É, também, neste sentido, que se define que o trabalho de campo de um documentarista – o registo e a recolha de conteúdos audiovisuais *in loco* que foram mencionados previamente – não necessita de ser realizado e experienciado no momento presente, sendo possível e de utilidade recorrer a reconstituições, reconstruções e imagens de arquivo, assim como entrevistas com intervenientes do fenómeno em questão (Melo, 2002, p. 14).

O documentário rege-se também pelo modo como o documentarista aborda e explora o tema pois a sua visão e interpretação pode refletir-se na forma como os factos e ideias são apresentados. O carácter autoral de um documentário encontra-se nesta relação simbiótica entre aquilo que se trata – o conteúdo em si – e a forma como este é desconstruído, interpretado e exposto, característica fortemente presente neste género que visa, por estes meios, cativar a futura audiência/público como se de uma produção ficcional se tratasse, com o objetivo subentendido de estimular a reflexão e o pensamento sobre o mundo (Melo, 2002, p. 15).

Depreende-se, com as particularidades descritas, que não existe uma fórmula estanque ou método rígido para produzir um documentário, cujas características constitutivas são descritas como “características fixas” e por “características flutuantes” por Melo, sintetizadas pela autora numa tabela (ver tabela 1). Acrescenta-se um destaque para a relevância de analisar e compreender o grau de força com a qual essa característica está presente no filme que se pretende definir, em comparação com outros conteúdos audiovisuais, de modo a classificá-lo.

Segundo Melo, o documentário é cinema e, como tal, na sua base, um filme. Assim como uma produção de ficção, segue uma narrativa, composta por personagens, uma ação ou conflitos, espaços e tempo no qual as mesmas ocorrem. Para tal é necessário organizar a sequência de planos e sons de modo a transmitir uma ideia, mensagem ou perspetiva, sendo que esta pode demonstrar a opinião ou visão do documentarista sobre o assunto. Poderá, igualmente, focar-se na perspetiva de um ou mais intervenientes.

CARACTERÍSTICAS FIXAS	CARACTERÍSTICAS FLUTUANTES
<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Discurso sobre o real</li> <li>▪ Registo <i>in loco</i></li> <li>▪ Carácter autoral</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Suporte (digital, cinema, televisão)</li> <li>▪ Temática (biografia, cultura, ecologia etc)</li> <li>▪ Presença do locutor (<i>on</i> ou <i>off</i>)</li> <li>▪ Uso de depoimentos</li> <li>▪ Uso de reconstituições</li> <li>▪ Uso de personagens ficcionais</li> <li>▪ Uso de documentos históricos</li> </ul>

Tabela 1 - Tabela síntese de características fixas e características flutuantes (Melo, 2002, p. 16)<sup>11</sup>

Após a compreensão sobre o que define o documentário como género audiovisual, importa abordar as características que distinguem um documentário de uma grande reportagem, dado que, apesar de estes dois tipos de produções partilharem o foco na representação da realidade, se tratam de conteúdos bastante distintos.

### 2.1.2. Distinção entre documentário e a grande reportagem

É de elevada importância abranger a distinção entre o documentário e a grande reportagem dado que ambas têm em comum o facto de fazerem um discurso sobre o real, não se limitando a documentar mas antes a construir interpretações da realidade. No entanto, as semelhanças limitam-se a este processo comum, pois as suas abordagens são bastante distintas. O discurso jornalístico, omnipresente na grande reportagem, foca-se em destacar o facto sobre o qual se debruça, ao invés de um ponto de vista (coisa que, de outro modo, pode ser considerado tendencioso e, no pior dos casos, manipulação da notícia). Por outro lado, no documentário, o efeito de subjetividade é uma

<sup>11</sup> Tabela retirada do artigo “O Documentário como Género Audiovisual” (2002), de Cristina Melo.

consequência da aceitação/valorização da presença da opinião e/ou perspectiva pessoal do documentarista pois trata-se, desde logo, de um género essencialmente autoral, de forma que é impossível ao documentarista separar-se dele. Esta característica é notável no conteúdo em si, e até no modo como este se apresenta: as escolhas de cores, planos e outras opções cinematográficas são reflexo do ponto de vista (de forma mais ou menos consciente) do documentarista, ao passo que o tratamento de imagem utilizado no jornalismo de TV é menos elaborada (Melo, 2002; Penafria, 2001).

Melo elabora sobre esta ideia de “construção da realidade”:

*(...) no documentário ou na reportagem não estamos diante de uma mera documentação, mas de um processo ativo de fabricação de valores, significados e conceitos, pois, qualquer relato é sempre resultado de um trabalho de síntese, que envolve a seleção e ordenação de informações, e tal síntese pode variar dependendo da posição ideológica, social, cultural do sujeito que enuncia. (Melo, 2002, pp. 6–7)*

Neste sentido, é tipicamente considerado adequado no contexto da produção jornalística valorizar e destacar os factos, privilegiando uma visão objetiva, não deixando transparecer uma ideia ou ponto de vista individual, dada a importância de transmitir estas mesmas ideias da forma mais imparcial possível. Este efeito de objetividade na transmissão de informação é contrastante com aquele procurado na produção documental, que valoriza o carácter descrito como autoral – fica claro o modo particular e pessoal do diretor sobre a questão ou tema abordados. O género documentário é, assim, claramente distinguido pela possibilidade de assumir a subjetividade na criação da obra, pois o documentarista pode (e deve – é esperado que o faça) opinar, revelar a sua perspectiva e ideias sobre o tema, usando todas as ferramentas ao seu dispor, seja de forma verbal, ou por meio da imagem e som (Melo, 2002, pp. 7–8).

*Um documentário ou é autoral ou não é nada. Ninguém pode confundir um filme de Flaherty com um filme de Joris Ivens. Isso acontece porque Flaherty vê a realidade de forma inteiramente diferente de Ivens. A autoria é uma construção singular da realidade. Logo, é uma visão que me interessa porque nunca será a minha. É exatamente isso que espero de qualquer bom documentário: não apenas fatos, mas o acesso a outra maneira de ver. (João Moreira Salles as cited in Melo, 2002, p. 8).*

Penafria acrescenta, no entanto, que mesmo assim é possível que os “bons jornalistas” sejam reconhecíveis por alguma marca própria, que não interfere com o profissionalismo do seu trabalho. Descreve, assim, que a distinção-chave se trata dos procedimentos adotados para a abordagem ao quotidiano, sendo que o autor de uma reportagem jornalística deverá garantir que determinados pressupostos são cumpridos: apresentação de quem, quando, onde, como e porquê e inclusão de pontos de vista distintos, como a apresentação de depoimentos dos vários envolvidos. Em suma, na grande reportagem existe um conjunto de normas e procedimentos a aplicar, regidos por ideais éticos e morais, enquanto que o documentário tem a sua forma moldada pelo tema e ponto de vista ideológico do documentarista (Penafria, 2018).

Assim, embora ambas as tipologias de conteúdos aqui comparadas se dediquem a representar a realidade, diferem no modo como o fazem. Desta observação podemos consultar como exemplos as seguintes produções: sobre o 11 de setembro, o documentário *Fahrenheit 9/11* (2004) (figura 5), de Michael Moore e, por outro lado, a grande reportagem *11 de setembro: O dia que não terminou* (figura 6).



Figura 5 - Still do documentário Fahrenheit 9/11 (2004)<sup>12</sup>



Figura 6 - Still da grande reportagem 11 de setembro: O dia que não terminou (2016)<sup>13</sup>, do Jornalismo Novo Tempo

Outro exemplo interessante comparar são dois conteúdos, ambos produzidos por produtoras de notícias televisivas, sobre o impacto do COVID-19, sendo que o produzido pela Sky News é uma grande reportagem (figura 7) e o produzido pela DW-TV é um documentário, denominado *How coronavirus is changing the world* (figura 8).



Figura 7 - Still da grande reportagem COVID-19 Special Report: 'I've never felt so alone in my life' (2021)<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Retirado do trailer, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=yg-be2r7ouc&ab\\_channel=MovieclipsClassicTrailers](https://www.youtube.com/watch?v=yg-be2r7ouc&ab_channel=MovieclipsClassicTrailers). Consultado em 12 de setembro, 2021.

<sup>13</sup> Grande reportagem disponível em: <https://youtu.be/bfwtUHG3Df8>. Consultado em 25 de fevereiro, 2021.

<sup>14</sup> Retirado da grande reportagem, disponível em: <https://youtu.be/vnwWHHgodjs>. Consultado em 25 de fevereiro, 2021.



Figura 8 - Still do documentário *How Corona Virus is changing the world* (2020)<sup>15</sup>

Agora que as distinções entre um documentário e uma grande reportagem foram apresentadas, é importante focarmo-nos no documentário em si. Para tal, seguir-se-á uma abordagem resumida relativamente aos tipos de documentário.

### 2.1.3. Tipos de documentário

Apesar de cada documentário comportar uma representação distinta e original do documentarista, é possível, analisando cada documentário, identificar um estilo próprio e carácter característico de teor autoral dentro do género. Assim, podem ser nomeadas algumas das características que tornam possível distinguir os tipos de documentários entre si. Para explicar estas subcategorias, utilizamos como principal referência, o livro *Introduction to Documentary* (2010)<sup>16</sup>, do cineasta e crítico de cinema Bill Nichols, especialista no estudo e teoria de documentários, em conjunto com algumas referências adicionais que também versam sobre o assunto. Segundo Nichols podemos identificar seis subgéneros. Estes serão apresentados por ordem cronológica, pelo facto de cada novo estilo ter, por sugestão do autores consultados, surgido como resultado de mudanças e tendências provenientes de trabalhos que os antecederam. De acordo com Fernandes e Nichols (Fernandes, 2014; Nichols, 2010) mediante as características audiovisuais, ideias artísticas e objetivos dos documentários, estes distinguem-se nos subgéneros poético, expositivo, de observação, participativo, reflexivo e performativo.

Nichols acrescenta que os tipos de documentário surgem e são produzidos com maior número em determinado momento, no entanto persistem com maior intensidade do que os movimentos. Surgem como resposta a possibilidades tecnológicas ou a contextos sociais, podendo depois cruzar-se entre si – pode classificar-se um filme como sendo de determinado tipo, pela sua organização ser principalmente influenciada por um em específico, e este possuir características associadas a outros tipos em simultâneo (Nichols, 2010).

#### **Documentário Poético**

O documentário poético é essencialmente uma produção de carácter visual, que se foca na transmissão de sensações e emoções ao espectador, sacrificando as convenções de edição contínua e o sentido claro de localização temporal e espacial, explorando associações e padrões que envolvem justaposições espaciais e temporais (Nichols, 2010). Dá ênfase a associações visuais, tonais ou qualidades rítmicas, passagens descritivas, e organização formal, que o documentarista utiliza como meio de atribuir uma integridade estética particular a fragmentos do mundo real e histórico, incutidos no filme. Esta estética culmina num conteúdo mais impressionista e de expressão abstrata, que representa a realidade a partir de um conjunto de partes incoerentes, fragmentos e associações imprecisas, em oposição ao estilo objetivo tipicamente vigente noutros documentários (Nichols, 2010 ; Oliveira, 2011, pp. 15–16).

<sup>15</sup> Retirado do documentário, disponível em: <https://youtu.be/UrcDLopNPV8>. Consultado em 25 de fevereiro, 2021.

<sup>16</sup> Embora se saiba existir uma terceira edição mais recente, de 2017, não foi possível aceder à mesma, pelo que se recorreu à edição anterior.

Betsy Chasse sugere no seu livro *The Documentary Filmmaking Master Class: tell your story from concept to distribution* (2019) que um bom modo de colocar este modo em prática este modo é escolher uma peça musical que nos agrada e adicionar a esta elementos visuais, usando-a como guia para a edição, contando a história visualmente, de modo que o público, ao visualizar o filme ou vídeo poderá interpretar a história como quiser ou sentir esta combinação audiovisual.



Figura 9 - Stills do filme *Koyaanisqatsi* (1982), de Godfrey Reggio<sup>17</sup>

### Documentário Expositivo

Em oposição ao documentário poético, o documentário expositivo destaca uma lógica argumentativa de base retórica e baseada no comentário verbal, dirigindo-se diretamente ao espectador, por meio de legendas ou vozes que apresentam uma perspectiva, defendem uma opinião ou se contam eventos históricos. Este modo foca-se em contar a história, entregar a informação recorrendo a uma voz *off* que se sobrepõe à imagem cuja função é a de acompanhar, clarificar e complementar os conceitos e perspectivas descritas oralmente. O discurso verbal é, assim, o elemento orientador da argumentação,

<sup>17</sup> Retirado do filme, disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=v6-K-arVI-U&ab\\_channel=SanIsidroCineClub](https://www.youtube.com/watch?v=v6-K-arVI-U&ab_channel=SanIsidroCineClub). Consultado em 14 de setembro, 2021.

podendo a montagem sacrificar a continuidade espacial e temporal com vista a acompanhar a primeira (Nichols, 2010).

*A great way to practice this mode is to interview someone telling you a story about an event moment by moment, and then intercut that interview with visuals and using the interview subject as voice-over, adding in a narrator to fill in gaps in facts and story, ask questions, and lead the viewer to your conclusion (Chasse, 2019, p. 64).*

Esta tipologia de documentário alcançou um estatuto relativamente *standard*, mantido até aos dias de hoje; no entanto, o carácter didático que o caracteriza levou a uma procura por diferentes abordagens (Oliveira, 2011, p. 32).



### Documentário Observacional

O documentário observacional surge a par de avanços tecnológicos que permitiram a exploração de abordagens técnicas e visuais divergentes das tipologias de documentário que as antecederam. Nos anos 60, as novas câmaras 16 mm, mais leves e portáteis, vieram substituir as antigas 35 mm (figura 11). Não trazendo apenas esta novidade – que, por si só, somara liberdade de movimentos ao documentarista, permitindo-lhe, inclusive filmar em espaços onde antes não seria possível devido à sua dimensão -, a captação de som síncrono, em simultâneo com a imagem, trouxe a possibilidade de registar uma cena no momento em que esta acontecia, com som ambiente e/ou conversas comuns a ocorrer (Nichols, 2010). Entende-se que os referidos avanços terão contribuído para uma nova abordagem ao cinema, mais focada na realidade como ela ocorre.



Figura 11 - Na primeira imagem, o documentarista Frank Capra ao lado de uma câmara 35 mm<sup>19</sup>. Na segunda imagem, à direita, Donn Alan Pennebaker carrega ao ombro uma câmara 16 mm, durante a produção do documentário *Dont Look Back*, sobre a tour de Bob Dylan (à esquerda na foto) em Inglaterra<sup>20</sup>.

Assim, o documentário observacional dedica-se ao registo não-intrusivo de eventos e situações da vida quotidiana das pessoas (a que Nichols se refere como “atores sociais”) através da interação direta com os mesmos. Nesta, o documentarista procura respeitar a ordem cronológica e representação da realidade, tanto no ato de captação, como no momento de montagem. Isto deve-se ao facto de o documentarista, neste tipo de documentário, tomar uma posição estritamente observacional, pelo que deve assegurar um nível mínimo de interferência no fenómeno, bem como manipulação dos conteúdos obtidos. Esta tomada de decisões técnicas cuidada culmina na eliminação de comentários em voz *off*, música de fundo e efeitos especiais, reconstruções, repetições de cenas e até entrevistas, dado dedicar-se ao registo espontâneo das ocorrências e interações entre os intervenientes. É, igualmente, um tipo de abordagem de tom mais intimista e pessoal, devido o acompanhamento próximo do documentarista ao sujeito, mesmo não existindo interação entre os mesmos. No filme *War Photographer* (2001) (figura 12), o diretor Christian Frei montou uma mini-câmara na câmara do fotógrafo James Nachtwey para capturar filmagens em tempo real os seus movimentos e experiências.

<sup>18</sup> Retirado do filme, disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=X2dPAc-SEuE&ab\\_channel=rebelliouswizard463](https://www.youtube.com/watch?v=X2dPAc-SEuE&ab_channel=rebelliouswizard463). Consultado em 14 de setembro, 2021.

<sup>19</sup> Imagem retirada de: <https://geppettosclocks.com/2020/12/04/announcing-my-2021-movie-retrospective-the-films-of-frank-capra/>. Consultado em 9 de outubro, 2021.

<sup>20</sup> Imagem retirada de: <https://www.chicagotribune.com/entertainment/movies/ct-ent-da-pennebaker-dead-20190803-cwhoeahvbnfcpemabh3yikjkd4-story.html>. Consultado em 9 de outubro, 2021.

Atualmente são utilizadas ferramentas como *action cams*<sup>21</sup> (figura 13) em programas de televisão como os do género *reality* (Chasse, 2019, p. 66; Nichols, 2010; Oliveira, 2011, pp. 15–16).



Figura 12 - *War Photographer* (2001), de Christian Frei<sup>22</sup>



Figura 13 - *Action cams*, e os seus diferentes usos.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> As *action cams* (*action cameras*) são similares a uma câmara digital comum, na medida em que permitem capturar fotografias e vídeos. Apesar de partilharem a mesma função, distinguem-se das últimas devido à sua forma. A sua pequena dimensão, leveza e elevada portabilidade faz das *action cams* um recurso ideal para capturar vídeo em localizações mais difíceis, em movimento ou a elevada velocidade. São também resistentes a quedas e possíveis colisões decorrentes do percurso, adequando-se assim para atividades como ciclismo, skydiving, skateboarding e surf, ao passo que uma câmara comum seria demasiado volumosa e frágil para situações de tal natureza. Existem ainda vários tipos de sistemas de encaixe para adaptar as *action cams* às atividades, sendo possível encaixá-las facilmente em bicicletas, motos, capacetes, pranchas de surf, entre outros (The WorldSIM Travel Blog, sem data).

<sup>22</sup> Retirado do trailer, disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=doV8xokcTuo&ab\\_channel=TheDocumentaryChannel117](https://www.youtube.com/watch?v=doV8xokcTuo&ab_channel=TheDocumentaryChannel117). Consultado em 15 de setembro, 2021.

<sup>23</sup> Imagens retiradas de, da esquerda para a direita: <https://actioncamguides.com/how-to-use-action-camera-tips-and-tricks-for-beginners/>; <https://www.ispo.com/en/trends/action-cams-latest-trends-outdoor-cameras/>; <https://www.pinkbike.com/news/gopro-mounts-part-1-2010.html>. Consultados em 9 de outubro, 2021.

Este subgênero é também tipicamente utilizado, segundo os autores consultados, no contexto da investigação etnográfica. A narrativa, não contendo outras ferramentas que auxiliem o espectador na compreensão do documentário além dos conteúdos audiovisuais captados, exige inevitavelmente que este tome uma posição mais ativa na análise e determinação dos significados e conhecimentos transmitidos no documentário (Nichols, 2010).

### Documentário Participativo

O documentário participativo relaciona-se proximamente com áreas de estudo ligadas à Antropologia, nas quais o investigador desenvolve o seu trabalho de campo inserindo-se num determinado grupo social, no qual observa em primeira mão, analisando os dados recolhidos posteriormente (Nichols, 2010). Assim, tal como nesta área de estudos, o documentarista participativo interage ativamente com o fenómeno e/ou sujeitos que pretende retratar. Ao invés de meramente observar, o documentarista torna-se, ele mesmo, um ator social na situação, cuja interação com os sujeitos pode ser explorado no local, agindo o primeiro como alguém que é guiado, que interroga, colabora ou provoca reação (Nichols, 2010; Oliveira, 2011, p. 17).



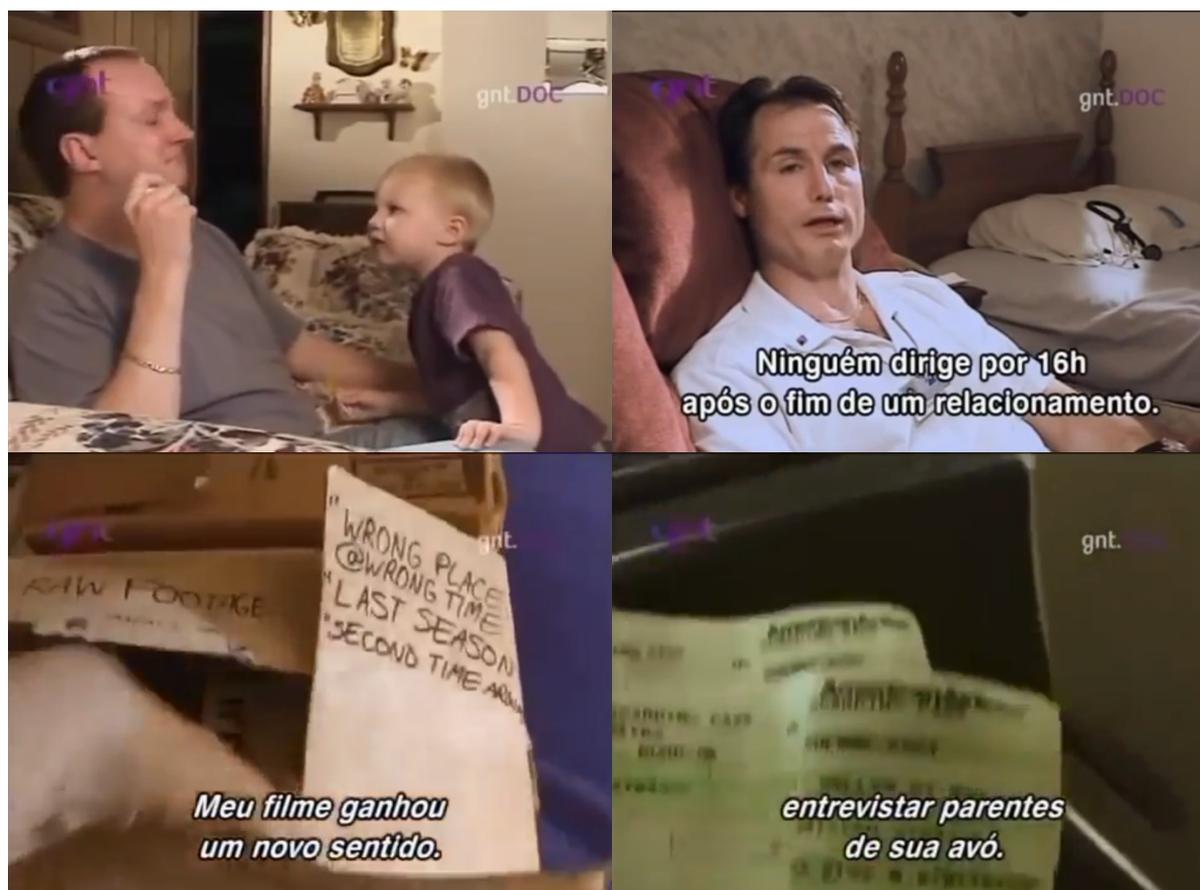


Figura 14 - Stills do filme *Dear Zachary* (2008), de Kurt Kuenne<sup>24</sup>

O documentário participativo permite, deste modo, ao documentarista referir-se aos espectadores pelo contacto direto com fenómeno e os intervenientes, podendo recorrer inclusive a diferentes entrevistas, de modo que enriquece a produção com as vozes individuais, ao invés de assentar num comentário oral (voz *off*) externo (Nichols, 2010). Ainda que num tom menos assertivo que o registado no documentário expositivo, o documentário participativo demonstra o contexto de uma questão argumentando diretamente ao público (Oliveira, 2011, p. 17).

### Documentário Reflexivo

O documentário reflexivo enfatiza as suposições e convenções que orientam a produção do género documentário, procurando aumentar a noção e conhecimento da construção da representação da realidade através do documentário (Nichols, 2010). Uma preocupação de destaque neste estilo é o realismo daquilo que é retratado, sendo tomados cuidados técnicos que preservem a continuidade na montagem, desenvolvimento dos personagens, e uma estrutura de narrativa sólida (Nichols, 2010).

Neste tipo de documentário, a relação entre o realizador e o espectador é fundamental, e o interesse do conteúdo para o público é o foco da produção. No entanto, a sua característica mais distintiva trata-se do facto destas produções serem marcadas por uma atitude de auto-questionamento – de si próprio e do seu significado –, e da maneira como o espectador compreende a realidade do mundo que o rodeia (Oliveira, 2011, p. 17). Assim, é seu objetivo potenciar o aumento da consciência do público sobre a autenticidade, a veracidade e, por vezes, da existência do fenómeno em si. Em suma, os documentários reflexivos debruçam-se sobre os problemas e significados de tentar representar a realidade, gerando pensamentos sobre a objetividade e a realidade que é apresentada (Fernandes, 2014, p. 12; Nichols, 2010).

<sup>24</sup> Retirado do filme, disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=MfPCnlg\\_ftM&ab\\_channel=kelseydouglasloredoDOCUMENTARIOS](https://www.youtube.com/watch?v=MfPCnlg_ftM&ab_channel=kelseydouglasloredoDOCUMENTARIOS). Consultado em 15 de setembro, 2021.

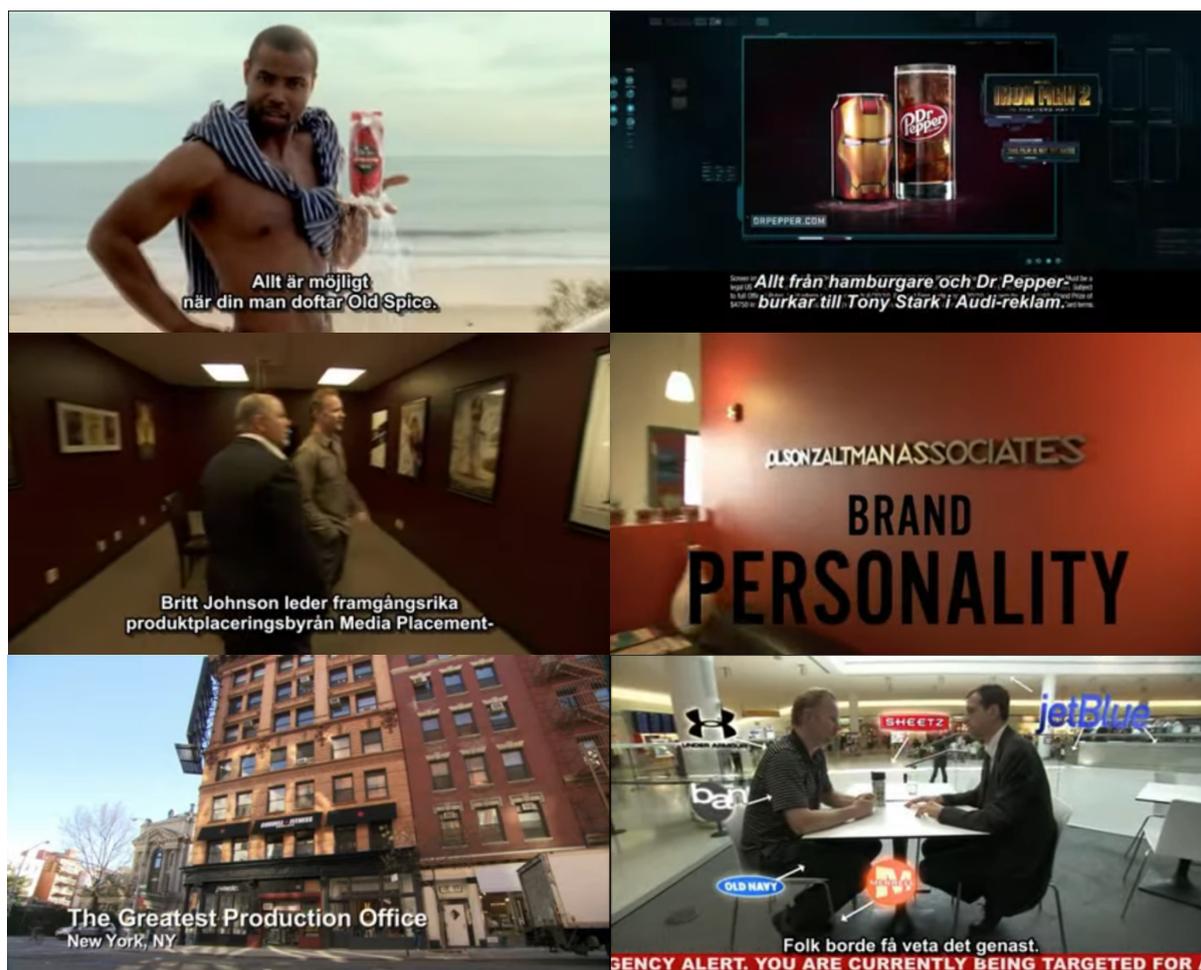


Figura 15 - Stills do filme *The Greatest Movie Ever Sold* (2011), de Morgan Spurlock<sup>25</sup>

## Documentário Performativo

Segundo Nichols, este tipo de documentário enfatiza a subjetividade ou expressão da interação do documentarista com o sujeito e a reação dos espectadores a isto, priorizando ideias de afeto e evocação ao invés de objetividade (Nichols, 2010). Baseado-se na exploração e análise da experiência pessoal e social dos intervenientes, prende-se a uma abordagem com interesse na subjetividade das emoções, experiência individual, compromisso, valores e crenças. Usa uma direção mais individual, dirigindo-se aos espectadores emocional e expressivamente como meio de compreensão de aspetos do mundo e que compõe a sociedade, em detrimento da base factual como perspectiva sobre o conhecimento. O documentário performativo tende a combinar técnicas mais características da ficção com o seu tom factual para transmitir as questões sobre as quais se pretende debruçar, bem como a ser composto por estruturas narrativas não-convencionais, a par dos modos mais subjetivos de representação (Nichols, 2010).

Chasse menciona que este modo de documentário é perfeito para o documentarista abordar assuntos sobre si mesmo, a sua vida ou algum evento com o qual partilha uma experiência pessoal ou se consegue identificar.

<sup>25</sup> Retirado do filme, disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=rYv4rsnE4UI&t=94s&ab\\_channel=JackoTV](https://www.youtube.com/watch?v=rYv4rsnE4UI&t=94s&ab_channel=JackoTV). Consultado em 15 de setembro, 2021.

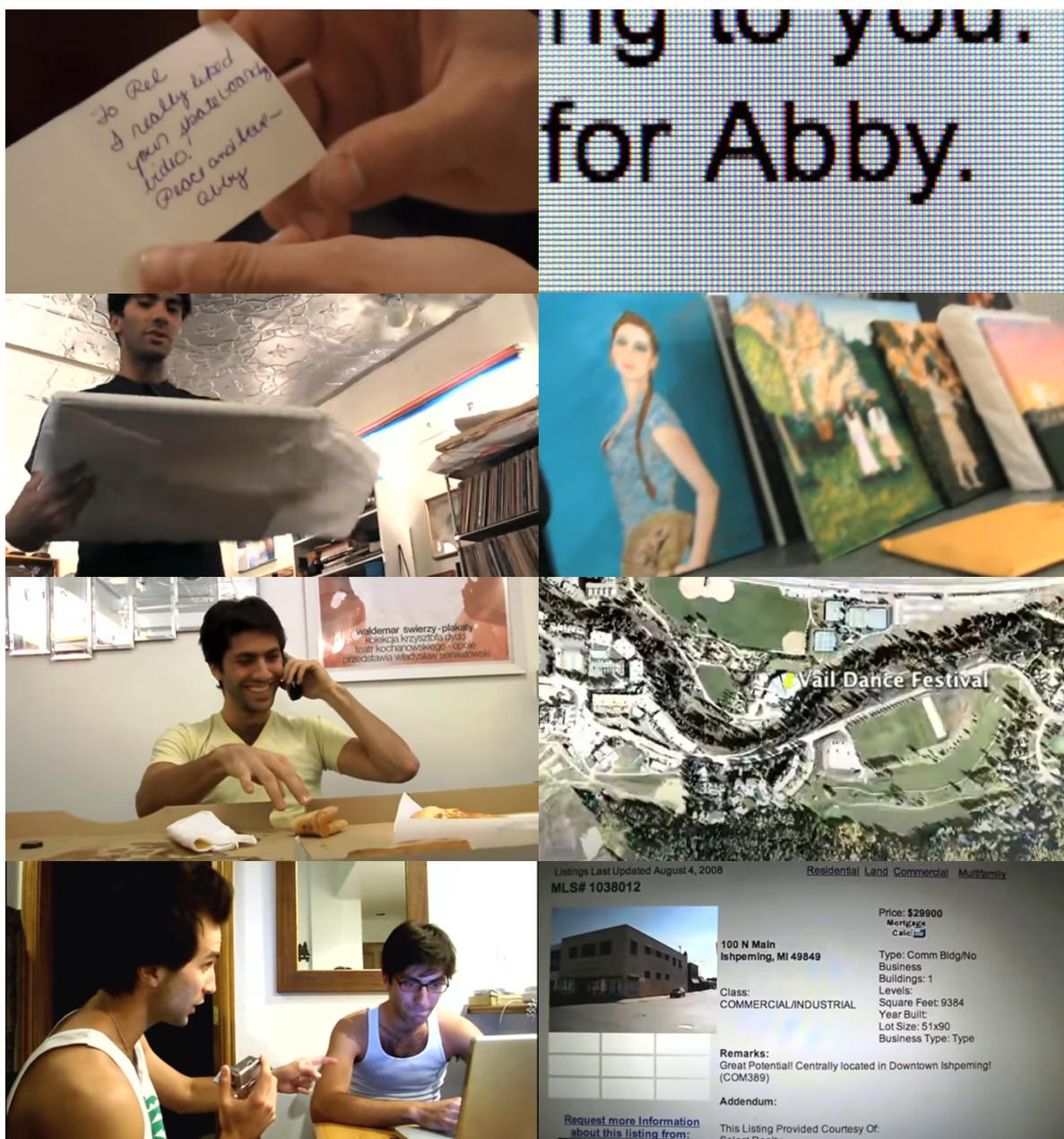


Figura 16 - Stills do filme *Catfish* (2010), de Henry Joost e Ariel Schulman<sup>26</sup>

É importante compreender que existem ainda novos tipos de documentários, que surgiram mais recentemente, ligados aos avanços tecnológicos. Tal como durante toda a história do documentário terá acontecido, estes últimos foram sendo utilizados e até desenvolvidos como resposta à “necesidad de registrar y narrar el mundo histórico con dinamismo” (Losada, 2020, p. 151).

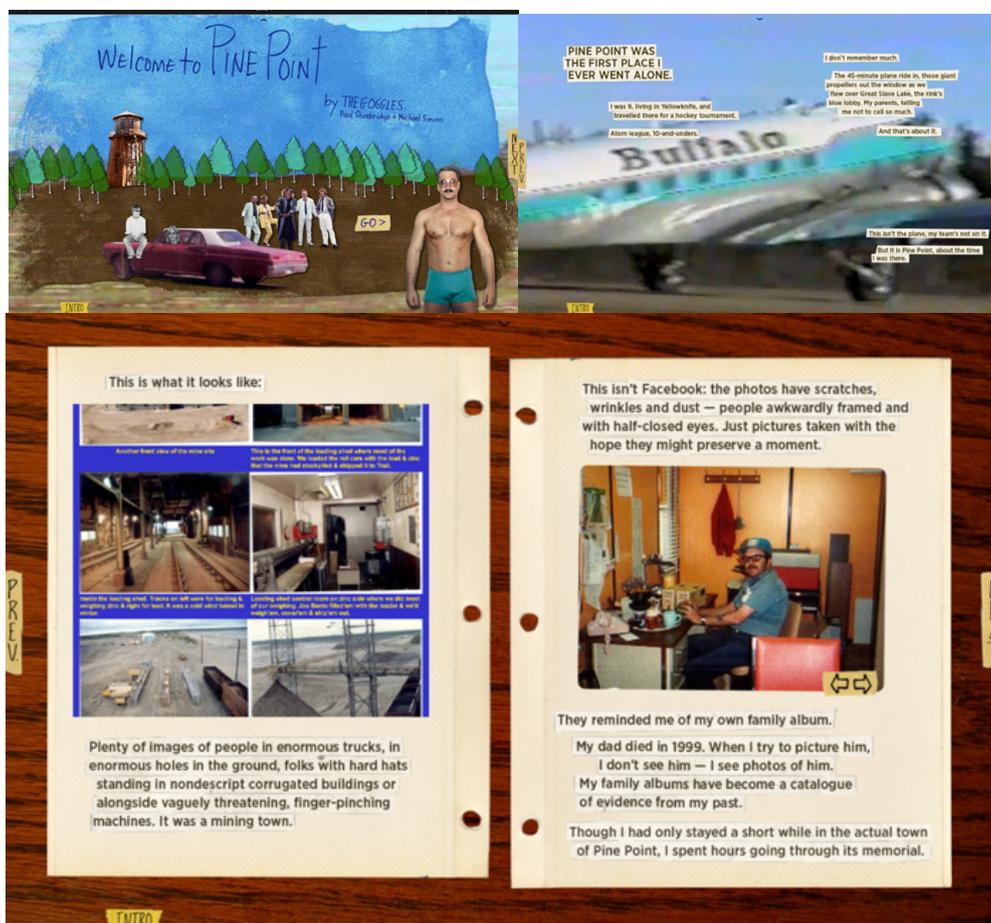
### Web Documentário e Documentário Interativo

Os *webdocs* e os documentários interativos nasceram da herança dos seus predecessores, os documentários televisivos e cinematográficos, pelas suas características de crítica social. Eles são documentários feitos para a internet, para serem consultados e interagidos por utilizadores nos seus

<sup>26</sup> Retirado do filme, disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=6q0LAIHh7Eo&ab\\_channel=TimesDocs](https://www.youtube.com/watch?v=6q0LAIHh7Eo&ab_channel=TimesDocs). Consultado em 15 de setembro, 2021.

computadores, ou outros dispositivos. Este elemento de interatividade<sup>27</sup> permite que os utilizadores tenham uma experiência interativa, o que poderá implicar tipos de experiência únicos para cada utilizador do mesmo documentário, por exemplo. A internet e os meios digitais também conseguem proporcionar outro tipo de experiências únicas, como narrativas não lineares, as quais podem ser expandidas para outros meios graças à vertente de multimédia que é inerente à internet (Losada, 2020, pp. 102–195; Subires Mancera, 2019, pp. 87–89).

Alguns autores consultados descrevem que o documentário interativo se trata de “um género construído na fronteira entre a mídia digital on-line e as mídias off-lines”, como ocorre com o documentário linear (Levin, 2013, p. 75). Já o *webdoc* é descrito como sendo um tipo de documentário interativo e multimidiático distribuído na internet, criado a partir de materiais diversos, desde texto, ilustrações, fotografias e filmes. É frequentemente composto de forma não linear, com vários percursos disponíveis online, entre os quais o espectador pode seleccionar. Por ser não linear, oferece caminhos distintos, compostos de partes ou pequenas histórias que compõe a narrativa, dando espaço para que o mesmo conteúdo possa ser explorado variadas vezes, de formas diferentes de cada vez. O filme pode estar conectado a páginas online, textos, entre outros, e pode solicitar a participação do espectador por vários meios, através de comentários ou até da solicitação da contribuição para uma base de dados do projeto, por exemplo. (Levin, 2013). Todos estes elementos reforçam um novo paradigma tanto de criação como de fruição de documentários os quais não eram possíveis anteriormente (Losada, 2020, pp. 102–195; Subires Mancera, 2019, pp. 87–89).



<sup>27</sup> A interação é um modo de diálogo entre o humano e um computador por via de interfaces gráficas. No entanto, nem toda a comunicação é considerada interativa, pois existem interações meramente bilaterais. O princípio da bidirecionalidade pode ser definido como um fluxo de informação que ocorre partindo de um emissor para um receptor e vice-versa. Já a interatividade é a capacidade de um media digital de receber uma mensagem e de lhe responder (Marques & Cardoso, 2011).



Figura 17 - Stills do documentário interativo *Welcome to Pine Point* (2011), de Michael Simons and Paul Shoebridge (*The Goggles*)<sup>28</sup>

Após a descrição dos tipos de documentário, considera-se relevante realizar uma análise à contextualização histórica da cronologia e evolução do género documentário.

#### 2.1.4. Breve história do género documentário

Pode admitir-se que o documentário tem a mesma idade que o próprio cinema, nascidos como um só no momento em que os irmãos Lumière produziram o seu filme *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (“A saída dos Operários da Fábrica”) (figura 18), e o mesmo foi exibido a público no Grand Café, em Paris (Branquinho, 2010, p. 30; McLane, 2012, p. 10).

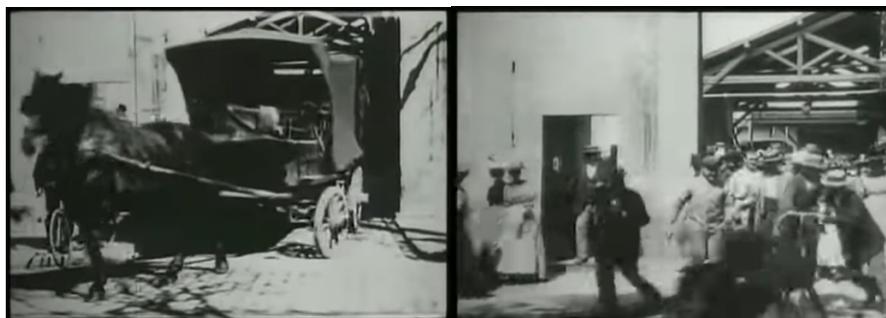


Figura 18 - Stills do filme *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Retirado da página web, disponível em: <https://pinepoint.nfb.ca/intro/3>. Consultado em 15 de setembro, 2021.

<sup>29</sup> Retirado do filme, disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=DEQeIRLxaM4&ab\\_channel=MediaFilmProfessor](https://www.youtube.com/watch?v=DEQeIRLxaM4&ab_channel=MediaFilmProfessor). Consultado a 11 de setembro de 2021.

Maxine Baker afirma que

(...) *essa primeira exibição, feita pelos Lumière, era puro documentário. Eles descreveram cenas da vida diária, filmaram ao redor da sua casa e fábrica perto de Lyon, como “a vida a correr”. Sempre pensei nisto como uma descrição perfeita dos vibrantes fragmentos de vida francesa no virar do XIX/XX século; uma boa definição, também, da palavra “documentário”* (Baker, 2006, p. ix).

De facto, McLane acrescenta que os registos filmados de experimentos de técnicos do laboratório de Edison poderiam qualificar-se como documentários. Um deles retrata um empregado chamado Fred Ott, filmado em 1893, a espirrar<sup>30</sup>, e o outro, dois empregados a dançar ao som de música do fonógrafo em 1896, ambos são em si, documentos, “meant to be entertaining experiments” (McLane, 2012, p. 9).

No entanto há autores que discordam desta ideia. A filmes como os dos irmãos Lumière, nos quais se pretendia registar e documentar o que acontecia – manifestos da vida humana, como descreve Penafria -, se nomearam de, entre outros nomes, *documentaires* ou “filmes de atualidade”. Na opinião de alguns autores estes filmes terão sido os primeiros documentários, tendo marcando o nascimento do documentário, nascido, assim, em simultâneo com o cinema. Segundo Penafria, este não é o caso. O que surgiu na altura não se tratava do início de uma prática, dado que a intenção destes filmes era simplesmente registar a realidade, tratando-se as imagens captadas de reproduções. No entanto, este encanto e fascínio pelas ocorrências da vida comum foram, de facto, uma contribuição inicial para a prática documental que iria emergir. Penafria refere que aquilo que nasceu a par do cinema não terá sido, então, o documentário, mas sim toda a não-ficção: “filmar os atores naturais, a espontaneidade do seu gesto e o meio ambiente que os ou nos rodeia.” (Penafria, 1999, p. 38). Como refere Penafria, estes filmes iniciais não são portadores de um elemento fortemente identitário da prática do documentário – o ponto de vista, o modo como o documentarista transmite a mensagem ou ideia através dos planos e dos elementos que constituem o filme. O objetivo desta característica ultrapassa a mera reprodução e representação da realidade e de atos quotidianos, focando-se antes na transmissão da mensagem ou no desenvolvimento do documentário como um modo de intervenção, por meios criativos determinados pelo cunho pessoal do autor (Oliveira, 2011, p. 19; Penafria, 2001, p. 2).

Assim como Penafria, vários autores se referem, habitualmente, ao filme *Nanook of the North* (figura 19), de Robert Flaherty (1884-1951), filmado no Canadá e lançado nos Estados Unidos em 1922, como o primeiro filme documentário. O objetivo de Flaherty era mostrar a vida dos *Inuit*, pessoas que ele havia conhecido nas suas viagens, a públicos que não conheciam a sua existência e modo de vida, já que, na época, poucos haveriam visto uma fotografia, muito menos uma imagem em movimento, da vida do povo *Inuit* (McLane, 2012, p. 4; Penafria, 1999, p. 39). Robert Flaherty pretendia demonstrar uma realidade distante, a vida de “um povo simples e primitivo, alheado da civilização” (Oliveira, 2011, p. 36). A sua intenção era a de expressar a sua perspetiva daquele que era o modo de vida deste povo, apresentando as suas lutas diárias contra a natureza, com vista à sobrevivência. No entanto, o realismo romantizado de Flaherty valeu-lhe fortes críticas, dado que este ignorou problemas reais e “falsificou” acontecimentos, pedindo aos *Inuit* para demonstrar tradições antigas que haviam deixado de ser prática atual. Ainda que os trabalhos de Flaherty apresentassem uma componente a certo nível fabricada, estes eram compostos por uma narrativa baseada na realidade, mesmo que se tratasse de uma realidade passada. De facto, Patricia Aufderheide menciona no seu livro *Documentary Film: A Very Short Introduction* que gerações de *Inuit* terão visualizado *Nanook* com gosto, considerando, estes, que o mesmo comporta um registo das tradições dos seus antepassados (Aufderheide, 2007, pp. 25–32).

---

<sup>30</sup> Disponível para visualização em: <https://www.loc.gov/item/00694192>. Consultado em 12 de setembro, 2021.



Figura 19 - Stills do filme *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty<sup>31</sup>

O segundo filme de Flaherty, produzido com a sua mulher Francis, descrevia a história do dia-a-dia de uma mulher residente na Polinésia. Foi em comentário a *Moana* (1926) (figura 20), que John Grierson (1898-1972), um jovem escocês, crítico de cinema nos Estados Unidos, empregou pela primeira vez a palavra “documentary” como um adjetivo (McLane, 2012, p. 4). Num texto por si escrito, publicado no *The New York Sun*, a 8 de fevereiro de 1926, Grierson afirmou: “Of course *Moana*, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has documentary value.” (Grierson, 1926, p. 25 *as cited in* Penafria, 2005, p. 185). Segundo Manuela Penafria, “Esse valor documental resulta da relação que a imagem estabelece com o que tem existência fora dela.” Apenas mais tarde o termo documental foi usado como um nome (Penafria, 2005, p. 185).

<sup>31</sup> Retirado do filme, disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=lkW14Lu1lBo&ab\\_channel=Andr%C3%A9Bourbeau](https://www.youtube.com/watch?v=lkW14Lu1lBo&ab_channel=Andr%C3%A9Bourbeau). Consultado em 11 de setembro de 2021.



Figura 20 - Stills do filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty

Após conhecer Flaherty, Grierson transportou a sua teoria estética e o objetivo de teor social para a Grã Bretanha, em conjunto com a sua definição pessoal de documentário - "the creative treatment of actuality". Iniciou com o seu primeiro (e considerado último, dado que, após este, se dedicou a ser produtor) filme, *Drifters* (1929) (figura 21). Neste, 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, 2005, p. 186). Fundou, assim, o movimento documentarista britânico. Muitas das características que vemos nos filmes a que atualmente chamamos de documentários estavam presentes nos filmes de Grierson nos anos 30 (McLane, 2012, p. 6).



Figura 21 - Stills do filme *Drifters* (1929), de John Grierson<sup>32</sup>

Ainda que admirador do trabalho de Flaherty, Grierson considerava que um documentário deveria dedicar-se a apresentar os problemas sociais e económicos do seu próprio povo, e do tempo presente, ao invés de representar as dificuldades do passado de povos distantes, inclusive questionando a falta de apresentação de propostas de solução para os problemas representados nos seus trabalhos (Penafria, 2005, p. 186). De facto, após prestar serviço militar na 1ª Guerra Mundial, bem como outras experiências pessoais, viu surgir como seu interesse pessoal a questão de como resolver conflitos sociais numa sociedade democrática industrial. Após visualizar *Nanook*, viu no filme documentário uma poderosa ferramenta de transmissão de conhecimento traduzida de modo a alcançar as massas menos conhecedoras dum assunto particular, transportando-as para outras realidades. Determinou princípios que lhe permitiram explorar o documentário como instrumento de utilidade pública, pois acreditava que o documentário era algo completamente distinto do cinema de Hollywood, e que o primeiro não deveria ser pensado como um filme para mero entretenimento, mas antes como uma ideia para educação pública, devendo aspirar a meios não-comerciais e direcionado a públicos com expectativas distintas (Aufderheide, 2007, pp. 32–35). Esses princípios serviram como guias que regiam a produção documental das instituições por si fundadas e subsidiadas pelo governo – as *Film Units* -, descritos em textos como, a título de exemplo, *First principles of documentary*, nos quais proclamava as potencialidades do documentário (Penafria, 1999, pp. 45–46).

Grierson acreditava que era possível extrair da vida real seleções que depois eram tratadas como uma forma de arte, sem atores, com combinações do material (captado pelo documentarista deslocado para efetuar o trabalho de campo) de modo criativo, revelando algo sobre os fenómenos descritos. Destacou a diferença entre os filmes, o documentário e os filmes de atualidade, também filmados *in loco*, e os filmes de ficção. Distinguiu, igualmente, o modo como o documentário se dedicava a não só meramente registar as histórias e experiências da vida real, mas também a interpretá-las, sendo que o documentarista não pretende criar reproduções da realidade, e sim desenvolver uma interpretação sobre o tema do filme (Penafria, 1999, pp. 46–47).

<sup>32</sup> Retirado do filme, disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=zU9c77VFciU&t=13s&ab\\_channel=MulticlassicMovies](https://www.youtube.com/watch?v=zU9c77VFciU&t=13s&ab_channel=MulticlassicMovies). Consultado em 11 de setembro de 2021.

Manuela Penafria refere no artigo “O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico” (2005) que:

*(...) este movimento teve o mérito de não ter promovido um certo desleixo estético para daí reclamar uma maior proximidade com a realidade. O conjunto de normas estéticas (no caso, nos filmes deste movimento o uso da voz off ou voice over é um dos recursos marcantes) tem uma ligação directa com o modo como cada autor entende a função das suas obras. (Penafria, 2005, p. 188)*

Como afirma Rui Oliveira (2011), “Se, por um lado, podemos considerar que Flaherty deu a conhecer ao mundo um novo género, por outro, podemos também considerar que John Grierson foi o principal responsável pela sua dimensão social.” Assim, Grierson tornou-se o impulsor do “movimento documentarista britânico” dos anos 30, e influenciou os seus sucessores naquilo que é hoje tido como a produção documental (Penafria, 1999, pp. 46–48).

Perante a análise de vários autores, rapidamente se identifica que, em conjunto com Flaherty e Grierson, o realizador russo Dziga Vertov (1896-1954) surge como um dos fundadores do género documentário, com a sua abordagem baseada num estilo de crítica e intervenção social. No entanto a sua preocupação não passava pela procura de um valor estético ou da educação das massas, como Flaherty ou Grierson, respetivamente, mas antes uma visão atenta ao detalhe, focada em captar particularidades tomadas como simples ou comuns e, por meio da junção das partes, transmitir uma mensagem ou valor distinto. Desta abordagem é exemplo o seu principal trabalho, *Man with a Movie Camera* (1929) (figura 22), cuja composição de imagens de pessoas nas suas atividades quotidianas comporta uma forte componente reflexiva e de intervenção social. Como menciona Aufderheide, o trabalho de Vertov não foi visto como compatível com o contexto político na Rússia, motivo pelo qual foi ignorado no seu próprio país; no entanto, a sua influência e importância na história do cinema foi inegável internacionalmente e é, até à atualidade, marcante (Aufderheide, 2007, p. 38; Oliveira, 2011, p. 22; Penafria, 1999, pp. 39–41).



Figura 22 - Stills do filme *Man with a Movie Camera* (1929), de Dziga Vertov<sup>33</sup>

O tipo de cinema alternativo trabalhado por Vertov, o qual apelidou de “cinema-olho”, colocava em destaque o espaço para um cinema produzido com base em imagens do dia-a-dia do povo soviético, no qual pretendia incluir cenas do cotidiano das pessoas, das suas atividades, gestos espontâneos, ações e comportamentos cândidos. Estas imagens deveriam ser captadas sem que os sujeitos soubessem que estavam a ser filmadas, de modo que a presença da câmara não afetaria as suas atitudes – as pessoas retratadas agiam, assim, como naturalmente fariam (Penafria, 1999, p. 41).

Os filmes de Vertov e dos seus colaboradores, editados sobre o nome *Kino-pravda* (“cinema verdade”), pretendiam dedicar-se à realização de um tipo de cinema diferente, afastado ao máximo do cinema de ficção, sem quaisquer atores, estúdios, guarda-roupas, representações ou outros elementos tipicamente utilizados pelo último. Como sumariado por Manuela Penafria, “A câmara com o seu olho mecânico em conjunto com o processo de montagem e o próprio editor são essa nova entidade que dá pelo nome de “cinema-olho”.” Para Vertov, o olho mecânico da câmara era um olhar perfeito que completava a visão humana. Tinha a capacidade de captar aquilo que o olho humano não saberia captar, de visualizar um mundo nu, sem máscara. Mas é importante perceber que as imagens recolhidas *in loco* não constituem, em si, a verdade: é necessário cruzar, reorganizar, manipulá-las de modo a revelarem a totalidade da verdade que lhes é inerente. A montagem, fascínio principal de Vertov, deve por isso ser um recurso explorado e do qual o editor tira proveito, pois é nesta fase que o filme se constrói e a união das imagens gera um conjunto coerente, não tendo de obedecer a uma ordem cronológica ou de sucessão espacial, sempre com o objetivo final de alcançar a verdade. As imagens captadas não representavam, para si, a verdade como ela é, nem tão pouco era o seu objetivo gravar e representá-la desse modo: para ele, “o cinema-olho” permitia-nos “transcender a nossa visão da vida”, habilitando qualquer documentário a revelar um nível distinto e aprofundado do mundo que conhecemos (Aufderheide, 2007, pp. 38–43; Penafria, 1999, pp. 41–44).

<sup>33</sup> Retirado do filme, disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847Fil&t=1593s&ab\\_channel=AllsovietmoviesonRVISION](https://www.youtube.com/watch?v=cGYZ5847Fil&t=1593s&ab_channel=AllsovietmoviesonRVISION). Consultado em 11 de setembro, 2021.

O género documentário e as normas estabelecidas pelos realizadores dos anos 20 e 30 do século XX mantiveram-se com a referência basilar durante as décadas seguintes até que, no final da década de 50 e início da década de 60, surgem alguns avanços tecnológicos que acabam por revolucionar de alguma forma o género. As práticas típicas anteriores, como o planeamento prévio, cuidados com iluminação e encenação, reconstituição e entrevistas, desenvolvidas de modo a adequar-se às limitações do equipamento pesado de filme 35mm e às quais os públicos já estavam habituados, foram abandonadas em prol de um estilo totalmente dissidente. Com os novos equipamentos, mais leves e portáteis, tornou-se possível levar as câmaras aonde antes era um desafio maior, desde zonas de guerra, a pistas de dança, aos interiores das casas de pessoas comuns, a acompanhar campanhas políticas (figura 23) ou o *backstage* de celebridades – a lista é inumerável (Aufderheide, 2007, pp. 44–45; Axmaker, 2015; Oliveira, 2011, p. 23).



Figura 23 - Stills do filme *Primary* (1960), de Robert Drew, considerado um dos pioneiros do cinema *vérité*<sup>34</sup>

Numa forma evoluída do documentário, com a influência, ainda assim, inegável dos pioneiros do género e, agora, com os novos equipamentos disponíveis, nasce o *cinéma vérité*, termo aplicado pelo etnógrafo Jean Rouch<sup>35</sup>, inspirado no *Kino-pravda* de Vertov, cerca de 3 décadas depois (Aufderheide, 2007, p. 51; Penafria, 1999, p. 44). O estilo foi desenvolvido simultaneamente em vários países, sendo chamado de *Direct Cinema*<sup>36</sup> nos Estados Unidos, *Free Cinema* na Grã Bretanha e *Cinema Novo* no Brasil (figura 24) (Aufderheide, 2007, p. 44; Axmaker, 2015; McLane, 2012, pp. 219–220).

<sup>34</sup> Retirado de um clip do filme, disponível online em: <https://youtu.be/wLkT7z0C5Bc>. Consultado em 28 de janeiro, 2021.

<sup>35</sup> Para o etnógrafo Jean Rouch e o filósofo e sociólogo Edgar Morin, diretores de um dos mais importantes e influentes filmes do estilo *cinéma vérité* – *Chronicle of a Summer* –, não era possível, de todo, observar sem que houvesse interferência, independentemente do quão menores os equipamentos audiovisuais se haviam tornado. Neste sentido, admitiam, desde logo, que essa era condição normal da produção documental, de modo que o filme era tanto sobre o sujeito como sobre o documentarista, que filmava o fenómeno de acordo com a ideia por si determinada – nenhum filme poderia reivindicar a “verdade” (Cheded, 2018). Como etnógrafo de profissão, o seu foco em realizar filmes era, acima de tudo, a Antropologia. Rouch mencionou que a sua intenção era a de combinar a teoria de Vertov com o método de Flaherty (McLane, 2012, p. 232).

<sup>36</sup> Site com informação interessante para consultar sobre o *Direct Cinema* e a evolução deste até à atualidade: <https://nofilmschool.com/what-is-cinema-verite>. O vídeo que se encontra no final deste artigo (que pode ser encontrado no seguinte link: <https://youtu.be/crmwPmvHn7A>), denominado *Direct Cinema: A Visual Essay*, apresenta vários pontos de interesse sobre as características, abordagem e técnicas cinematográficas usadas neste contexto. Consultado em 28 de janeiro, 2021.



Figura 24 - Stills do filme *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, um filme da Primeira Fase (1960-1964) do Cinema Novo<sup>37</sup>.

O multifacetado artista Vasco Branco (1919-2014), sediado na Beira Mar, foi ceramista, pintor, escritor, ativista social e cinematógrafo (AveiroMag, 2020; VIC Aveiro Arts House, sem data). A sua produção artística alia-se ao ato de resistência que construiu na sua casa, na qual reunia figuras da cultura da época vindas do Porto e Coimbra. Entre outros, obteve vários prémios nacionais e internacionais pelos seus filmes, nomeadamente uma Menção Especial no Festival Internacional do filme Amateur de Cannes pelo filme documental *Espelho da Cidade* (1961) (figura 25), tendo vindo a integrar o júri deste mesmo festival no ano seguinte. Em toda a sua obra artística, desde a Literatura, as Artes Plásticas e o Cinema, teve como grande tema a vida árduo dos marnotos, a faina e a laguna (AveiroMag, 2020). As influências dos movimentos anteriores à sua época no que toca à produção de

<sup>37</sup> Retirado do filme, disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=18z3Ppo9ISw&ab\\_channel=adrianolegionario](https://www.youtube.com/watch?v=18z3Ppo9ISw&ab_channel=adrianolegionario). Consultado em 10 de outubro, 2021.

documentário, estão patentes no trabalho de Vasco Branco. Alguns exemplos são o documentário *Sol, Suor e Sal* (1959) (figura 26), em adição ao previamente mencionado *Espelho da Cidade*, nos quais se denota um estilo que remete para o “cinema-olho” de Vertov.



Figura 25 - Stills do filme *Espelho da Cidade* (1961), de Vasco Branco<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Retirado do filme, disponível online em: <https://vimeo.com/362832815>. Consultado em 15 de outubro, 2021.



Figura 26 - Stills do filme *Sol, Suor e Sal* (1959), de Vasco Branco<sup>39</sup>

Adicionalmente, *O Menino e o Caranguejo* (1959) (figura 27) trata-se de uma obra de ficção na qual um dos filhos do cineasta protagoniza uma história que ocorre nas paisagens familiares de Aveiro, mais particularmente na zona da beira da ria, que se pode associar aos trabalhos de Flaherty na medida em que a narrativa, embora ficcional, é um retrato da cultura da terra na qual se passa (AveiroMag, 2020; VIC Aveiro Arts House, sem data).

---

<sup>39</sup> Retirado do filme, disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=e50lwOUQL40&ab\\_channel=MovieMania](https://www.youtube.com/watch?v=e50lwOUQL40&ab_channel=MovieMania). Consultado em 15 de outubro, 2021.



Figura 27 - Stills do filme *O Menino e o Caranguejo* (1959), de Vasco Branco<sup>40</sup>

Os avanços tecnológicos permitiram aos realizadores procurar priorizar a procura pelo realismo, dando preferência ao uso de pessoas reais em situações não planejadas ou ensaiadas, captadas a partir da interação e envolvimento direto entre o realizador e o sujeito, captando reações mais pessoais. As novas câmaras mais leves, em conjunto com a inovação de gravar som síncrono podendo, pela primeira vez gravar imagem e som simultaneamente em 16mm, atribuiu uma nova liberdade aos documentaristas, abrindo espaço para filmagens com som ambiente e conversas comuns captadas no campo (Axmaker, 2015; Branquinho, 2010, p. 33). Isto permitiu “maior flexibilidade e espontaneidade no local e uma conexão mais íntima com os sujeitos”<sup>41</sup> (Axmaker, 2015). Assim, o *cinéma vérité* falava sobre vários temas diferentes, captava novos ambientes de modo mais profundo, guiado por uma integração da câmara na realidade. Ainda que a sua presença tivesse, inevitavelmente, um efeito nas pessoas, o movimento assumiu esta integração, procurando fazer uso da relação entre os intervenientes – documentarista e sujeito -, usando as novas técnicas inclusive para provocar e observar (Aufderheide, 2007, pp. 50–51; Axmaker, 2015).

As influências do *cinéma vérité* são até hoje notáveis, nomeadamente no estilo de prática documental da atualidade, em vídeos do tipo *behind-the-scenes* (figuras 28 e 29) ou *making-of*, ou até mesmo em programas e séries com características de *reality show*, como por exemplo o programa televisivo *Cops* (figuras 30) (McLane, 2012).

<sup>40</sup> Retirado do filme, disponível online em: <https://vimeo.com/362440528>. Consultado em 15 de outubro, 2021.

<sup>41</sup> Traduzido do original: “It also allowed for greater flexibility and spontaneity on location and a more intimate connection with the subjects.”



Figura 28 - Stills do vídeo IRON MAN (2008) Creating the Suit [HD] Marvel Behind the Scenes<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Retirado do vídeo, disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=BYdiKocMICI&ab\\_channel=JoBloSuperheroes](https://www.youtube.com/watch?v=BYdiKocMICI&ab_channel=JoBloSuperheroes). Consultado em 11 de setembro, 2021.



Figura 29 - Stills do vídeo *Behind the scenes* da produção do videoclip da música *Blinding Lights*, de *The Weeknd*<sup>43</sup>



Figura 30 - Stills do programa de televisão em estilo documentário *Cops*<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Retirado do vídeo, disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=yCdFpM3njTs&ab\\_channel=TheWeekndVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=yCdFpM3njTs&ab_channel=TheWeekndVEVO). Consultado em 11 de setembro, 2021.

<sup>44</sup> Retirado do vídeo, disponível online em: <https://youtu.be/1WuhOPOhjmM>. Consultado em 26 de fevereiro, 2021.

Devem também ser mencionados alguns documentários produzidos por alunos no contexto da dissertação de Mestrado em Comunicação Multimédia – Audiovisual Digital, da Universidade de Aveiro. São exemplos de conteúdos produzidos na atualidade, que refletem a possível variedade de conteúdos do género documentário que se podem produzir.

Entre eles, dois documentários etnográficos, nomeadamente editados pelos autores a partir de filmagens de arquivo captadas em trabalho de campo no âmbito de investigações em Etnomusicologia. O primeiro trata-se do documentário de Rui Oliveira, mencionado previamente e, o segundo, o documentário *Ligria de nós terra: O Kola San Jon em Portugal e em Cabo Verde* (2014)<sup>45</sup> (figura 31), realizado por Alexandra Fernandes, utilizando filmagens recolhidas por Ana Flávia Miguel.



Figura 31 - Stills<sup>46</sup> do filme *O Kola San Jon em Portugal e em Cabo Verde* (2014), por Alexandra Fernandes e Ana Flávia Miguel

Sofia Lima desenvolveu o documentário *Expira, Inspira* (2015)<sup>47</sup> (figura 32), publicado em três episódios divididos em temas, bem como na sua versão compilada. O tema central do documentário é a natação adaptada, promovida pela empresa municipal Feira Viva Cultura e Desporto (Lima, 2015).

<sup>45</sup> O filme pode ser visualizado online, estando disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=CyWbXNJ5Hxk&t=145s&ab\\_channel=INET-MDAveiro](https://www.youtube.com/watch?v=CyWbXNJ5Hxk&t=145s&ab_channel=INET-MDAveiro). Consultado em 16 de outubro, 2021.

<sup>46</sup> Retiradas do filme. Consultado em 16 de outubro, 2021.

<sup>47</sup> O filme completo pode ser visualizado online, estando disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=U8NP5XxNkAs&ab\\_channel=nata%C3%A7%C3%A3oadaptada](https://www.youtube.com/watch?v=U8NP5XxNkAs&ab_channel=nata%C3%A7%C3%A3oadaptada). Consultado em 16 de outubro, 2021.



Figura 32 - Stills do filme *Expira, Inspira* (2015), de Sofia Lima

Também Hugo Branquinho produziu um documentário destinado à publicação online, tendo desenvolvido um *web* documentário sobre a experiência Erasmus na Universidade de Aveiro – *I Am Erasmus* (2010) (figura 33). Os sete episódios que compõem o conteúdo encontram-se publicados no YouTube<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Os episódios podem ser visualizados online em:

Episódio 1	–	“What Is Erasmus?”	–	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=BlvIW2l2TZk">http://www.youtube.com/watch?v=BlvIW2l2TZk</a>
Episódio 2	–	“Erasmus Buddies”	–	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=Fz4Bdic6Ulo">http://www.youtube.com/watch?v=Fz4Bdic6Ulo</a>
Episódio 3	–	“The City”	–	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=mv_uT9W6ZHK">http://www.youtube.com/watch?v=mv_uT9W6ZHK</a>
Episódio 4	–	“The University”	–	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=MwEt7gRRz-s">http://www.youtube.com/watch?v=MwEt7gRRz-s</a>
Episódio 5	–	“The Language”	–	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=1t8s0R6-0J8">http://www.youtube.com/watch?v=1t8s0R6-0J8</a>
Episódio 6	–	“Parties, Trips, Money and Food”	–	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=py50nTAFelo">http://www.youtube.com/watch?v=py50nTAFelo</a>
Episódio 7	–	“The Erasmus Experience”	–	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=WLEs5vJ8o8">http://www.youtube.com/watch?v=WLEs5vJ8o8</a>

(Branquinho, 2010). Consultado em 16 de outubro, 2021.



Figura 33 - Stills dos episódios 1 e 6 do documentário *I Am Erasmus* (2010), de Hugo Branquinho<sup>49</sup>

Terminada a análise da história do género documentário, a qual passou por uma breve descrição do género ao longo dos tempos, segue-se uma secção na qual se analisam os modos de consumo de conteúdos, passando pelo tipo de plataformas e recursos existentes, e pelo modo como a sua evolução transformou o consumo de documentários.

### 2.1.5. Novas práticas de consumo de documentário

A evolução tecnológica move o mundo na direção da mudança, de modo tal que o mundo da atualidade é bastante diferente daquele que as gerações anteriores conheceram. Ferramentas, tais como as câmaras, foram-se tornando mais sofisticadas, e outras novas foram surgindo, como foi o caso da televisão e, mais tarde, o computador (Davies, 2019). Esta rápida evolução tecnológica motivou, ao longo dos tempos, a alteração do modo como os conteúdos são produzidos e levados até às audiências. Consequentemente, também os hábitos de consumo do público sofreram alterações (Podara et al., 2019).

Dos primórdios do filme documentário, até à atualidade, muito se transformou, tanto no que toca à produção, como também ao seu consumo. Uma das maiores transformações foi o surgimento da televisão nos anos 40, que levou os filmes do cinema para um consumo mais doméstico. Assim se transportaram os filmes com menos de 40 minutos (*short films*) das salas de cinema para as casas das audiências (figura 34). Desde então, os filmes foram-se tornando cada vez mais complexos, de acordo com aquilo que a progressão tecnológica foi oferecendo (Davies, 2019).

A televisão como plataforma era definida pela sua posição única na casa das pessoas, e pelo modo como a sua transmissão era linear, tendo herdado o formato de outros meios mais antigos, como as notícias e a rádio e, simultaneamente, desenvolvido formatos distintos como, por exemplo, o *drama-documentary*<sup>50</sup> (Binns, 2018). As restrições tecnológicas impunham à televisão um lugar estático, pelas suas elevadas dimensão e peso, mas também impeliam as audiências a permanecer no mesmo canal

<sup>49</sup> Retiradas dos episódios. Consultados em 16 de outubro, 2021.

<sup>50</sup> Existem vários tipos de conteúdos, como dramas históricos e as *biopics*, entre outros que replicam o estilo dos documentários. Estas reproduções dramáticas são parte da produção televisiva global, cuja programação reflete a proeminência crescente de produções que combinam características do drama com características do documentário (Beattie, 2004).

ou a mudá-lo pouco frequentemente, por terem de se levantar para o fazer pois este controlo apenas era possível nos botões do equipamento (Osur, 2016).



Figura 34 - Família a ver televisão, 1958<sup>51</sup>

Nos anos 70/80 foram desenvolvidas novas tecnologias importantes, começando por uma maior oferta de canais de televisão, na qual se integra a televisão por cabo com *networks* como a HBO e a CNN. Além disto, surge o controlo remoto, que veio a originar o *surfing* entre canais, permitindo ao público saltar para outro canal, vendo outro programa enquanto havia uma pausa para publicidade sem ter de se levantar do sofá. Adicionalmente, o VCR (*Video Cassette Recorder*) ofereceu às audiências o controlo pelo conteúdo que elas podiam ver nas suas televisões, já que estas podiam alugar ou comprar cassetes de vídeo (VHS) à sua escolha (figura 35) (Brain, sem data; Osur, 2016).



Figura 35 - VCR e cassete VHS<sup>52</sup>

Ao longo das duas décadas seguintes houveram mudanças graduais na capacidade do público de controlar e selecionar o conteúdo que consome (Osur, 2016). Esta nova dinâmica de consumo, alterou o modelo de negócio do cinema, dando-lhe uma oportunidade de fazer negócio a partir do interior das casas do público. Isto abriu caminho para os sucessores do VHS, os DVDs, que permitia aos estúdios disponibilizar uma versão de alta qualidade de qualquer filme, com a vantagem de poderem aproveitar

<sup>51</sup> Fotografia em domínio público, do autor Evert F. Baumgardner. Fonte: National Archives and Records Administration. Disponível online em: [https://web.archive.org/web/20071226081329/teachpol.tcnj.edu/amer\\_pol\\_hist/thumbnail427.html](https://web.archive.org/web/20071226081329/teachpol.tcnj.edu/amer_pol_hist/thumbnail427.html). Consultado em 18 de outubro, 2021.

<sup>52</sup> Fotografia em domínio público, do autor DeeperThought. Disponível online em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sony\\_SLV-M20HF\\_VCR.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sony_SLV-M20HF_VCR.jpg). Consultado em 18 de outubro, 2021.

a capacidade superior do DVD para incluir conteúdos extra (entrevistas com o diretor ou os atores, demonstrações de efeitos especiais, cenas alternativas ou apagadas, etc.) para tornar o conteúdo mais desejável (HowStuffWorks, sem data).

Nos anos 2000 existiam variados pacotes de televisão por cabo com centenas de canais, para visualizar em televisões HD (*High Definition*) e com programas *On-Demand*<sup>53</sup> disponíveis (Osur, 2016)

A era digital trouxe um novo paradigma de visualização de conteúdos a um nível global, o que englobou a possibilidade de uma pessoa ver o conteúdo que quiser, quando quiser, e onde quiser (Osur, 2016; Podara et al., 2019). Isto não apenas mudou os hábitos de consumo das pessoas, como também mudou a maneira como os conteúdos são produzidos e publicados (Binns, 2018; Osur, 2016; Podara et al., 2019).

O conteúdo de *streaming*, o qual é acedido pelos demais dispositivos, foi o resultado, e também a contribuição para a popularidade dos dispositivos móveis, tais como os *smartphones* e os *tablets*. Estas evoluções foram um grande salto das plataformas de DVR e *On-Demand* que antes só permitiam às pessoas escolher qual conteúdo ver, e quando o fazer, mas não onde o veriam. No entanto isto acabou por ser uma realidade com a globalização do uso dos novos dispositivos móveis e as novas plataformas de *streaming*. Na vanguarda destas mudanças estão as plataformas de *streaming*, de entre as quais se destaca a Netflix. Esta empresa começou como um serviço de aluguer de DVDs através da internet e, em 2007, passou a ser uma plataforma de *streaming* de conteúdo através da internet, o que acabou por ser um marco de referência na maneira de como este é disponibilizado online (Binns, 2018; Osur, 2016).

A internet apresenta novos desafios para os criadores de conteúdo e novas oportunidades para os utilizadores à medida que as fronteiras entre meios se vão desvanecendo. Agora o documentário em filme está a fundir-se com as experiências interativas, criando um novo conceito de documentário. Esta mudança surge como resposta à maneira como os utilizadores não só consomem conteúdo, como também são peças ativas na sua produção na emergente cultura participativa (Binns, 2018; Podara et al., 2019). Esta nova atitude das audiências obriga a novas maneiras de pensar a narrativa e em como contar histórias. Devido à interatividade, é possível o utilizador ter um papel ativo no desenvolvimento da narrativa, e ser parte dela. Isto também abre o caminho para a criação de documentários em Realidade Virtual como uma nova ferramenta para o desenvolvimento de documentários, bem como uma maneira completamente nova de os pensar (Podara et al., 2019).

Seguidamente à alínea os novos modos de consumo de documentário, segue-se uma descrição técnica da produção audiovisual, abrangendo as fases de produção que a compõem.

### 2.1.6. Descrição técnica da produção audiovisual

Ocupando-se este capítulo de contextualizar e introduzir o corpus teórico que enquadra e sustenta o desenvolvimento de um projeto de dissertação e, como resultado do mesmo, a produção de um documentário, torna-se impossível não fazer referência aos processos e fases da produção audiovisual. Assim, esta secção destinar-se-á a esse mesmo assunto: “the art and technique of visual storytelling – how to tell, in the most effective visual way, great and moving stories about fascinating people” (Rosenthal & Eckhardt, 2016, p. ix).

Deste modo, torna-se importante mencionar que o processo de produção de um documentário segue o *workflow* (consultar estrutura geral na figura 1) típica da produção de um conteúdo audiovisual, dividindo-se o mesmo em fases macro – a pré-produção, a produção e a pós-produção. Estas fases podem ser subdivididas, por sua vez, em tarefas micro com ferramentas e instrumentos que, apesar de uso mais ou menos comum, podem ser adaptadas de projeto para projeto.

---

<sup>53</sup> *Video-on-demand (VOD)* trata-se de uma tecnologia de entrega de conteúdo em vídeo, tal como filmes e programas de televisão, de forma direta aos consumidores individuais, para consumo imediato (Britannica, 2021).

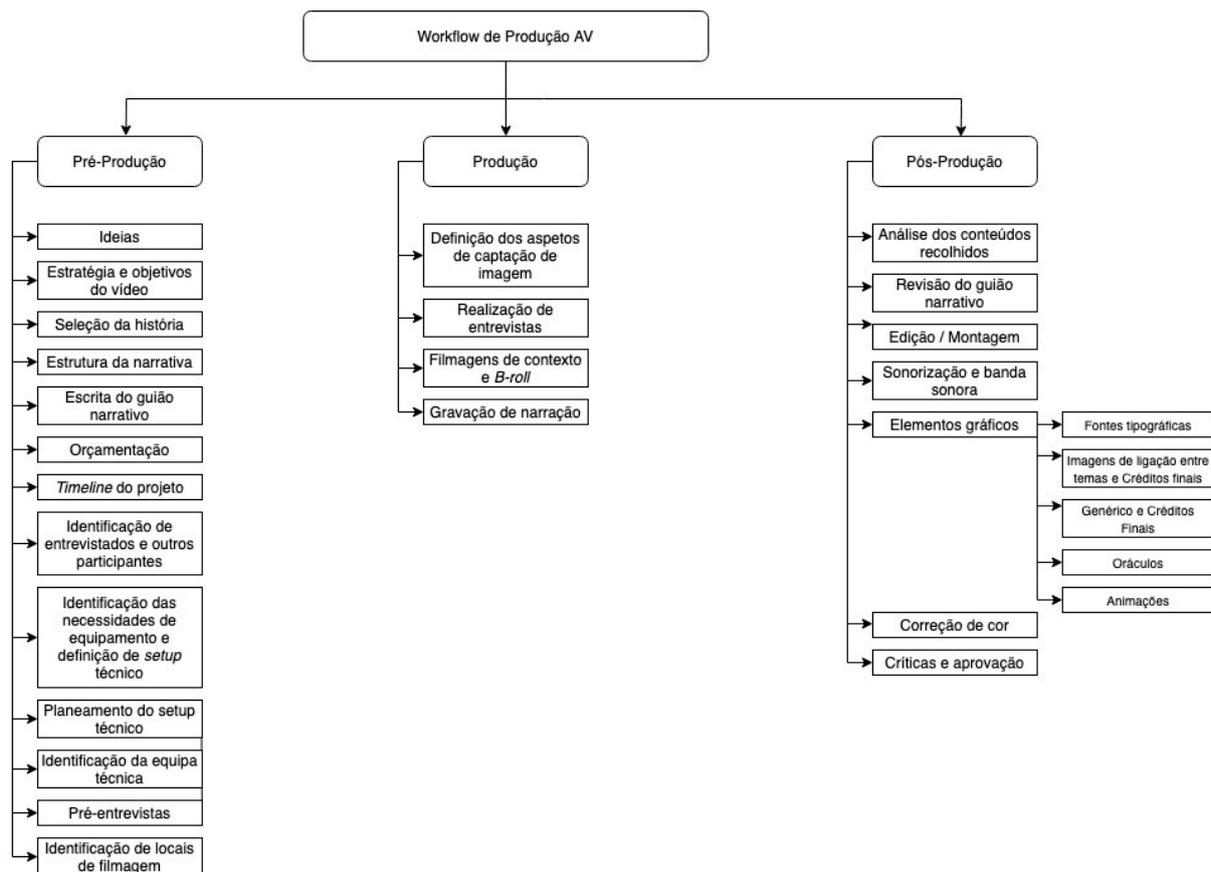


Figura 36 - Workflow de Produção AV

Compreendido a estrutura global do *workflow* inerente à produção audiovisual, importa detalhar cada uma.

Ao comentar sobre como responder à pergunta “o que é um documentário”, Aufderheide (2007) contrapõe possíveis respostas com exemplos que comprovam a sua ideia. Explica que um documentário não se limita a uma característica particular como a ser um filme sério e não divertido, ou a ser comparado com um filme de ficção como Star Wars. Segundo a autora, definir um documentário deste modo não é uma definição adequada e completa daquilo que um documentário pode ser. Pelo contrário, um documentário contém à sua disposição um conjunto variado de técnicas que lhe permitem abordar e apresentar as suas ideias e garantir que o seu objetivo é alcançado, de modo que seria redutor impor uma forma específica de fazer um documentário, dado que estes podem ter uma forma de exposição ou modo de construção variados. Alan Rosenthal e Ned Eckhardt (2016) aconselham o leitor a abandonar e evitar seguir normas cientificamente, e a pensar que só existe uma forma de realizar um documentário.

*You are a filmmaker, you have a goal to reach, and you have a variety of techniques that will help you—cinema vérité, narration, experimentation, graphics, music, verse, and so on. Your techniques are like the colors on an artist’s palette. They are the tools for the job. You simply choose the techniques most appropriate for the job in hand and go ahead. And that’s all there is to it.* (Rosenthal & Eckhardt, 2016, p. 11)

Aufderheide (2007) acrescenta que os documentaristas utilizam as mesmas técnicas que os realizadores de ficção desde a iluminação à repetição de *takes*, a efeitos sonoros e componente de edição ou musical sofisticados; e que profissionais de várias áreas (cinematógrafos, técnicos de som,

designers digitais, músicos e editores) poderão exercer funções em ambos os tipos de produções. Assim, podemos admitir que os elementos que compõe um filme documentário não são necessariamente diferentes daqueles que são utilizados em ficção. De facto, as semelhanças e diferenças entre as produções de ficção e de reportagem de TV em relação às de documentário foram previamente abordadas em subtítulos adequados. Não obstante, é importante destacar que a produção de um documentário segue, assim, um modelo típico de produção audiovisual, sendo composto pelas fases de pré-produção, produção e pós-produção, bem como a procedimentos próprios desse meio – “escolha de planos, preocupações estéticas de enquadramento, iluminação e montagem” (Melo, 2002, p. 3).

## Pré-Produção

- **Ideia**

A ideia pode ter a sua origem em qualquer coisa, provindo essencialmente da experiência pessoal do autor, e das observações que este faz do mundo à sua volta. Destas observações pode surgir a impulsão de criar, podendo esta também ter origem de forma aleatória, a partir de algo que alguém tenha dito – a inspiração pode vir de qualquer lado – e depois essa ideia cresce e sofre uma maturação de acordo com o raciocínio e pesquisa feita sobre o tema, e perante uma análise sobre o que se pretendia demonstrar se se levasse essa ideia a cabo (Rosenthal & Eckhardt, 2016, pp. 7–29).

Outras questões necessitam de ser devidamente analisadas e planeadas, pois a produção de um documentário carece de um conjunto de recursos técnicos e humanos para que possa ser desenvolvido, recursos esses que terão de ser encontrados frequentemente pelo próprio documentarista. Assim, uma produção de um documentário comporta um elevado compromisso pessoal pelo que é extremamente necessário que se realize a análise de todas estas questões, de modo a determinar se a ideia de facto se justifica ser levada a produção, mesmo que seja realizado em contexto académico (Rosenthal & Eckhardt, 2016, pp. 7–29).

Trisha Das (2007, p. 10) menciona a influência que gostar do assunto que se pretende abordar tem no sucesso do documentário: se o documentarista não se sentir curioso e interessado no tema ou objeto de estudo do seu documentário, como poderá esperar conseguir causar o interesse de um potencial elevado número de espectadores nele?

- **Guião**

Trisha Das afirma que “A script is not just a compilation of words. It is a compilation of conceptual elements that tell a story. These elements when woven together with audiovisual elements create a good film.” (Das, 2007, p. 23).

Rosenthal e Eckhardt afirmam no seu livro *Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Digital Videos* (2016), por sua vez, que ainda que seja possível produzir bons documentários sem guião, como provado pelo trabalho dos documentaristas do *cinema vérité* nos anos 60, o uso de um guião é a forma mais lógica e útil de fazer um filme. Todos os filmes, sejam eles de ficção ou documentários, contam uma história cujos elementos provêm de outras formas artísticas. Mas os elementos que realmente marcam a diferença na produção de um bom guião são a história e a estrutura (Das, 2007).

Um guião trata-se de uma ferramenta organizacional para a produção, um guia ou referência que orienta todos aqueles que se encontram envolvidos na produção: comunica a ideia do filme a todos envolvidos, de forma clara, auxiliando-os a compreender quais os objetivos do filme, do que fala e como; orienta as filmagens e a montagem, traduzindo o espírito do filme, ação e possíveis desafios que a produção possa enfrentar, além de orientar o progresso do filme, através da lógica inerente sobre a continuidade da mensagem. Mesmo servindo como guia, o guião na fase de pós-produção pode ser substancialmente alterado – o guião apenas é capaz de indicar aquele que aparenta ser o melhor caminho (Rosenthal & Eckhardt, 2016, pp. 7–29). Assim, este documento deverá responder à pergunta “O que devo filmar?”, bem como disponibilizar notas relativas ao planeamento e preparação necessários para proceder ao registo audiovisual dos conteúdos previstos (Oliveira, 2011, p. 27).

Das afirma que é imperativo iniciar com um guião bem escrito, independentemente de se saber que possam haver mudanças durante a fase de produção, comparando-o a um mapa que se leva numa viagem:

*A pre-shoot or shooting script is like carrying a map when you set out on a road trip. You may stumble across many unseen barriers or unexpected surprises. You may discover wonderful, uncharted areas off the beaten track. You may decide to go in one direction or the next or perhaps even a third. A map helps you on your way and prevents you from getting lost. A shooting script is a conceptual map for your shooting journey. It consolidates research and outlines the film's story, providing a visual guideline for the shoot. (Das, 2007, p. 3)*

A escrita do guião inicia-se com a pesquisa sobre o assunto, intervenientes, e localizações, pois é esta pesquisa que irá permitir ao documentarista compreender diversos ângulos e opções à sua disposição, a partir dos quais decidirá sobre a abordagem, estilo, forma e estrutura do seu documentário. A sua preocupação será determinar como criar um filme de forma lógica e que apele aos espectadores emocional e esteticamente (Rosenthal & Eckhardt, 2016, p. 69).

Assim que estas questões estejam resolvidas, pode escrever-se o primeiro esboço do guião, cujo principal objetivo será mostrar o tema a tratar no filme e como a ideia pode ser transmitida da melhor forma. Poderá tomar diferentes formas, tratando-se de um conjunto de anotações com ideias para execução apenas, ou incluir um guião de filmagens (que deverá refletir a abordagem visual pretendida) com guião para o narrador, ainda que este possa ser ajustado ou alterado mais tarde, sendo comum em documentários (de temática política ou da atualidade, e qualquer outra que se encontre constantemente em evolução como revoluções e desastres naturais) que a narração final só seja escrita no final do processo de edição (Rosenthal & Eckhardt, 2016, pp. 84–85).

Pretende-se que o guião de documentário descreva ao máximo uma previsão do que irá acontecer ao longo das gravações, devendo o autor indicar o que espera ser dito ou que mais provavelmente poderá acontecer (ao contrário de um guião de ficção, que contém diálogos de atores, enquanto que na captação de cenas da vida real não se sabe exatamente o que as pessoas irão dizer). Assim, torna-se especialmente relevante que o autor procure obter o máximo de informação possível, para que possa construir um guião capaz de transmitir a mensagem pretendida, e de delinear um plano de produção apto e preparado para as possíveis especificidades do processo de produção (Hampe, 1997; Oliveira, 2011, pp. 27–28).

Barry Hampe acrescenta que:

*Não é necessário detalhar os movimentos de câmara, os ângulos, close-ups, etc. a menos que o trabalho de câmara seja essencial para o roteiro. Uma cena apenas descreve o que acontece e deixa para o diretor decidir como fotografá-la(...) Obviamente, quando o sentido da cena exige, o direcionamento da câmara poderá ser descrito no roteiro – por exemplo “Close-up na caixa vazia”. Não fique muito preocupado com os movimentos de câmara, os ângulos etc. Apenas conte a história. (Hampe, 1997, p. 6)*

Das (2007) destaca a importância da pesquisa para garantir a mais informada seleção de conteúdos e construção da mensagem a transmitir, acrescentando que um documentarista deverá procurar obter várias perspetivas sobre o assunto em causa, falar com pessoas especialistas e/ou intervenientes diferentes da situação e até ele mesmo inserir-se no meio – mesmo que acabe por não utilizar as filmagens “extra”, o conhecimento aprofundado que este trabalho de pesquisa acarreta acrescentará um valor indiscutível ao guião, auxiliando-o na criação de um documentário detalhado e elucidativo. Puccini suporta esta ideia, acrescentando que, após a segunda fase de pesquisa (que frequentemente é desenvolvido em simultâneo com a fase de produção) será mais viável para o documentarista

elaborar um guião mais detalhado, recorrendo à informação que obteve durante o trabalho de campo (Puccini, 2009).

Deste modo, mudanças ao guião referentes à narrativa ou à forma como se pretende transmitir a mensagem são, desde logo, esperadas em qualquer produção de um filme documentário, dada a natureza imprevisível do trabalho de campo. A própria experiência de filmar poderá funcionar de formas fundamentalmente diferentes das previamente imaginadas ou trazer resultados diferentes dos esperados. Por estes motivos reflexões tidas na fase de edição podem concluir que os conteúdos produzidos ou captados não encaixam da forma planeada ou até identificar problemas de ritmo na composição descrita pelo guião (Rosenthal & Eckhardt, 2016, pp. 7–29). A versão do guião é apresentada por Das como o “*post-shoot script*”, uma versão final do guião de produção que é criado entre o processo de filmagens e o de edição e montagem do documentário. Este guião reúne os elementos conceptuais da ideia inicial com os conteúdos audiovisuais e informações recolhidos durante a produção no campo. Em conjunto com os conhecimentos, as ideias e outras questões novas que se tenham revelado, culmina numa ferramenta auxiliar à montagem final do documentário (Das, 2007, p. 4).

Das (2007) sugere ainda que, na escrita de um guião de documentário, se faça uso de elementos como:

- o ritmo e o tempo para marcar o ritmo da história – já que uma história é uma metáfora para a vida, é interessante que o público a sinta como sentiria a vida com momentos mais calmos e outros mais acelerados;
- contar a história linear ou não linearmente no tempo usando transições, para que haja uma progressão harmoniosa e contínua entre sequências ao longo da totalidade do filme, podendo estas ser feitas colocando duas sequências com um assunto ou elemento comum juntas, ou o oposto, duas sequências com um assunto ou elemento opostamente diferente, sejam estes um traço de personalidade ou situação, uma ação, objeto, palavra ou frase, qualidade de luz (diferentes ambientes), som ou até ideia;
- a progressão (social, pessoal, simbólica ou irónica), pois o argumentista tem de manter em mente que a história deve avançar progressivamente em direção a uma fase final da ação (Das, 2007, 26-29).

#### • Tratamento

Por vezes, a escrita de um guião completamente fechado ou detalhado cena a cena para um documentário, durante a fase de pré-produção, torna-se impossível dado o tema ou abordagem escolhida para o tratar. Enquanto que um documentário histórico ou biográfico, elaborado à base de arquivo, pode ter um guião bastante completo antes de se iniciarem as filmagens, num documentário que trate do registo de um evento ou que se dedique a captar cenas da realidade, interagindo com as pessoas e trabalhando diretamente com a realidade, é muito difícil prever o que irá acontecer (Puccini, 2009).

Na ausência da possibilidade de escrever um guião, como no caso da escrita de um documentário sobre comportamento ou de um evento único, o foco acaba por cair na organização e na visualização das suas ideias e respetivos conteúdos. Neste, o tratamento<sup>54</sup> pode substituir o guião, compondo uma importante parte do processo de planeamento do documentário. Entendido como um esboço do documentário, inclui as ideias gerais do documentário, suficientemente completas para se entender o assunto e aberto o suficiente para permitir algumas mudanças necessárias de cariz mais criativo. Assim, o tratamento descreve o que se deverá saber, o que procurar e como utilizar estes conhecimentos e informações no documentário que se está a planear e para transmitir as ideias pretendidas, bem como o conteúdo e estilo no qual será filmado, incluindo todos os elementos relevantes como as pessoas, locais e eventos (Hampe, 1997).

---

<sup>54</sup> O tratamento de documentário é o termo que se utiliza para descrever o texto que se usa para descrever a narrativa e proposta de um documentário, que precede e/ou substitui um guião narrativo (Hampe, 1997; Puccini, 2009).

A escrita do tratamento serve para organizar os conceitos e ideias do documentário, estruturando-o. Nele são descritas as sequências do filme pela ordem que poderão aparecer, bem como outros elementos que se pretendam colocar no mesmo, como elementos áudio, tipo de iluminação, ambiente do filme, e até elementos da pós-produção (Hampe, 1997; Puccini, 2009).

A dimensão do tratamento depende apenas de quanta informação é necessária para a produção do documentário. Tipicamente inclui a proposta do documentário, a abordagem esperada para as filmagens e a edição e o conteúdo que se espera aparecer (Hampe, 1997).

- **Estrutura da história**

Ainda que com uma flexibilidade maior que um filme de ficção, deverá assegurar-se que o guião de um documentário se encontra devidamente estruturado, composto pelas estruturas básicas de qualquer história: o princípio, o desenvolvimento e o final. A estrutura pode ser menos rígida, mas é igualmente relevante para organizar e garantir a transmissão da mensagem e auxiliar no controlo das expectativas do público sobre o que irão visualizar (Das, 2007; Hampe, 1997; Oliveira, 2011, p. 28).

*Um documentário normalmente não tem a estrutura comum dos filmes de ficção, com pontos de virada (plot points), barreiras, e outros elementos estruturais com o intuito de avançar a trama. Mas um documentário tem a mesma necessidade estrutural, que é manter o público interessado, do início ao fim do filme.* (Hampe, 1997, p. 2)

No artigo “Introdução ao roteiro de documentário”, Sérgio Puccini (2009) afirma que o argumento de um documentário é o equivalente a uma sinopse. Seja esta mais breve ou mais extensa – já apresentando, inclusive, alguns diálogos –, em ambas as situações, trata-se de um resumo da história que se pretende afirmar. Deverá ter início, desenvolvimento e resolução, e os elementos principais da ação, tempo e local nas quais a história se irá desenrolar. Neste último aspeto, o guião de um documentário encontra pontos em comum com o argumento de um obra de ficção, no entanto, trata-se inevitavelmente de uma produção distinta e exponencialmente mais imprevisível, pelo que o guião exerce o papel de procurar estabelecer, pelo menos à partida, um rumo, mais do que apresentar personagens específicos, ângulos de câmara e planos particulares.

A fase inicial constituirá a apresentação do assunto que irá ser abordado e das ideias que o documentarista deseja comunicar aos espectadores, procurando manter as informações ao mínimo essencial para captar a atenção dos últimos e, simultaneamente, a curiosidade, de modo a envolvê-los nos progressos da história e respetiva eventual conclusão (Das, 2007, pp. 24–25).

Quando as informações essenciais se encontram apresentadas, a fase de desenvolvimento toma início, na qual o objetivo é manter o espectador interessado. Para tal, são explorados os conflitos do tema em causa. O “conflito dramático” no filme documentário poderá basear-se na apresentação alternada de argumentos que suportam ou contrariam uma perspetiva sobre o assunto ou, nos casos nos quais não existem lados para comparar e sim um tema fulcral, é esse ou evento único que tomará o tempo de discussão. Nestes últimos, pontos de tensão (e da respetiva resolução e comportamentos dos mesmos por parte dos intervenientes) poderão surgir no decorrer da ação, que capturem a atenção do espectador e que o mantenham envolvido no filme (Hampe, 1997; Oliveira, 2011, pp. 28–29).

A fase final irá apresentar a união dos pontos que compõem as conclusões e o conflito (quando este existe) resolvido para o público.

*In the words of Aristotle, an ending must be both ‘inevitable’ and ‘unexpected.’ The end of a film is what the audience takes home with them. It is the primary factor that determines audience opinion about the film they’ve just seen. The end is when the film concludes with a conclusion, usually a reiteration of the core assertion of the film. [...] All or many issues are*

*hopefully, or at least temporarily, resolved in the end of a film. That is why it is also called the Resolution of the film.* (Das, 2007, p. 30)

No entanto, nem sempre a apresentação do desfecho coincide com um final fechado, podendo um documentário terminar com um final aberto. Um final aberto tipicamente deixa uma ou mais questões sem resposta, deixando espaço para que o espectador tire as suas próprias conclusões com base nas ideias apresentadas pelo filme, que deixa informação suficiente para que este possa preencher as lacunas e obter a sensação de um certo nível de conclusão (Das, 2007, p. 30).

No contexto de um documentário, o formato do guião é usualmente o formato tradicional cinematográfico ou o de duas colunas (uma para o vídeo e outra para som). Independentemente do formato escolhido, o mais importante é que todos os envolvidos na produção compreendam na totalidade os aspetos técnicos determinados e o modo como proceder para colocar o plano em prática (Oliveira, 2011, p. 29).

- **Locais de filmagem**

O estudo dos locais de filmagem deve ser realizado sempre que possível, de modo a se conhecer as suas condições espaciais, iluminação e acústicas. Isto pode ser extremamente útil para prevenir algum imprevisto ou problemas técnicos durante a fase de produção, relacionados com a iluminação ou a captação de som, por exemplo. No que toca à iluminação, devem identificar-se as fontes de luz natural, e o modo como incidem e interagem com o espaço, bem como as fontes de energia para a eventual necessidade/utilidade de recorrer à luz artificial, assim como para o caso do uso de equipamentos ligados à corrente ou carregamento de baterias no local durante as gravações. Também as condições do ambiente onde ficam os locais onde se irá filmar devem ser analisados, por forma a perceber eventuais problemas que poderão ocorrer com a captação do áudio, de modo a serem escolhidos os equipamentos mais adequados, serem tomadas atitudes preventivas ou, eventualmente, escolher um local alternativo, caso se conclua que o local se encontra demasiado próximo de uma fonte de ruído incómodo como, a título de exemplo, ruas como muito trânsito ou outro problema que afete a qualidade do áudio e que não seja possível contornar (Puccini, 2009).

Estar familiarizado com o local permite perceber o que é necessário fazer e/ou incluir a nível técnico, bem como prever possíveis desafios e respetivas soluções. Além disto, permite ao documentarista ficar mais próximo e ser mais conhecedor do assunto em estudo (Puccini, 2009).

A principal vantagem de visitar antecipadamente os locais onde decorrerão as filmagens é a de poder analisar o espaço e de definir atempadamente quais os equipamentos mais adequados a cada situação e/ou cenário, assim como, aliado a estes, o tamanho da equipa técnica, prevenção relativamente a dificuldades de acesso, seja do espaço em si seja menos físico (como resistência das comunidades locais à presença da equipa, por exemplo). Por fim, Sérgio Puccini (2009) acrescenta que a familiarização com os espaços de filmagem pode ser útil na preparação dos planos e outros trabalhos de câmara, dando ao documentarista ferramentas para um melhor planeamento da fase das filmagens.

## **Produção**

A fase de produção tem como foco principal garantir a recolha dos conteúdos e registos necessários para construir, posteriormente, um conteúdo que traduza a mensagem e emoções pretendidas. Para tal, deverá recordar-se o propósito e ponto de vista determinados, e o intuito do documentarista na realização do filme – informar, registar, alertar os espectadores sobre pessoas, eventos, assuntos ou problemas; incitar a ação sobre assuntos; ou demonstrar interpretações da realidade (McLane, 2012, p. 2).

Como referido anteriormente, existem alguns elementos técnicos e métodos de produção, a aplicar sobre o modo como as imagens são filmadas, os sons registados e editados, que são quase requisitos fundamentais para a produção de um documentário. Estes são, principalmente, o uso de não-atores (atores sociais, como os apelida Nichols, 2010), que agem como si próprios, ao invés de interpretarem um papel planeado e a filmagem *in loco*, por oposição ao recurso a estúdios ou cenários construídos ainda que o uso destes seja aceite em reconstituições se exclusivamente necessário. Além disto, qualquer manipulação das imagens ou de sons registados é evitada dando-se preferência à iluminação

natural do local das filmagens, ou quando muito, apenas à suficiente para garantir qualidade técnica dos conteúdos (McLane, 2012, p. 3).

Seguem-se algumas anotações mais detalhadas sobre elementos distintivos do documentário, no contexto da sua fase de produção.

- **Trabalho de campo**

Existem várias formas de realizar registo *in loco* (componente essencial do trabalho de campo), sendo considerados ideais os registos audiovisuais produzidos no local e no momento da sua ocorrência. No entanto, quando isto não é possível, é igualmente válido recorrer ao uso de imagens de arquivo assim como produzir reconstituições ou, em alternativa ou complementarmente voltar aos locais do acontecimento e entrevistar ou conversar com intervenientes da situação ou evento, de forma a procurar uma aproximação ao ocorrido e às emoções e pensamentos das pessoas envolvidas (Melo, 2002).

Decisões terão de ter sido previamente tomadas, para que, quando se inicie o trabalho de campo, se garanta que existem condições para o realizar de acordo com a visão do realizador. Se o documentarista não for realizar ele próprio as filmagens, terá de garantir que o *cameraman* se encontra ciente do que é exatamente pretendido, e dos processos e elementos técnicos que deverá procurar colocar em prática. Deverá conhecer os sentimentos e pensamentos do realizador de modo a ser capaz de interpretar e representar fielmente o que este pretende (Rosenthal & Eckhardt, 2016, pp. 176–181).

O realizador tem então a função de determinar, em fases anteriores, e quando possível, o que pretende que o filme transmita e/ou faça as pessoas pensar ou sentir. É a partir decisões que determina o estilo visual e o discute com o *cameraman* e a equipa (se os houver), que depois irão utilizar essas referências sobre as sensações que se pretende que as cenas transmitam (sejam elas mais dramáticas, calmas, poéticas, etc.) e sobre a abordagem a adotar (por exemplo, interação direta com os intervenientes, ou observação distanciada). Filmagens realizadas com tripé trarão imagens mais calmas e cuidadas e da perspetiva de uma terceira pessoa que apenas observa a cena; em oposição a filmagens realizadas com a câmara *handheld* em acompanhamento com a ação, que resultam em imagens de maior dinamismo, com uma perspetiva na primeira pessoa, que se torna uma das pessoas no meio da situação. Além disto, é importante determinar o grau de intensidade que se pretende conter nos planos, pois isto irá determinar que tipos de planos são mais adequados – planos mais abertos podem ser usados para contextualizar a cena ou assumir um afastamento em relação a este, enquanto que planos *close-up* e *extreme close-up* destacam as emoções e aproximam o espectador do sujeito, trazendo uma perspetiva mais intimista (Rosenthal & Eckhardt, 2016, pp. 176–181).

- **Entrevistas**

Na produção documental podem recorrer-se a entrevistas em duas fases: durante a pesquisa e durante a fase de produção em si. Tipicamente, durante a fase de pesquisa, definem-se quem são as pessoas relevantes e indispensáveis de serem abordadas, o que resulta numa lista que pode incluir pessoas desde especialistas num determinado assunto, como pessoas comuns relacionadas com o tema ou experiência que o documentarista pretende tratar (Rosenthal & Eckhardt, 2016, p. 63). Nessa fase o documentarista procura ser ele mesmo a encontrar-se com as pessoas em causa, apresentar o seu projeto, discutir o que pretende extrair ou abranger de acordo com a sua ideia e, essencialmente, conhecer as pessoas e desenvolver com as mesmas uma relação de confiança. Com estas pré-entrevistas, muitas vezes apenas registadas por meio de anotações escritas e (no máximo) gravações de áudio está a iniciar o caminho para que as entrevistas da fase de filmagens em si ocorram de forma confortável e descontraída (Rosenthal & Eckhardt, 2016, pp. 181–182).

No entanto, nem sempre é possível realizar pré-entrevistas, e o momento de filmagens das entrevistas é o primeiro encontro com os intervenientes. Rosenthal e Eckhardt aconselham, nesta situação, que se procure investigar e conhecer o máximo possível sobre as pessoas antes desse encontro, tratando-se isso do ideal. Ainda assim, acrescenta que muitas das entrevistas realizadas num documentário poderão ocorrer de forma espontânea e, portanto, não potenciarem qualquer chance de preparação prévia. Quer tenha sido possível realizar pré-entrevistas ou não, é importante que, antes de se iniciar efetivamente o registo, apresentar a equipa, o projeto e o equipamento que irá estar à volta da pessoa (dado que este pode representar uma ameaça à atitude descontraída do entrevistado), para que este

se sinta confortável durante o tempo de produção que se segue (Rosenthal & Eckhardt, 2016, pp. 183–185).

Destaca-se, perante qualquer das situações (realização das duas entrevistas ou de apenas a entrevista da fase de produção) a importância de planejar as perguntas que se pretende ver respondidas, de modo a deter um guia que auxilie as conversas, agindo como coluna vertebral. Estas podem, igualmente, surpreender o documentarista e culminar em tópicos interessantes ou divergir para direções particulares que possam ser exploradas, que poderiam não ter sido previstas (Rosenthal & Eckhardt, 2016, p. 183).

Quanto às localizações das filmagens, estas poderão, segundo Rosenthal, depender de dois fatores: um local no qual o entrevistado se sinta confortável e descontraído (que deverá ser discutido com o mesmo); uma localização que se relacione diretamente com o assunto ou fenómeno abordado pelo documentário. O autor refere a sua preferência (ainda que esta abordagem possa não funcionar em todas as situações) por realização de entrevistas em espaços exteriores, por serem naturalmente mais iluminados (eliminando a necessidade de equipamentos de iluminação extra) e por estes permitirem maior dinamismo (o entrevistado pode andar e falar, ao invés de se encontrar sempre sentado) e por oferecerem mais oportunidades de captação de *B-roll*. As entrevistas poderão, também, beneficiar de uma realização em grupo, dado que entrevistar várias pessoas em simultâneo poderá fomentar a discussão de ideias e a partilha de experiências, e para as quais se revela útil o uso de pelo menos uma câmara a mais (Rosenthal & Eckhardt, 2016, pp. 184–186).

- **Equipamentos**

Rosenthal e Eckhardt destacam questões sobre as quais o realizador deverá ser conhecedor, entre as quais, a decisão prévia sobre os **movimentos de câmara** que pretende realizar – quais e o motivo para o seu uso no contexto do filme -, pois esta pode afetar a escolha do equipamento. Por exemplo, as câmaras mais pequenas, como as DSLR ou *mirrorless* que não tenham estabilização, populares atualmente, são mais difíceis de manter estáveis quando utilizadas à mão, devido ao facto de serem mais leves, motivo pelo qual muitos documentaristas de *cinéma vérité* preferem recorrer a câmaras maiores e mais pesadas, que são mais estáveis e permitem filmar por períodos de tempo mais extensos. Esta decisão também deverá advir da estética pretendida para o filme, enaltecendo as sensações que se pretendem transmitir (Rosenthal & Eckhardt, 2016, p. 170).

A importância dos **cutaways** – também conhecidos como *cutaway shots* ou pelo termo *B-roll* -, frequentemente menosprezados por documentaristas inexperientes, é destacada pela sua utilidade no acompanhamento da história, apresentando informação adicional ao espectador, e como imagens de preenchimento para a fase de edição. Tipicamente, o *B-roll* foca-se em representar aspetos visuais relacionados à história, a atividades realizadas pelo sujeito, e a objetos ou coisas por este mencionadas, tratando-se de imagens que permitem que o documentarista faça uso da criatividade (Rosenthal & Eckhardt, 2016, pp. 170–171).

Algumas questões relacionadas com conhecimentos básicos de cinematografia, no que toca aos planos registados, deverão ser lembrados na produção de um documentário, dado que o ângulo (superior ao sujeito, causa sensação de diminuição do mesmo; inferior coloca o sujeito numa posição de dominância) e o movimento dos planos (aproximação do sujeito indica o aumento de emoções como tensão dramática, por exemplo) afeta o impacto emocional e intensidade da cena (Rosenthal & Eckhardt, 2016, p. 171).

Diferentes **lentes** também causam diferentes sensações e unem as cenas de forma diferentes, devendo ser adaptadas à ação e ao efeito que a imagem irá deter (Rosenthal & Eckhardt, 2016, p. 171).

Relativamente à captação de **som**, Rosenthal e Eckhardt exemplificam que, quando se tratam deles mesmos a realizá-lo, optam por não recorrer ao uso de boom pole ou auriculares (verificando o áudio apenas nas pausas) para evitarem que estes equipamentos distraiam ou gerem desconforto ao entrevistado. Outra questão importante no que toca a captação de áudio em filme documentário refere-se ao valor de registos do som ambiente, que adicionam dinamismo e à cena e transportam subtilmente o espectador para o cenário (Rosenthal & Eckhardt, 2016).

Ainda no contexto de entrevistas, os autores referem a preferência pelo uso de **iluminação** natural, ou de procurar nas próprias localizações candeeiros que possam ser utilizados, ao invés de luzes grandes

de estúdio. Quando o uso destas seja necessário, deverão ser planeadas previamente, pois não podem ser substituídas ou arranjadas facilmente no local, e dado que será necessário dedicar tempo à sua preparação na localização (Rosenthal & Eckhardt, 2016).

É importante, no final dos dias de filmagens, rever os conteúdos, analisar se se obtiveram os registos pretendidos e/ou se os mesmos são de facto indicados para o que se pretende, de modo a atualizar a programação de trabalho para corrigir possíveis falhas ou acrescentar os conteúdos necessários. Por fim, tratando-se atualmente de prática maioritariamente adotada o uso de equipamentos digitais, o documentarista e a sua equipa deverão verificar todos os equipamentos, guardar os registos nos respetivos discos e organizá-los de forma segura (Rosenthal & Eckhardt, 2016, p. 206).

É importante, no final dos dias de filmagens, rever os conteúdos, analisar se se obtiveram os registos pretendidos e/ou se os mesmos são de facto indicados para o que se pretende, de modo a atualizar a programação de trabalho para corrigir possíveis falhas ou acrescentar os conteúdos necessários. Por fim, tratando-se atualmente de prática maioritariamente adotada o uso de equipamentos digitais, o documentarista e a sua equipa deverão verificar todos os equipamentos, guardar os registos nos respetivos discos e organizá-los de forma segura (Rosenthal & Eckhardt, 2016, p. 206).

## **Pós-Produção**

### **• Revisão do guião**

A revisão do guião é a tarefa que, de facto, dá início à construção do conteúdo audiovisual. Como mencionado anteriormente, assume-se, desde logo, que o guião desenvolvido durante a fase de pré-produção estará sujeito a alterações, dado que o trabalho realizado em campo frequentemente revela novos ângulos, novas ideias e abordagens ao assunto sobre o qual o documentário se debruça. Como nomeado por Trisha Das (2007), na fase de pós-produção realiza-se a revisão deste guião, dando origem ao “*post-shoot script*”, a versão final do guião que reúne os elementos conceptuais da ideia inicial com os conteúdos audiovisuais recolhidos e conhecimentos adquiridos durante a produção no campo, e que irá agir como uma ferramenta auxiliar à montagem final do documentário (Das, 2007, p. 4; Rosenthal & Eckhardt, 2016, pp. 214–215).

Em contrapartida, de que modo se poderá proceder se não tiver sido desenvolvido um guião durante a pré-produção? Ou se este tiver sido desenvolvido mas no momento de revisão não for encontrado um princípio, meio e fim para a história, ou não existir estrutura ou conteúdo que possa agarrar o espectador? Rosenthal e Eckhardt destacam que deve procurar-se, nos conteúdos e ocorrências registadas, por algum dos seguintes elementos essenciais: história, personagens, foco, conflitos e simplicidade. Se de facto existir um guião, então a primeira tarefa será discutí-lo com o editor. Este traz uma visão imparcial e nova aos registos, devido ao facto de não ter estado envolvido na fase de produção. O seu olhar crítico poderá ser comparado ao da audiência, sendo para si facilitada a capacidade de captar o que poderá ou não funcionar a favor da história (Rosenthal & Eckhardt, 2016, pp. 214–217).

Segue-se, então, a visualização das filmagens. Esta visualização deverá ser o momento de análise dos conteúdos, no qual o documentarista deverá compreender se obteve o que pretendia, se o que pretendia de facto se revela nas imagens e se tem interesse suficiente para suportar a história, bem como pensar se vê novas oportunidades para explorar os conteúdos, ou se novas ideias e perspetivas terão surgido, sendo que novamente a discussão com o editor é de importância, sendo essencial que os dois comparem ideias e anotações sobre as reflexões realizadas (Rosenthal & Eckhardt, 2016, pp. 214–217).

### **• Edição/Montagem**

Rosenthal e Eckhardt, assim como outros autores analisados, afirmam que o filme deve ser editado por outra pessoa que não o próprio documentarista/realizador, pelos seguintes motivos:

- o processo de filmagens e recolha em campo é, por si só, bastante desgastante;

- permite uma abordagem fresca e nova, por olhos que não fizeram parte da produção e, por esse motivo, são mais imparciais – o editor irá olhar para os conteúdos recolhidos da mesma forma que o espectador: pela primeira vez;
- a colaboração entre a visão do director e o profissionalismo e perspectiva externa do editor acrescentam dinamismo e criatividade à fase de montagem, na qual o filme é de facto, criado (Rosenthal & Eckhardt, 2016).

O término da fase das filmagens não pode ser vista como o final, pois o final apenas se dá após o verdadeiro momento de construção do filme, que ocorre com a edição e montagem dos materiais recolhidos. Como referido anteriormente, espera-se que o editor e o realizador se encontrem alinhados nas ideias, métodos e abordagem ao material para a transmissão da mensagem do filme, formando estes uma equipa. O processo de edição inclui um conjunto de funções, que incluem: revisão dos conteúdos; organização dos conteúdos por pastas para as respetivas sequências; transcrições das entrevistas; montagem em si; discussão e seleção de efeitos sonoros e escolhas musicais, que deverão ser pensados de modo a tornar cada cena mais eficiente na transmissão da mensagem e/ou enaltecer a ação e colocar a narração (Rosenthal & Eckhardt, 2016, p. 209).

É vital garantir a organização dos conteúdos audiovisuais, recorrendo a registos num computador destinado ao projeto, que contenha pastas com a *raw footage* – entrevistas, *B-roll*, entre outras -, cada um com a metadata respetiva ao espaço temporal na qual foi realizada, para que a equipa e o realizador possam facilmente aceder, e o editor possa trabalhar no *rough cut* de cenas e sequências de forma coordenada e sistemática, com vista a representar adequadamente a visão do realizador (Rosenthal & Eckhardt, 2016, p. 211). Atualmente existem, adicionalmente, ferramentas que podem ser facilitadoras deste processo logisticamente, já que permitem um acesso, visualização, edição e até publicação dos conteúdos, tudo a um nível *online*<sup>55</sup> (Free PowerPoint Templates, 2021).

Estas tarefas organizacionais, bem como as transcrições das entrevistas, deverão ser realizadas antes de iniciar a montagem do filme em si, sendo que este padece, igualmente, da realização de outra tarefa extremamente importante na produção de um documentário: a revisão do guião.

### • Narração

A narração é um elemento típico do género documentário, utilizado com o propósito de transmitir informações ao espectador, complementando as imagens do filme, e explicando coisas que ele possa não captar diretamente a partir das mesmas. Idealmente, segundo Barry Hampe (1997), um documentário não precisaria de qualquer narração pois um documentário trata-se de algo sobre a vida real, e a vida real não tem narração ou música de fundo. Em contrapartida, um documentário tem tempo limitado, portanto uma narração devidamente escrita, direta e em linguagem de acessível compreensão, poderá contribuir para uma melhor absorção dos conteúdos apresentados, ainda que hajam casos de documentários nos quais não há narração e não existe conceito de narrativa.

A escrita do guião da narração deverá apenas ser feita no final da montagem do filme, pois apenas depois desta fase se pode dizer que o mesmo está concluído. A narração deverá tratar-se, como referido, de um elemento complementar à imagem, apenas dizendo o que as imagens por si só não consigam. Escrever a narração antes poderá influenciar e limitar a fase de edição (que é sempre flexível face ao material recolhido durante a fase de produção), incitando o editor e/ou documentarista a eliminar ideias novas e evitar o uso de imagens e sequências que difiram das ideias patentes na narração previamente estipulada (Hampe, 1997).

### • Efeitos especiais e *Motion Graphics*

No que diz respeito aos efeitos especiais estes não são um recurso frequente no género documentário, podendo, no entanto, ser utilizados como meio para explicar uma questão ou conceito (McLane, 2012,

---

<sup>55</sup> Alguns exemplos de serviços em modo *cloud*: <https://www.blackbird.video/introduction/>; o YouTube tem o YouTube Video Editor, que permite editar ou combinar clips de vídeo, editar *frames* e adicionar música ou transições, entre outras ações; OpenShot, que permite desenvolver uma variedade de ações ligadas à produção, numa plataforma que recorre a uma *cloud* (Free PowerPoint Templates, 2021).

p. 3) ou apoiar o processo de recriação de ações já mencionadas anteriormente e importantes para complementar o documentário.

Imagens gráficas/*motion graphics* são um recurso utilizado para o genérico, bem como elemento de transição entre sequências e/ou como indicações relativas à ação. São igualmente úteis como meio de identificação de entrevistados, por exemplo (em oráculos) (Rosenthal & Eckhardt, 2016).

O uso de elementos gráficos no documentário comporta um valor estético, associado à temática e visão conceptual para a transmissão das ideias em evidência no filme, contribuindo para a identificação do tema, e auxiliando o espectador na compreensão dos conceitos da mensagem transmitida. Podem, igualmente, suportar o discurso dos intervenientes, destacando os conceitos em questão. Os *motion graphics* permitem utilizar elementos gráficos aliados ao movimento como meio de captação da atenção do espectador e, conseqüentemente, deixá-lo mais propenso para a compreensão do que está a ser dito visual e oralmente (Oliveira, 2011).

### **Fatores que condicionaram um processo de produção normal**

É relevante contextualizar este estudo no tempo devido ao período invulgar no qual este projeto foi desenvolvido, nomeadamente durante o desenrolar da pandemia mundial Covid-19 -, para que, quando o presente documento for lido no futuro seja compreensível de que modo esta situação afetou a produção e o estudo, e as reais implicações práticas de uma pandemia.

Surgido no ano 2019, fez-se notar fortemente nos primeiros meses de 2020 em Portugal, e estendeu-se até 2021, sem que haja forma de saber quando irá ser dada por resolvida. O vírus transmite-se facilmente “de pessoa-a-pessoa por contacto próximo com pessoas infetadas pelo SARS-CoV-2 (transmissão direta), ou através do contacto com superfícies e objetos contaminados (transmissão indireta)” pelo que, durante o decorrer deste período, foram implementadas pela Direção Geral de Saúde (DGS)<sup>56</sup> medidas preventivas da transmissão (DGS, sem data).

Entre estas, devem destacar-se aquelas que são mais eficientes e essenciais de serem praticadas por toda a população:

- obrigatoriedade do uso de máscara na interação com outras pessoas e em espaços públicos (inclusive na rua);
- lavar as mãos com água e sabão regularmente ou, quando não for possível, desinfetar com solução à base de álcool com 70% de concentração, especialmente após tocar em corrimões, maçanetas, e outras superfícies;
- manter o distanciamento social, evitando o contacto com outras pessoas, e mantendo uma distância de pelo menos 2 metros entre si;
- dar preferência à abertura de janelas e portas para manter o arejamento dos espaços.

Além destes cuidados, muitos espaços fechados e/ou geridos com horários de abertura e fecho alterados, de modo a reduzir o número de horas nas quais era possível estar nesses locais, com vista a evitar o mais possível a circulação de pessoas.

A fase de produção, iniciada em janeiro de 2021, na data da Festa de São Gonçálio, sofreu uma pausa prolongada com o início do confinamento, que começou imediatamente após a festa, anunciado no dia 13 de janeiro pelo Conselho de Ministros, e iniciado no dia 15 de janeiro (XXII Governo - República Portuguesa, 2021). Este foi sendo renovado de 15 em 15 dias, considerando o panorama da pandemia no país, tendo durado até ao dia 5 de abril. Esta foi uma das maiores condicionantes, pois haviam regras do governo a ser cumpridas, nomeadamente a obrigatoriedade de permanência em casa, e a proibição de ajuntamentos de pessoas (Lança, 2021).

Efetivamente, a necessidade de cumprir com os cuidados e medidas do governo referidos implicou algum condicionamento do processo normal de produção, ainda mais considerando que as entrevistas

---

<sup>56</sup> A página oficial da DGS pode ser consultada em: <https://www.dgs.pt/>.

foram realizadas maioritariamente a pessoas do grupo de risco, num dos períodos mais complicados da pandemia.

Em março soube-se que novas regras iam ser anunciadas a 1 de abril, dependendo das condições da pandemia. O futuro próximo era incerto, o que dificultou a tomada de decisões e a cooperação das pessoas (Lança, 2021). O número de casos em Portugal estava muito elevado e a população ainda não tinha sido totalmente vacinada, de modo que as pessoas que iam ser entrevistadas ainda não estavam vacinadas aquando do regresso à produção, em abril.

Toda esta situação afetou, por um lado, a pré-produção, exigindo que o cumprimento das normas fosse garantido durante o planeamento da realização das entrevistas, o que afetou a definição do *setup* e a definição das localizações para filmagem; e, por outro, dificultou o alcance e contacto com as pessoas da comunidade, que se encontravam com muito medo. Isto tornou a marcação das entrevistas muito complicada, havendo muita hesitação em participar, mesmo sabendo que iriam ser tidos todos os cuidados possíveis, como o distanciamento, uso de máscara, desinfeção de equipamentos e disponibilização de álcool gel no espaço.

Assim, apenas foi sendo possível agendar gradualmente algumas entrevistas após o início do desconfinamento, em abril, e a realização das mesmas na segunda metade do mês, ou seja, com muito atraso relativamente à expectativa prevista durante a pré-produção. Nesta fase, no qual a saída do confinamento era tão recente, as pessoas tinham muito medo de sair de casa e encontrar nos, ainda que fosse com todos os cuidados possíveis, mantendo-se a dificuldade em alcançá-las e, conseqüentemente, avançar com o projeto.

Como se pôde ver, a componente técnica da produção audiovisual de um documentário engloba um conjunto de fases que começa pela pré-produção, na qual se começa pela definição da ideia, desenvolvimento da estrutura da história e guião, passa pela produção, que se foca na realização de entrevista e recolha de filmagens, e culminando na pós-produção, com a revisão do guião, edição do conteúdo e adição de elementos como efeitos especiais.

Posto isto, segue-se um novo capítulo dedicado à análise sobre o filme etnográfico.

## 2.2. O Filme Etnográfico

No âmbito da construção do *corpus* teórico sobre ao género documentário, considerou-se importante para o trabalho prático a desenvolver no contexto desta dissertação efetuar-se uma reflexão teórica relativa ao documentário etnográfico e ao papel do filme nos estudos Etnográficos. Aproximando-se, por vezes e ao longo da sua história, às produções de ficção, a sua relação com as ciências exatas e o conhecimento tornam necessária uma abordagem teórica mais aprofundada.

Assim, importa referir que uma distinção entre Antropologia e Etnografia, para os efeitos da abordagem teórica levada a cabo neste capítulo, não são relevantes, dado que a aplicação do filme nestas áreas de estudo e evolução do uso de conteúdos audiovisuais se relacionam proximamente (Ribeiro, 2007). De igual modo, o termo “filme” neste texto refere-se ao conteúdo audiovisual produzido como meio de registo, não sendo realizada distinção entre o filme de natureza analógica por oposição à digital.

A Antropologia Visual, preocupando-se com a recolha de dados sobre os fenómenos da investigação a que se referem, não recorre apenas “a objetos e produtos materiais de uma cultura ou à memória e bloco de notas do antropólogo.” (Rapazote, 2007a, p. 84). O uso de material visual, seja este fotografia ou filme, é tido como um instrumento metodológico capaz de representar e registar fenómenos, características e comportamentos de um modo que as notas escritas não conseguiriam. Esta ferramenta tem adquirido cada vez mais importância, conquistando um lugar crescentemente presente por ação da evolução tecnológica que torna a prática acessível e económica (Rapazote, 2007a, p. 84).

A produção de vídeo realizada no âmbito da investigação etnográfica detém algumas regras próprias a nível visual e de continuidade, pela sua natureza científica, ainda que não sejam totalmente consensuais entre os praticantes. Segundo Rui Oliveira (2011), “diferentes autores têm diferentes concepções daquilo que deve ser o filme etnográfico, a sua estética, a sua narrativa e a sua continuidade na edição, para além de vários outros elementos”. Por estes motivos é determinante abordar este assunto e as suas especificidades. De facto, perante uma leitura do livro *Ethnographic Film* (2006), de Karl Heider, constata-se que existem cuidados a ter no que toca a filmagens, à edição/montagem do material recolhido, à narrativa e à narração (se a houver). Estas características, e as decisões tomadas em cada ponto, fazem parte da mensagem que o documentarista pretende passar, devendo ter como critério principal o sucesso com que transmitem a informação, e não meramente a quantidade de informação em si ou, como num filme de ficção, o nível de entretenimento e estética agradável (Heider, 2006, p. 53; Oliveira, 2011). A participação no processo de criação do filme etnográfico trata-se também de um elemento fortemente determinante nesta tipologia de produção.

Assim, este capítulo irá também debruçar-se sobre questões relacionadas com a prática do filme etnográfico, começando por um enquadramento teórico relativo à história da Antropologia Visual; seguido de uma reflexão sobre a importância do uso do filme no contexto da Etnografia; o uso da imagem na investigação etnográfica e a sua integração com a palavra escrita; o uso do filme na antropologia e a sua utilidade; e, por fim, uma abordagem às especificidades da produção de um documentário etnográfico, abrangendo o seu contexto metodológico (textual e visual) e os elementos constituintes da produção do mesmo (filmagens, edição, e narração).

### 2.2.1. Breve História da Antropologia Visual

A história do filme etnográfico, produzido no contexto de estudos antropológicos, abrange uma época extensa no tempo, na qual o seu desenvolvimento aconteceu. Esta história inicia-se com o próprio nascimento do cinema – os filmes dos irmãos Lumière (1895), intencionalmente ou não, detêm um valor como registo de pesquisa antropológica adjacente (Peixoto, 1999, p. 92; Ribeiro, 2007, p. 8).

No mesmo ano de criação do cinematógrafo, o médico Félix-Louis Regnault filmou uma mulher *Ouolof* a fabricar uma peça de olaria na exposição etnográfica da África Ocidental, filme múltiplas vezes identificado como o primeiro filme etnográfico. Regnault destacava a importância do registo visual como meio de pesquisa científica e a sua utilidade para a etnografia, desenvolvendo estudos teóricos relatando as suas análises (Peixoto, 1999, p. 92; Ribeiro, 2007, p. 8).

Em época temporal próxima (1898) o zoólogo da Universidade de Cambridge, Alfred Cort Haddon, realiza uma expedição multidisciplinar às Ilhas do Estreito de Torres, no Oceano Pacífico, com o objetivo de estudar os povos aborígenes, procurando obter registos – notas descritivas, desenhos,

fotografias e filmes – que documentassem as práticas culturais, vida quotidiana e meios materiais utilizados, vindo também este a ser considerado pioneiro da prática de filme etnográfico (Coelho, 2012, p. 756; Peixoto, 1999, p. 93; Ribeiro, 2007, p. 8).

Segundo Karl Heider (2006), as quatro décadas de 1920 a 1960 apenas têm registados algumas conquistas respetivamente à história do filme etnográfico. O autor refere que o cinema e a etnografia apenas se voltaram a cruzar uma década após o trabalho de Flaherty<sup>57</sup> ser desenvolvido. Foi através dois antropólogos, Gregory Bateson e Margaret Mead, compreendido entre 1936 e 1939, de elevado volume e preocupação imagética, com expressão em fotografia e filme, está também associada a um estudo colaborativo em Bali relacionado com a cultura e educação das crianças. Esta colaboração culminou num conjunto de 25 mil fotografias publicadas em dois livros, em conjunto com textos enquadradores e descritivos, numa combinação distinta do realizado até então. Apesar de apenas serem montados cerca de uma década depois (1950), foram montados e publicados 6 filmes (de 20 minutos de duração cada um), supervisionados por Mead, resultantes das filmagens deste estudo (Coelho, 2012, pp. 757–758; Heider, 2006, pp. 28–29).

*These films are ethnographic in the most literal sense of the word. Like written ethnographies, they describe behavior and present the results of the ethnographic study. For the most part, they focus on children interacting with each other and with adults. [...] The Bateson and Mead research was the first to try systematically to work out the implications of using film as an integral part of anthropological research and reportage [...].* (Heider, 2006, p. 29)

Bateson e Mead usaram as imagens para partilhar conhecimentos sobre comportamentos e práticas particulares das culturas em estudo, planeadas como complemento para as descrições verbais tipicamente utilizadas pelos antropólogos, de modo a demonstrar coisas que consideraram ser mais facilmente descritas visualmente (Heider, 2006, pp. 28–29). Clarice Peixoto (1999) menciona a influência que Alfred Cort Haddon e Franz Boas, ambos adeptos e utilizadores do uso da imagem e do filme em particular como meio adicional de recolha de informação, tiveram sobre Bateson e Mead.

Nas décadas seguintes, poucos trabalhos no contexto da Antropologia Visual terão sido desenvolvidos, até que ocorre “uma explosão de documentários etnográficos, sob a influência do antropólogo-cineasta Jean Rouch”, que se destaca em relação a outros realizadores do mesmo movimento (o *cinéma vérité*, mencionado no ponto 1.1.4. História do documentário deste documento) pelo seu papel na fundação de uma escola cujos alunos prosseguiram as práticas. Jean Rouch propunha o que ele chamava de “antropologia partilhada”, cujo cinema permitia desenvolver – o estudo através do filme não era apenas escrito pelo antropólogo, e nunca posteriormente acedido pelo sujeito de estudo, mas antes o sujeito de estudo poderia participar na construção direta do mesmo, aparecendo nele (Coelho, 2012; Heider, 2006; Peixoto, 1999).

Este desenvolvimento foi também facilitado pelas tecnologias que foram surgindo, nomeadamente as câmaras de 16 mm, mais leves e portáteis, aliadas à possibilidade de gravar som de forma síncrona. De facto, o documentário, como qualquer outro filme, beneficia enormemente com a evolução tecnológica, que acresce novas liberdades para o desenvolvimento criativo dentro do género (Penafria & Madaíl, 1999, p. 2).

---

<sup>57</sup> Ainda que Flaherty não fosse etnógrafo e não tivesse como objetivo desenvolver filmes sobre culturas distantes baseando-se numa abordagem investigativa etnográfica, pôs em prática no seu processo uma técnica que se identifica como típica deste modo de investigação, sendo este o trabalho de campo, dado que o realizador passou períodos de tempo extensos com as culturas que pretendia retratar. Dedicou, assim, tempo a aprender sobre os seus modos de vida, e desenvolveu relacionamentos de confiança com os indivíduos. Mesmo que o tempo de permanência não seja garantia de obtenção de conhecimento aprofundado é, por si só, indicador de interesse pessoal na imersão na cultura (Heider, 2006, pp. 21–22)

De igual modo, na década de 1980, o surgimento do vídeo digital trouxe mais espaço para a produção documental (Oliveira, 2011). Os registos, com os sucessivos progressos tecnológicos quanto à capacidade de compressão de conteúdos audiovisuais e armazenamento em suporte físico (ex: DVDs, discos rígidos, discos portáteis) ou na *cloud* (ex: Dropbox<sup>58</sup>, Google Drive<sup>59</sup>, Onedrive<sup>60</sup>), aumentaram em termos de duração e cujos custos associados de armazenamento tendem a decrescer. Considera-se que a evolução tecnológica na área do audiovisual tem munido a área científica da Antropologia, com ferramentas que têm incrementado a qualidade e a diversidade dos registos audiovisuais com aporte de valor para as tarefas de documentação, investigação e divulgação. Isto tem permitido construir arquivos mais extensos, ricos e complexos dos fenómenos e objetos de estudo na área.

Após esta descrição relativamente à história e evolução da Antropologia Visual, bem como dos eventos marcantes na sua definição como vertente científica, seguem-se algumas considerações sobre importância do uso do filme no contexto da investigação etnográfica e disciplinas relacionadas.

### 2.2.2. A importância do filme para o estudo etnográfico

O filme pode constituir uma importante ferramenta de investigação e consequente exposição no contexto da Antropologia, na medida em que apoia e complementa os estudos e regista o observado de um modo que a documentação escrita na forma de monografias e artigos não seriam capazes de fazer com a mesma profundidade. Na verdade, tanto a fotografia como o vídeo complementam as palavras utilizadas pelos antropólogos na descrição e desconstrução do tecido complexo que compõe uma cultura ou uma expressão cultural de qualquer natureza.

Pink (2013) refere que a análise de dados não constitui necessariamente uma fase separada da construção do conhecimento naquele que é o processo etnográfico, estando, deste modo, frequentemente correlacionada com diferentes momentos do trabalho de campo. Tipicamente, o material audiovisual de pesquisa pode ser captado sem um fim específico, como para monografias e artigos, constituindo um importante meio de produção de anotações particularmente ricas em conteúdos, e de relevância no seu destino como constituinte de arquivo. Destas recolhas resultam horas de filme que podem ser utilizadas para várias atividades de análise e exposição da pesquisa realizada (Oliveira, 2011; Rapazote, 2007b).

Clarice Peixoto (1999) descreve que Margaret Mead destacava a utilidade do uso da imagem como meio de registo, enaltecendo as possibilidades do uso tanto da fotografia como do filme para a antropologia. Para a antropóloga, em determinados estudos como, a título de exemplo, no caso dos de comportamento, os métodos tradicionais de observação e registo no campo – anotações escritas e a própria memória e olhar do investigador -, eram insuficientes. Mead aborda o assunto no seu artigo “Anthropology and the Camera”, no qual descreve algumas concepções sobre o assunto, entre as quais Clarice Peixoto salienta:

*(...) a câmara como caderno de notas, registrando detalhadamente todos os acontecimentos cotidianos do grupo observado; a possibilidade de observação à distância através da lente zoom, que permite o registo da ação (nascimento, transe, conflitos...) sem perturbar ou interferir; a possibilidade de rever as imagens como estímulo à memória individual e coletiva; o emprego dessas imagens no ensino da antropologia.* (Peixoto, 1999, p. 100).

A utilidade do uso do filme para o estudo antropológico reside na capacidade que este atribui ao investigador de registar a ação e interação de e entre indivíduos, no momento das suas ocorrências, que podem ser posteriormente analisados e revistos de forma mais cuidada. O registo visual pode ser

<sup>58</sup> <https://www.dropbox.com> Consultado em 13 de outubro, 2021.

<sup>59</sup> <https://www.google.com/drive/> Consultado em 13 de outubro, 2021.

<sup>60</sup> <https://www.microsoft.com/pt-pt/microsoft-365/onedrive/online-cloud-storage> Consultado em 13 de outubro, 2021.

revisto quantas vezes necessário, pode ser de utilidade para o investigador que o capta, mas também ser guardado para estudo posterior ou registo de arquivo, e até mesmo acompanhar outros estudos na forma de texto, complementando as ideias apresentadas e como representação que auxilia a exposição das mesmas (Pink, 2013, pp. 106–107). Sarah Pink (2013) afirma que o vídeo não se trata de uma mera ferramenta de recolha de dados ainda que numa primeira instância o seja. A imagem em vídeo ou fotografia pode também funcionar como uma tecnologia participante na negociação de relações sociais, bem como um meio através do qual a etnografia produz conhecimento.

Segundo Rui Oliveira (2011), “Jennifer Post acrescenta que a colaboração, de mais de um século, entre realizadores e antropólogos contribuiu para a documentação e transmissão de informação etnográfica, numa prática que se estende ao ensino e à investigação (Post, 2004, p. 167)”.

De facto, Heider refere que existem dois tipos de usos distintos do filme no contexto da antropologia: primariamente, as filmagens *raw*, registadas pelos antropólogos durante o trabalho de campo, destinadas a análise detalhada em tempo real ou posteriormente, e que podem ou não ser editadas sob a forma de um filme ou como elemento de uma apresentação dos resultados da análise anterior, como acontece com fotografias em monografias e artigos científicos; o outro tipo, um filme produzido com destino a mostra pública, contendo alguma forma de conhecimento etnográfico associado (Heider, 2006).

Assim, depreende-se que o filme é uma ferramenta de relevância para a comunicação de conceitos e apresentação de perspetivas distintas sobre temas ligados à etnografia. De forma semelhante, dentro do trabalho de campo, o uso do filme mostra-se proveitoso para registo dos avanços diários da investigação, facilitando os registos escritos e outras especificidades dos processos e atividades da mesma (Oliveira, 2011; Rapazote, 2007b).

É igualmente, neste contexto, que o documentário se integra como um meio de divulgação dos conhecimentos adquiridos, inclusive permitindo levar as temáticas estudadas a um público mais amplo (Oliveira, 2011; Rapazote, 2007b). Um filme tem uma possibilidade e facilidade maior em alcançar públicos diferentes daqueles que tipicamente resultam de investigações realizadas no meio académico, que muitas vezes apenas chegam a outros académicos. Já o filme age como um meio difusor de conhecimento que, por se tratar de um conteúdo audiovisual consumido de modo universal e, portanto, por um público vasto que abrange grupos sociais e culturais distintos, poderá ser visto e criticado por comunidades que de outro modo não teriam acesso a esse conteúdo. De facto, o filme oferece aos sujeitos em estudo a hipótese de melhor consultar e julgar a representação produzida sobre eles, do que se se escrevesse um livro sobre um fenómeno ou cultura (muitas vezes produzidos em línguas que os primeiro não compreendem) (Barbash & Taylor, 1997, p. 2).

Um exemplo desta abordagem é o trabalho da etnomusicóloga Susana Sardo, cuja tese de doutoramento intitulada *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções no contexto dos territórios póscoloniais Integrados. O caso de Goa.* (2004) foi publicada na forma de livro em 2011, com o título *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa.*, com vista a levar a sua investigação e conhecimentos adjacentes não só à comunidade científica como também ao grande público. De forma contínua a este processo de abordagem à expansão do público a que o conhecimento é transmitido, Rui Oliveira desenvolveu um documentário etnográfico, editado a partir de materiais de arquivo recolhidos em trabalho de campo entre 1986 e 1996 por Susana Sardo, no âmbito da sua dissertação de mestrado *O documentário em etnomusicologia – a construção de um documentário a partir de material recolhido em trabalho de campo* (2011).

Às considerações anteriores, focadas na importância do uso do filme no contexto da investigação etnográfica e, segue-se uma análise ao modo como a imagem se integra no contexto da investigação etnográfica, e a sua interação com o convencional recurso à palavra escrita.

### 2.2.3. Entre a palavra e a imagem

Tendo por suporte a revisão bibliográfica realizada e considerando a breve resenha já apresentada sobre a história do documentário etnográfico, compreende-se a clara proeminência do uso da palavra escrita como meio de construção do saber da Antropologia. Trata-se de uma disciplina cujo estudo desde sempre terá sido baseado na mesma, partindo os seus estudos frequentemente da análise de anotações e até desenhos e ilustrações dos antropólogos, e que vê os resultados das suas

observações publicados sob a mesma forma, ou seja, a do texto (Heider, 2006; Rapazote, 2007b, p. 37).

A Antropologia ocupa-se do estudo da cultura material, da arte, e de investigar expressões corporais e faciais, gestos e outros comportamentos e interação física. Estuda os aspetos dos seres humanos que vão desde a biologia até à história da Humanidade, incluindo as características da sociedade e da cultura que permitem distinguir os seres humanos das restantes espécies animais. Abrange também o estudo e análise de fotografias, vídeos e filmes e a representação visual (Rapazote, 2007a; Horowitz et al., 2020). Ao preocupar-se com isto, preocupa-se com a obtenção de dados sobre esses mesmos fenómenos visuais, bem como com as ferramentas que estão disponíveis. Os antropólogos procuram, assim, modos de registar e analisar os dados da forma mais completa possível. Assim, a antropologia naturalmente se direcionou para a produção de outras tipologias de registo (assim que surgiram tecnologias que o permitiram), mais visuais que os apontamentos escritos no bloco de notas e a memória do antropólogo, aos quais se reconheceram a eficiência, tanto no ato de captação compreensiva e completa, como no potencial de análise e partilha destes registos duradouros. Foi observada alguma vantagem em registar com uma câmara um acontecimento, pois esta permitia ao investigador revê-la, analisá-la mais de perto e atempadamente, e até reproduzi-la para outras pessoas. Ainda que o que é registado possa sofrer alguma influência gerada pela presença câmara, uma questão já abordada anteriormente neste capítulo, admite-se que esses registos conferem uma importância que reside nas capacidades de análise e exposição que os mesmos registos comportam (Rapazote, 2007a).

Vários autores descrevem as vantagens da imagem e, em particular do filme/vídeo como ferramenta de recolha, análise e divulgação de conhecimentos na área. Mas apenas nas décadas 30 e 40 do século XX, com a realização do estudo de Bateson e Mead em Bali, é que a antropologia e a imagem viram ocorrer um cruzamento verdadeiramente determinado em usar o filme como parte integral de uma investigação científica antropológica (Heider, 2006; Rapazote, 2007a).

*Margaret Mead, uma das primeiras pessoas a usar a câmara na sua investigação, contribuiu para a definição desta área, defendendo que há uma prisão à escrita e a antropologia é antes de mais "verbal", baseada nas palavras dos informantes e não tanto na observação dos acontecimentos e que cinema e fotografia exprimem uma especialização, uma habilidade que deve ser treinada pelos antropólogos. Para Mead, o filme permite anotar, conservar e repetir de modo a analisar detalhadamente as situações sociais* (C. A. Costa, 1998, pp. 1–2).

É nos anos 70 que o campo da Antropologia Visual começa, no entanto, a ser designado deste modo (C. A. Costa, 1998, p. 1), observando um impulso decisivo a partir desta época, embora a sua história se tenha desenvolvido em paralelo com a da antropologia em si (Martins, 2013). O considerável reconhecimento e crescente interesse do desenvolvimento de registos em formato de filme e o seu respetivo estudo é mencionado por algumas pessoas de referência da área, entre as quais John H. Weakland<sup>61</sup>, um engenheiro químico que se tornou antropólogo muito por influência de Gregory Bateson. No capítulo da sua autoria no livro *Principles of Visual Anthropology*<sup>62</sup> (tendo sido a primeira

---

<sup>61</sup> Um dos fundadores da psicoterapia breve e familiar, e o primeiro colaborador do Bateson Project. Este tratou-se de um projeto de investigação criado por Gregory Bateson, e desenvolvido em colaboração com uma equipa de investigadores, nomeadamente John Weakland, o psicoterapeuta Jay Haley e os psiquiatras Don Jackson e William Fry. Este projeto foi responsável por várias publicações relevantes para a área da saúde mental e psicoterapia familiar, assim como a descoberta do conceito de duplo vínculo, quando se encontravam a estudar a comunicação no contexto da esquizofrenia (*The influence of the Bateson Project on Family Therapy*, sem data).

<sup>62</sup> O livro, editado por Paul Hockings, professor de Antropologia na Universidade de Illinois em Chicago, é composto por 27 artigos escritos por especialistas e cineastas descritos no resumo como “acknowledged as the international authorities in the field”, e cobre vários assuntos desde o uso e aplicação do filme e da fotografia na investigação antropológica, as relações da filmagem etnográfico com o cinema e a televisão e outras aplicações relacionadas a áreas subdisciplinares da primeira. O mesmo terá sido considerado como “the first attempt to bring

edição lançada em 1975), refere inclusive o facto do livro em si existir como prova exemplar da importância da prática e da vertente visual do fenómeno em estudo, e como a mesma teria sido negligenciada nessa data, embora já fosse conhecido o valor deste campo da Antropologia como ferramenta (Weakland, 1995, p. 45).

Assim, a integração do filme como recurso de análise visual e sonora, assim como a sua aplicação noutras funções consideradas adequadas para a disciplina, pode trazer elementos vantajosos, padecendo, no entanto, de cuidados e considerações aquando do seu emprego (Heider, 2006). Zoetl (2011) afirma que “as ambições do antropólogo e do cineasta, do etnógrafo e do documentarista, do cientista e do artista” se cruzam na antropologia visual (Zoetl, 2011, p. 196). Os casos dos filmes considerados os primeiros filmes etnográficos, descritos previamente na alínea 1.2.1. História da Antropologia Visual, são exemplos que descrevem como o “filme” (imagem em movimento) em si terá precedido o “cinema”, naquele que é o contexto da Etnografia (Rapazote, 2007, p. 52). De qualquer modo, a produção audiovisual no contexto daquele que é um estudo científico é inevitavelmente afetada pela reflexão teórica do primeiro, e vice-versa, pois a técnica cinematográfica será aplicada ao serviço da transmissão da mensagem, na expectativa de garantir que o filme consegue ser “etnograficamente competente” (Heider, 2006, pp. 2–4; Zoetl, 2011, p. 196).

A forma como a palavra escrita e a imagem são interpretadas pelo leitor ou espectador é distinta, sendo a primeira mais tipicamente clara e transmitida de forma linear, ao passo que a imagem (fotografia ou filme) permite ao espectador uma observação mais livre, a partir da qual gera interpretações próprias consoante aquilo a que a sua atenção se dirige e o foco aos detalhes (Heider, 2006; Oliveira, 2011). O filme, ao registar um evento ou fenómeno específico, único e individual e que, mesmo que acontecesse novamente, nunca seria igual, conduz ao reconhecimento de que cada registo descreve ou cristaliza num dado momento uma ação irrepitível. Trata-se, assim, de uma representação de uma só ocorrência, pelo que não é capaz de apresentar a totalidade das suas características (Heider, 2006; Oliveira, 2011). No fundo o filme capta a realidade como ela ocorre, procurando usar a prática e as técnicas do cinema como meio para revelar e comunicar aspetos visuais e materiais da cultura, do comportamento, e da vida das pessoas (Rapazote, 2007b, p. 44).

Depreende-se, com base nas referências bibliográficas analisadas, que a Antropologia evoluiu de uma disciplina centrada nas palavras para uma que tira partido do uso da imagem como médium visual, e que a mesma sofreu um atraso relacionado com os elevados custos associados à produção de registos em formato de filme (pela equipa necessária, câmaras e película, demasiado cara para que suportar registar horas de trabalho de campo), assim como pelas questões associadas às definições que separam o cinema tipicamente conhecido do filme etnográfico (Rapazote, 2007b, p. 47). No entanto, a evolução das tecnologias da área audiovisual, e a massificação da sua disponibilidade, bem como as crescentes discussões teóricas desenvolvidas ao longo dos anos sobre a Antropologia Visual, permitiram que os antropólogos explorassem essas novas ferramentas, que agora ocupam um espaço valorizado no estudo, bem como assumem um papel relevante como meio de disseminação do conhecimento antropológico (Fernandes, 2014, p. 22; Rapazote, 2007b, pp. 38–39).

Após a abordagem à introdução do uso da imagem na investigação antropológica, abordamos a utilidade e modo como se utilizam materiais audiovisuais para realizar análises e pesquisas no âmbito de investigações antropológicas.

#### 2.2.4. Material AV de pesquisa

A partir das referências discutidas anteriormente, relativamente à produção de registos em filme realizadas no trabalho de campo no contexto de investigações antropológicas (1.2.1. História da Antropologia Visual), é perceptível que os mesmos são frequentemente captados como se de anotações escritas se tratasse, isto é, sem existir um propósito específico quanto ao propósito final dessas imagens, sendo produzidas para uso em trabalhos de análises ou apenas para arquivo até que venham a ser de utilidade para alguém, e das quais resultam, frequentemente, largas horas de conteúdos (Heider, 2006; Henley, 2001, pp. 6–7; Peixoto, 1999; Pink, 2013).

---

together in a single volume the writings of major practitioners and theoreticians of ethnographic film and photography... [which] aimed to establish visual anthropology as a recognized subdiscipline of anthropology” (Schneider as cited in Guindi, 1992, p. 440).

Carlos Reyna exemplifica a utilidade do filme no processo de análise antropológica de comportamentos, referindo uma experiência realizada por Edward T. Hall em 1968, na qual o mesmo filmou com uma Super 8, três famílias distintas realizando a mesma atividade. Por meio destas filmagens, o antropólogo pôde analisar atentamente os comportamentos e nuances da comunicação verbal e não verbal das famílias, reproduzindo o filme em câmara lenta e observando *frame a frame* as imagens (Reyna, 1996, p. 257). Deste modo, é notável que o antropólogo, recorrendo a registos audiovisuais, já não necessita de depender exclusivamente da sua memória para analisar e estudar comportamento ou outros fenómenos (Rapazote, 2007b).

Estes conteúdos audiovisuais, além da sua função como meios de análise e estudo, bem como utilidade para destino a arquivo, poderão ser aproveitados para outro uso, entre os quais a exposição dos conteúdos a públicos mais amplos e através de diferentes meios e canais de comunicação. Neste contexto, são editados vídeos e produzidos documentários etnográficos, que permitem alargar a visibilidade do conhecimento adquirido a espectadores distintos, existindo atualmente festivais dedicados aos mesmos, bem como a possibilidade da publicação online destes conteúdos. No entanto, o desenvolvimento de um documentário exige algum tempo e conhecimento técnico, que nem todos os investigadores que captam vídeo durante o trabalho de campo dos seus estudos detêm as ferramentas necessárias para tal (Henley, 2001, p. 5; Pink, 2013, p. 183).

Não obstante, o material audiovisual de pesquisa deverá sempre procurar ser gerado com base num uso da câmara como uma ferramenta imparcial, cuja ciência e representação da realidade são os principais motores, e destinado a uma análise posterior, cuja realidade se interpreta com base nesses registos. Os autores acrescentam que esta atitude de registo para fins de análise e interpretação posterior são, inclusive, característica distintiva da produção documental, e que o mesmo se leva a cabo com a esperança que as imagens recolhidas contenham níveis de significado intrínseco superiores às expectativas e ideias pré-concebidas pelo documentarista (e que o mesmo pode descobrir durante a análise que registou, sem saber), e permitam ser explorados detalhes e conceitos por via da imagem, que de outro modo não seriam tão valiosos (Asch & Asch, 1995, p. 338; Barbash & Taylor, 1997, p. 78).

Após nos termos debruçado sobre a utilidade do uso do filme para a etnografia, bem como compreender de que modo entra a análise de materiais audiovisuais no estudo antropológico, focamos nas características específicas do processo de filmagem e das técnicas e questões a ter em consideração durante esse mesmo processo.

### 2.2.5. Filmagem

Como se pôde observar no enquadramento teórico analisado até agora, vários especialistas defendem a utilidade do uso de registos filmados para o estudo antropológico, chegando alguns autores a afirmar que a câmara teria tanto valor quanto o caderno de notas como ferramenta de investigação, e a comparar o uso da mesma com um telescópio para um astrónomo ou um microscópio para um biólogo (Loizos, 1993, p. 17).

Posto isto, é necessário compreender que a filmagem no contexto da investigação antropológica tem regras próprias, não só a nível visual como na questão de continuidade, dado que filmar, tal como escrever, se trata de um processo de seleção e interpretação (Barbash & Taylor, 1997, p. 8). Como refere Heider, tal como a escrita não necessita de ser de calibre literário elevado, também a filmagem não necessita de alcançar os mais altos standards cinematográficos – estas características não deverão ser o foco, mas deverão ser utilizadas em favor da transmissão competente da mensagem em prol do conhecimento etnográfico (Heider, 2006, pp. 3–4).

Heider introduz algumas das características que, de forma mais relevante, compõem a representatividade do teor etnográfico nas produções audiovisuais, e sobre as quais é necessário tomar decisões conscientes, de modo a garantir o quanto um filme é eficiente do ponto de vista etnográfico (Heider, 2006, pp. 4–7).

Um dos princípios básicos da etnografia, segundo Heider, é a abordagem holística, dado a importância de tomar uma atitude que procura representar os fenómenos no seu contexto social e cultural. Esta atitude está patente no modo como a investigação antropológica tipicamente se desenvolve, no sentido em que o investigador procura obter um entendimento aprofundado e abrangente do fenómeno em

estudo através do trabalho de campo, realizado durante um curso de tempo prolongado no qual o mesmo estuda todo o contexto, características culturais, sociais e relacionamentos. No entanto, a mera presença no campo e a interação com a cultura em estudo não é, por si só, garantia da capacidade do filme produzido ser como que automaticamente etnograficamente holístico. O autor sugere, assim, que o modo de melhor representar em filme o contexto completo do fenómeno poderá ser filmar e editar ““*whole bodies*,” “*whole people*,” “*whole interactions*,” and “*whole acts*.”” (Heider, 2006). Esta abordagem não elimina, no entanto, a importância e, muito menos, inclusão de imagens como *close-ups* e fragmentos, pois estes são capazes de revelar mais detalhes sobre o todo do que à primeira vista possa aparentar (Barbash & Taylor, 1997, pp. 60–61; Heider, 2006, p. 64). Barbash e Taylor acrescentam: “If the camera is to provide a record of human events, it needs to get close and be involved, for that is how we experience life itself.” (Barbash & Taylor, 1997, p. 61). Deverá, por fim, tomar-se em consideração que estas questões não significam que é necessário filmar tudo sobre tudo (Heider, 2006, p. 64).

No que toca a equipamentos e abordagens ao manuseio da câmara, a análise bibliográfica realizada permitiu identificar uma questão largamente debatida em relação ao filme etnográfico – o uso ou não do tripé. Alguns antropólogos e realizadores reconhecem qualidades ao uso do tripé como meio de captação de planos mais amplos e com vista a deixar a ação desenvolver-se em frente à mesma; no entanto, a generalidade dos estudiosos opta pelo uso da câmara à mão, pois esta escolha concede uma liberdade de movimento do investigador no espaço da ação, além de tornar o objeto substancialmente menos intrusivo, o que auxilia à naturalidade e informalidade da interação do realizador com os sujeitos em estudo (Barbash & Taylor, 1997, pp. 118–122).

Atualmente existem à disposição dos documentaristas um conjunto de ferramentas que permitem uma diferente liberdade de movimento, pois oferecem uma variedade de possibilidades para desenvolver conteúdo. Estas permitem criar conteúdos de maneiras criativas e únicas, o que é útil no processo de procura de soluções e opções que melhor transmitam a história ou visão do realizador. As tecnologias como os *drones*, as *action* e *bodycams* e os *gimbals* são exemplos de algumas dessas ferramentas. Acrescenta-se ainda que os próprios telemóveis, objeto comum que alcançou uma utilização universal, têm vindo a ser desenvolvidos com cada vez melhor qualidade de captação de vídeo. Esta, aliada à estabilização de imagem e elevada portabilidade, podem vir a revelar-se uma opção viável e adequada para a produção de documentários.

Relativamente à seleção da câmara em si, Barbash e Taylor alertam para a instabilidade dos *palmcorders* – câmaras de filmar tão leves compactas que podem ser utilizadas na mão, ao invés de transportadas ao ombro -, bem como outras câmaras pequenas (equipamentos amadores ou semiprofissionais tipicamente utilizados), pois produzem imagens mais instáveis, pelo que necessitam de treino e adoção de estratégias de manuseamento que auxiliem o seu uso (Barbash & Taylor, 1997).

O uso do *zoom* no ato de filmagem é também uma questão levantada por vários autores ao longo do tempo, e que é de elevada importância abordar. Tenta-se não reprovar o seu uso, pois admite-se que se trata de “um elemento da linguagem cinematográfica como outro qualquer” (Zoettl, 2011, p. 192). Pode ser, por um lado, considerado essencial para trabalho documental, dada a sua versatilidade para se adaptar às situações e ações que ocorram durante o trabalho de campo que esta tipologia de produções comporta, em comparação com as dificuldades de transportar consigo, bem como passar pelo processo demorado de troca de lentes fixas no local. Permite, em suma, a captação de momentos - detalhes, movimentos súbitos, expressões faciais, etc. -, que o documentarista não teria tempo de captar se para tal tivesse de se deslocar para mais perto (Barbash & Taylor, 1997, p. 114).

Por outro lado, o uso do *zoom* favorece que o antropólogo/documentarista assuma um único ponto de vista<sup>63</sup>, pois permite que o mesmo se dirija imediatamente para o que deseja mostrar sem necessitar de se movimentar no espaço (Barbash & Taylor, 1997, p. 115; Zoettl, 2011, pp. 192–193). A posição da câmara no espaço – o seu ponto de vista -, pressupõe uma perspetiva sobre qualquer ação, pois o ângulo e amplitude de abrangência da cena<sup>64</sup> transmitem diferentes sensações ao espectador, ou

---

<sup>63</sup> Entenda-se, neste contexto, ponto de vista como perspetiva sob a qual o espectador irá ver as imagens, não como o ponto de vista definido pelo documentarista, abordado no subcapítulo 1.1.1.

<sup>64</sup> Tratam-se estas considerações de princípios básicos de cinematografia, importantes quer para produções de ficção, quer para documentários. Sugere-se a visualização do seguinte vídeo, que abrange algumas noções

colocá-lo na posição de um interveniente (Loizos, 1993, pp. 17–18). O modo principal de apresentar vários pontos de vista da ação (e sendo que a inclusão de várias perspetivas torna o filme mais completo), é que o investigador se desloque no espaço ao invés de esperar parado num mesmo local a captar a ação dum mesmo “olhar”. Seria então, tal como Jean Rouch havia já defendido, preferencial existir movimento real da câmara ao invés de um movimento mecânico produzido sob uma posição rígida (Zoettl, 2011, pp. 192–193). Barbash e Taylor acrescentam que, ainda que o ato de captar a imagem com *zoom* versus aproximar-se da ação possa aparentar resultar numa diferença subtil, o espectador irá senti-la, pois essa distância física reflete-se numa distância emocional. Deste modo, o uso do *zoom* deverá ser feito com algum cuidado (Barbash & Taylor, 1997, p. 115).

Seguidamente a estas observações relativamente às questões e técnicas referentes ao processo de filmagem, dirigimo-nos a algumas reflexões sobre a edição – do que se trata, como ocorre e outras ponderações.

### 2.2.6. Edição

Dziga Vertov terá definido que a edição tinha um papel fundamental em “organizar o mundo visível”, definindo algumas distinções dentro do processo de edição. Estas fases descrevem todo o trabalho de edição – o processo de produção de um filme acaba por ser, em si, um longo processo de seleção, corte e união -, todo um trabalho que se reflete e apoia a edição final, a realizada em pós-produção (Barbash & Taylor, 1997, p. 370). São as fases as seguintes:

1. Edição durante a observação
2. Edição após a observação
3. Edição durante a filmagem
4. Edição após a filmagem
5. Aferição por vista (procura por fragmentos para incluir na montagem)
6. Edição final

Os três primeiros tipos de edição, que ocorrem durante a pré-produção e a produção, são mais importantes para o documentário do que para um filme de ficção, que já tem um guião prévio definido. No caso da produção de um documentário, o filme é mais baseado numa atitude observacional e, portanto, tende a afastar-se de guiões muito aprofundados ou outras ações planeadas, o que torna o processo de edição durante a filmagem especialmente importante – o etnógrafo ou documentarista editam durante o trabalho de campo, a partir do momento em que decidem o que filmar e de que modo (Barbash & Taylor, 1997, pp. 370–371).

Ainda que este modo de subdividir o conceito de edição seja relevante, a edição a que normalmente nos referimos no âmbito de uma produção audiovisual trata-se da montagem do mesmo na fase de pós-produção, tratando-se esta da fase enumerada como “Edição final” referida acima. Assim, debruçemo-nos sobre essa mesma questão.

A edição trata-se da fase na qual o filme é composto, por meio da seleção e organização de planos que compõem as sequências da ação. Esta é realizada, como referido acima, na fase de pós-produção. É nesta que ocorre a análise dos conteúdos e registos recolhidos, bem como a revisão do guião (se este tiver sido desenvolvido, mesmo que se trate de um rascunho), e na qual frequentemente o editor se depara com várias possibilidades para a construção do filme final (Zoettl, 2011, pp. 195–196). Ainda que, num processo de produção audiovisual, seja tipicamente realizada após a pré-produção e a produção, no contexto de uma investigação científica, e à semelhança de documentários de forma geral, os limites entre cada fase podem não ser claros, dado que existe uma certa medida de trabalho de descoberta em cada uma das porções de todo o processo (Barbash & Taylor, 1997).

Este processo de corte e costura de planos é capaz de gerar ideias, alterar o espaço e tempo, e transmitir informação, que pode ser interpretada de formas diferentes de acordo com o modo como a edição é realizada – a construção desta representação da realidade ocorre por obra das decisões

---

relativas aos ângulos de câmara, a sua aplicação e respetivos significados: <https://youtu.be/SINviMsi0K0>. Consultado em 17 de fevereiro, 2021.

tomadas no momento de edição. Um exemplo disto trata-se do facto de ser possível colocar o espectador ora na perspetiva do sujeito envolvido na ação, ora oferecer-lhe uma visão externa e mais ampla do meio que o envolve (Barbash & Taylor, 1997).

Heider menciona a capacidade de uma imagem de descrever um quadro antropológico de um modo que palavras não conseguiriam. A fase de edição é o verdadeiro momento de construção do filme, de reunião do conjunto de imagens que compõem uma representação da realidade, pelo que nesta o antropólogo pretenderá unir as imagens de forma a enaltecer o conhecimento obtido (Heider, 2006). Para tal, é importante compreender que “The major conceptual step from ethnography to film is to decide what aspects of the ethnography can be described more effectively in film or which aspects of the verbal description of the ethnography can best be supplemented by film” (Heider, 2006, p. 113).

Simultaneamente, a fase de edição esta intimamente relacionada com a ideia ou conceito que o realizador pretende transmitir. Além disto irá, inerentemente, refletir o ponto de vista do antropólogo e/ou do realizador, através das escolhas técnicas efetuadas, característica esta inerente a qualquer produção cinematográfica (Barbash & Taylor, 1997; Heider, 2006, pp. 60–61).

Como foi referido na alínea 1.1.5., Rosenthal e Eckhardt sugerem que o editor do documentário deverá tratar-se de uma pessoa externa às fases de pré-produção e produção. Segundo Barbash e Taylor, o mesmo se aplica ao filme etnográfico (que se trata, indiscutivelmente, de um filme documental (Wright, 2020, p. 49)). As autoras referem, por outro lado, que existem documentaristas que optam por fazê-lo pessoalmente. No livro *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video* (2020), os especialistas que partilham a sua autoria<sup>65</sup> apoiam a primeira abordagem. Destacam as vantagens de um editor externo, sendo estas: se o etnógrafo filmou as próprias imagens, um editor oferecerá um olhar novo às mesmas, estando possivelmente mais capacitado à objetividade e imparcialidade, por não ter estado envolvido no local e experiência, para julgar quão valiosas e quão compreensíveis serão aos olhos do espectador; como Molly Merryman relata no capítulo 12 do livro, mesmo que o etnógrafo opte, ser a sua preferência, por realizar pessoalmente a *timeline* básica, um editor profissional será muito provavelmente mais experiente e, conseqüentemente, eficiente na realização dos passos de pós-produção – desde a edição, correção de cor, *sound design*, entre outros (Barbash & Taylor, 1997, p. 378; Vannini et al., 2020, p. 344). Relembre-se um exemplo mencionado na alínea 2.2.2., no qual aconteceu a exata situação descrita: Susana Sardo recolheu imagens no seu trabalho de campo entre 1986 e 1996 e, duas décadas depois, Rui Oliveira analisou essas mesmas imagens e editou um documentário<sup>66</sup>, trazendo um novo olhar às imagens que se encontravam em arquivo.

No entanto, aparenta ser de entendimento geral que esta opção nem sempre é viável por motivos de orçamento, ou que a decisão depende do contexto em que o filme é desenvolvido, pelo que os mesmos frequentemente optam por eles próprios realizar a edição. Molly Merryman refere que a aprendizagem das técnicas necessárias para que o etnógrafo se encarregue pessoalmente da pós-produção exige um investimento de tempo alongado. Assim, compreende-se o motivo pelo qual, mesmo quando o orçamento ou circunstância não permitem a contratação de um profissional, os autores recorrem a um par de olhos externo, e tipicamente mais inexperiente ou iniciante, para os auxiliar – Peter Biella e Mark Westmoreland relatam contratar estudantes para trocar ideias consigo. Na verdade, é perceptível pela leitura do livro que estes etnógrafos frequentemente realizam o seu trabalho de investigação com recurso a meios audiovisuais pelas próprias mãos, ou apenas com recurso a uma equipa de dimensão

---

<sup>65</sup> O livro, editado pelo professor, investigador e autor/editor de 15 livros Phillip Vannini, reúne conhecimento do campo da etnografia baseada em filme e vídeo. É composto por 31 capítulos abrangendo vários tópicos primordiais da etnografia, desde as suas dimensões históricas, aos campos mais técnicos, metodologia e responsabilidade ética na produção. No penúltimo capítulo, “Everything you’ve always wanted to ask ethnographic filmmaker but never had a chance to: A roundtable discussion”, o editor desafiou os autores que contribuíram para a construção do livro a responderem a algumas questões sobre as quais ele próprio e os seus alunos haviam expressado ver respondidas por etnógrafos. Admitindo que poucos praticantes de métodos de investigação usam vídeo, bem como etnógrafos produtores de filmes têm a oportunidade de discutir assuntos técnicos de produção uns com os outros, Vannini gerou um capítulo único, num tom informal e de utilidade diretamente prática (Vannini, 2020).

<sup>66</sup> O documentário pode encontrar-se para visualização online em: [https://www.youtube.com/watch?v=fiV5dJggh44&ab\\_channel=INET-MDAveiro](https://www.youtube.com/watch?v=fiV5dJggh44&ab_channel=INET-MDAveiro). Consultado em 13 de outubro, 2021.

reduzida (entre 1 a 4 pessoas consigo), o que nos sugere que a totalidade do trabalho etnográfico é desenvolvido de forma bastante autónoma (Vannini et al., 2020, p. 344).

Chisako Yokoyama relata que, de acordo com a sua experiência profissional como editor de filmes de ficção, bem como de filmes etnográficos, as técnicas e o processo não diferem tanto quanto poderíamos imaginar. Yokoyama destaca a relevância de se lembrar de que parte da sua função como editor é colocar-se na posição do espectador, compreendendo de que modo as imagens poderão ser entendidas (destaca, inclusive, que um dos objetivos principais na edição de um filme etnográfico é não confundir o público). É extremamente importante haver a correção e clareza tanto da mensagem ou conceito, e por isso torna-se imprescindível que seja apresentada a informação necessária, selecionando cuidadosamente os elementos essenciais para abranger o foco do filme (Yokoyama, 2013).

*One of the important goals of a dramatic film is to **have an emotional impact on the audience**. The stronger the impact is, the longer the film stays in the audience's mind. At first I wasn't sure whether this was true for the kind of films we make at Elemental. I thought that the purpose of ethnographic films was to provide knowledge rather than evoke feelings. But our director, Robert Lemelson, believes that emotional impact is the strongest tool to show the true nature of other people's life in another culture, and I cannot agree more. (Yokoyama, 2013)*

Terminada a reflexão sobre a edição, segue-se uma análise ao papel da narração no documentário etnográfico, uma ferramenta extensivamente discutida na área.

### 2.2.7. Narração

A revisão bibliográfica realizada demonstra uma divergência de opiniões no que concerne ao uso de narração ou *voice-over* no documentário e no filme etnográfico: enquanto que uns autores rejeitam o recurso ao mesmo, por considerarem que é causador de deturpação e dificuldade de compreensão do filme; outros consideram que pode ser de utilidade na tarefa de transmitir informação.

Heider descreve a narração como “explanatory sentences read along with the visuals”. O autor defende que é quase impossível que qualquer narração não prejudique um filme, devido ao facto de causar a distração do espectador em relação às imagens, pois este acaba por dividir a sua atenção, culminando na perda de dados de ambas as fontes. Assim, refere que os filmes etnográficos frequentemente falham em evitar a narração, por necessitarem de incluir e/ou explicar informação de forma mais aprofundada (ou talvez menos generalizada) do que as imagens permitem abranger (Heider, 2006, pp. 54–57).

Heider explica que a narração, quando usada, exerce duas funções opostas: a de explicar e/ou clarificar questões que se encontram ambíguas, imprecisas ou até incompreensíveis pelas imagens visuais; ou, pelo contrário, descrever o essencial daquilo que compõe a história, representando a “coluna vertebral” do filme de forma fulcral para garantir a compreensão das imagens ou explicar coisas que não poderiam ser filmadas. Compreende-se, posto isto, que as narrações são bastante diferentes, variando entre si de acordo com a história, propósito, circunstâncias de produção e decisões do realizador. Podemos identificar duas dimensões nas quais a narração pode marcar presença, segundo Heider: “added information”, sendo este conteúdo verbal que adiciona informação ao filme que as imagens não contêm; e “visual relevancy”, referente à relevância do conteúdo da narração relativamente às imagens apresentadas no filme (Heider, 2006, pp. 54–57).

Barbash e Taylor referem, de igual modo, a importância de garantir que não se está a cair no erro de depender em demasia da narração para explicar tudo ou suportar a história, destacando as seguintes atitudes aquando dos momentos de construção do filme na pós-produção: observar com o máximo de objetividade o filme para perceber o quanto é realmente compreensível com base nas imagens (preferencialmente analisando a *raw footage* ao invés do *rough cut*); e fazer um ponto de situação

sobre a capacidade do filme de expor cinematograficamente as ideias e, se necessário, regressar ao campo para filmar imagens que o fortaleçam (Barbash & Taylor, 1997, pp. 410–411).

Heider destaca a exigência que realizar um filme etnográfico comporta: é necessário que este seja capaz de traduzir por meio da imagem aquilo que pretende. Refere como exemplo descritivo os filmes nos quais pode ser encontrada narração a preencher um vazio de conhecimento para o qual, por falta de preparação, não foram captadas imagens, ocorrência que o autor atribui como diminuidora da *filmicness*<sup>67</sup> do filme, lembrando que um filme etnográfico requer ser um produto visual ao seu expoente máximo de modo a ser eficiente (Heider, 2006, pp. 5–10).

Pode, então, admitir-se que os autores partilham, indiscutivelmente, de uma opinião clara sobre o uso da *voice-over* – a decisão sobre a mesma deverá ser racionalmente tomada, partindo do questionamento sobre de que modo esta irá agir sobre o filme, e sobre a compreensão desta pela audiência. Alguns aspetos a ter em consideração podem ser os seguintes: a *voice-over* enriquece ou não o filme? Terá esta *voice-over* e o conteúdo da narração um tom e/ou presença demasiado autoritário? Auxilia a compreensão da mensagem ou apenas repete informação de forma redundante e indutora de confusão? É também devido à importância deste questionamento que não raras vezes os realizadores optam por decidir sobre o uso ou não de narração apenas na fase de pós-produção, de modo a observarem e reverem o conteúdo em mãos para compreenderem se a primeira é necessária para, por exemplo, disponibilizar contexto cultural e social (Barbash & Taylor, 1997; Heider, 2006).

Lorenzo Ferrarini também se refere ao uso da narração como uma ferramenta útil, quando devidamente enquadrada no conceito do filme, ao invés de um recurso a esta ferramenta verbal como método de resolução de problemas como falhas na narrativa, falta de informação ou mesmo de filmagens. Além disto acrescenta o quanto o filme etnográfico, na sua opinião, pode optar por tipologias de abordagens diferentes, encontrando à sua disposição uma variedade de tons de voz e discurso que se afastam da tradicional “*voice-of-god*” – mais pessoal, irónico, ensaísta, entre outros -, de acordo com o pretendido para cada projeto em particular (Vannini et al., 2020, p. 346).

Quando, de facto, se opta por utilizar uma narração num filme etnográfico, uma das questões que exige alguma reflexão é quantas vezes deverão compô-la, bem como de que forma (ou formas) esta voz se irá expressar – se, por exemplo, a voz da primeira pessoa invoca um certo grau de subjetividade, a segunda pessoa dirige-se diretamente aos espectadores, e a terceira cria inevitavelmente um afastamento, imparcialidade -, que irão, como se pode imaginar, ter um impacto na transmissão e interpretação da mensagem ou informação. (Barbash & Taylor, 1997, pp. 411–412). Esta reflexão torna-se particularmente importante quando se pretende criar uma ligação com os espectadores.

Barbash e Taylor acrescentam que não é comum existir um narrador *on-screen* num filme etnográfico, por não ser ideal utilizar uma presença demasiadamente autoritária. Sugerem também que uma forma alternativa de integrar narração sem utilizar necessariamente um narrador, é utilizar entrevistas (ou até combinar ambos os recursos), oferecendo várias perspetivas distintas ao fenómeno. Na realidade, estas permitem que o documentarista exponha a sua perspetiva ou história “escondido” atrás das faces e palavras dos entrevistados – “After all, it's the filmmaker who chooses whom to interview, how to interview them, and, above all, how to cut and paste the interviews during the editing.” (Barbash & Taylor, 1997, pp. 411–413).

Molly Merryman revela que, em resposta à questão “Should I add voice-over to my film?”, se sentir que o filme necessita de mais explicação do que as imagens oferecem, não escreve guiões de narração, preferindo recorrer a um dos sujeitos para obter uma descrição do que está em falta, pelas suas próprias palavras, obtendo assim uma voz *off* previsivelmente mais orgânica (Vannini et al., 2020, p. 346). Assim, alguns realizadores decidem dividir a narração dos seus filmes com os sujeitos em estudo, oferecendo meios para que as palavras e voz destes sejam ouvidas diretamente, o que resulta, conseqüentemente, numa partilha da autoria e, até mesmo, de autoridade com os mesmos (Barbash & Taylor, 1997, pp. 411–412).

---

<sup>67</sup> Heider atribui ao termo *filmicness* a capacidade de um filme transmitir visualmente a mensagem, conhecimentos e elementos da história.

Relativamente aos cuidados a ter no desenvolvimento de narração para *voice-over*, Rui Oliveira sintetiza os princípios mencionados por Barbash e Taylor do seguinte modo (Oliveira, 2011, p. 44).:

- *Evitar a utilização de um tom moralista, autoritário ou excessivamente didático, dando lugar a elementos de subjectividade e auto-reflexivos 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.*
- *narrador deve manter um nível de energia e um volume constantes ao longo de toda a narração.*
- *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.*
- *editor deve ter em consideração que as palavras que assentam sobre cortes entre planos tendem a ser enfatizadas.*

Finalizada a análise relativamente ao contexto do filme etnográfico, com destaque para a importância do filme para o estudo, e para as particularidades técnicas que lhe são adjacentes, segue-se um capítulo referente a outro tema de importância contextual para a investigação patente ao longo do presente documento: as festividades religiosas enquanto património cultural. Neste capítulo serão descritos o Património cultural Imaterial e a Festa de São Gonçálinho.

## 2.3. Festividades religiosas enquanto Património Cultural Imaterial

No contexto português, as festividades religiosas e romarias são eventos marcantes, que reúnem centenas de pessoas durante um ou mais dias em devoção a um santo, numa celebração pela qual os fiéis e outros visitantes se cruzam para celebrar. Estas celebrações são compostas por uma dualidade entre o teor religioso, com origem na devoção a um santo ou invocação divina, e os elementos profanos que caracterizam o ambiente destas festividades, onde as celebrações cerimoniais e as orações se fundem com uma animada manifestação cultural e social (Gonçalves, sem data).

Existem festas como estas em todo o planeta, frequentemente associadas à preservação de cultura e religiosidade de um povo (Passos, 2018, p. 2). Em Portugal ocorrem por todo o país e ao longo de todo o ano inúmeras Festa e romarias populares, sendo que um grande número destas é de base religiosa. Tendo durações variadas – de um fim de semana a um mês -, e horários alargados e variados, que depende de cada festa e da época do ano em que ocorre, são realizadas em datas estipuladas que se repetem anualmente e às quais os participantes se acostumam (Passos, 2018, p. 2; Souza, 2013, pp. 9–10). Isto ocorre à semelhança de tempos passados, nos quais as romarias (e até as feiras) eram celebradas anualmente pelo povo, de forma cíclica, como modo de libertação das dificuldades e repetitividade da vida quotidiana (Rodrigues, 2021, p. 100).

*Um tempo e um espaço para fruir do folguedo e gozar a folia, momentos de fé e lúdicos, de liberdade e euforia, de equilíbrio e de ruptura, com muita música, cantos e dança, gente em excesso, luz, cor, ruído, movimento e mesmo confusão, mas também de bom e melhorado repasto, assim o proporciona o tempo da celebração.* (Rodrigues, 2021, p. 100)

As festividades nas quais as populações se aproximam, onde grupos sociais e gerações distintos se unem, num encontro fundamentado por um sentido de renovação - da vida, do tempo ou da natureza -, intimamente relacionado com as festas católicas. As celebrações da vida e do renascimento sofreram mutações aos longo dos tempos e são representadas das mais variadas formas numa variedade de festas cristãs (Rodrigues, 2021, p. 100; Souza, 2013, pp. 6–8).

Estas manifestações populares têm, nos tempos atuais, a capacidade de desenvolver o turismo, pois deslocam-se às terras onde ocorrem estas festividades milhares de pessoas. Exercem uma função geradora de movimentação da economia local, numa troca entre vendedores e consumidores, de empregos e de lazer. Desta forma são, paralelamente ao seu sentido religioso e cultural, expressões de uma ação institucional e de interesses sociais e políticos (Aragão, 2014; Passos, 2018, p. 2; Souza, 2013, p. 6).

As inúmeras festas e romarias populares promovem a presença e aglomeração de elevado número de pessoas, que a elas se dirigem em busca dos concertos musicais, parques de diversões, espetáculos de pirotecnia e folia típica da festa (Passos, 2018, p. 2). Verifica-se, assim, uma interação das ações e elementos sagrados com os elementos profanos - que, em conjunto, compõem a festa -, num mesmo espaço, no qual a devoção e a diversão são presença forte (Aragão, 2014, pp. 179–180). A festa não só oferece a possibilidade de participação na mesma, como potencia o usufruto do prazer da sua organização, de convidar as pessoas da terra e as pessoas de fora a visitá-la e, a consigo partilhar momentos de lazer e alegria, numa manifestação guiada pelas gentes que, orgulhosas da sua herança cultural, a partilham. Estes acontecimentos são, como referidos previamente, momentos universais ao país, já que todas as localidades têm as suas próprias festas, entre si semelhantes (Rodrigues, 2021, pp. 99–100).

Tipicamente estas festividades ocorrem nos arredores de edifícios sagrados (basílicas, igrejas e santuários), que se tornam amplas áreas de dispersão populacional e atividades profanas. Os visitantes e peregrinos encontram nestes locais de culto a possibilidade de se afastarem da normalidade do quotidiano (através do excesso que é característico destas celebrações), e de descanso catártico espiritual nestas encarnações de liberdade e quebra de rotina, ao lado do “outro” (Aragão, 2014, pp. 179–180; Rodrigues, 2021, p. 99; Souza, 2013, pp. 9–10). A dualidade das festas

fica patente nesta socialização de indivíduos cuja motivação se conecta ou mais à devoção religiosa – do fiel, ao peregrino, ao pagador de promessas -, ou mais ao turismo, todos reunidos num espaço pela mesma ocasião festiva (Aragão, 2014, p. 180).

Carregadas da forte presença do convívio, união e partilha entre grupos de pessoas, com o impulso dos mais variados recursos – desde procissões, arraiais, com as suas danças, música, e comida, ao comércio tradicional -, as festas religiosas medeiam o divino e o mundano, e dão espaço às comunidades para manter e relembrar as tradições e rituais de cada terra (Rodrigues, 2021, p. 100). O poder das festas religiosas como manifestação coletiva reside na sua identidade e herança cultural, pelo que se destaca a importância da valorização da mesma como património imaterial, e a consequente necessidade da sua preservação (Aragão, 2014; Passos, 2018, p. 2; Rodrigues, 2021, p. 99).

Assim, concluímos refletindo sobre o modo como esta tipologia de eventos perpetua, frequentemente, tradições de largos anos da mesma festividade, que são transportadas de ano para ano por pessoas de todas as idades. É notável, neste contexto<sup>68</sup>, o valor cultural agregado que conteúdos audiovisuais que registem estas ocorrências e costumes comportam, pelo que se torna ainda mais importante averiguar o que existe nesse sentido.

Debrucemo-nos de seguida sobre a questão da valorização do Património Cultural Imaterial, de modo a compreender do que se trata e o que compõe as normas de qualificação como tal.

### 2.3.1. Património Cultural Imaterial

Património cultural pode ser definido como “como aquele que corresponde ao conjunto de bens, tangíveis ou intangíveis, produzidos por uma determinada sociedade e decorrentes da ação humana sobre o seu meio ao longo do tempo.”, bem como um conjunto de práticas culturais mediadoras de tempos passados (Alvarenga, 2019, p. 12).

Tratando-se o património cultural de um elemento intrínseco à identidade das populações, compreende-se, como mencionada previamente, a necessidade e importância de proteção desta, quer pelo Estado, quer pela sociedade, que deve procurar recorrer a meios legais e normas jurídicas que garantem o cumprimento de práticas respetivamente adequadas. Assim, existem meios e organizações cujas preocupações passam por admitir a existência desta necessidade de salvaguarda de património, de modo que desenvolvem políticas públicas relativas a esta questão (Alvarenga, 2019, p. 14).

Foi neste contexto que a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura), uma organização criada em 1949 com a finalidade de fomentar a solidariedade da humanidade entre nações, elaborou, ao longo dos anos, vários instrumentos reguladores de preservação do património (Fernandes, 2014, pp. 44–45; Silva, 2020, pp. 19–20), entre os quais se destaca um documento desenvolvido em 2003 – a *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*. Este documento definiu património cultural imaterial como:

*(...) as práticas, representações, expressões, conhecimentos e competências – bem como os instrumentos, objectos, artefactos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, grupos e, eventualmente, indivíduos reconhecem como fazendo parte do seu património cultural (UNESCO, 2003).*

---

<sup>68</sup> Remete-se, agora, para um dos objetivos do presente projeto: o de desenvolver um conteúdo audiovisual (mais particularmente, um documentário etnográfico, como descrito previamente) que possa ser de valor para a preservação, valorização e divulgação da Festa de São Gonçalo e, principalmente, das mordomas.

Importa mencionar o facto de o conceito de património cultural ter sido alvo de discussão e alteração, inclusive no seio da UNESCO, e devido também aos instrumentos por esta desenvolvidos (Silva, 2020, pp. 20–21; UNESCO, sem data).

*Cultural heritage does not end at monuments and collections of objects. It also includes traditions or living expressions inherited from our ancestors and passed on to our descendants, such as oral traditions, performing arts, social practices, rituals, festive events, knowledge and practices concerning nature and the universe or the knowledge and skills to produce traditional crafts* (UNESCO, sem data).

Proteger o Património Cultural Imaterial (PCI) pode ser considerado e elevada relevância como auxílio ao diálogo intercultural e ao encorajar do respeito mútuo. Para tal é necessário obter conhecimento sobre o PCI, e perceber que a sua relevância não advém apenas da manifestação cultural em si, mas também da riqueza do conhecimento e das capacidades que são transmitidas de geração em geração, que comporta valor económico e social para diferentes grupos, minoritários ou comuns, de cada local ou país (Silva, 2020, p. 22; UNESCO, sem data).

Assim, a Convenção determina normas assentes nos ideais de respeito, sustentabilidade e promoção de diversidade e diálogo entre culturas e comunidades, numa forte conexão entre identidade e memória (Silva, 2020, pp. 21–22). Segundo esta, o PCI pode manifestar-se em diversas áreas, o que inclui: “as tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do PCI; as expressões artísticas; as práticas sociais, rituais e atos festivos; os conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo; e as técnicas artesanais tradicionais” (Alvarenga, 2019, p. 17) Segundo o Artigo 1º da Convenção, esta visa “a salvaguarda do património cultural imaterial” através de medidas de garantia e proteção do PCI. Estas passam pela sua identificação, documentação, investigação, preservação, proteção, promoção, valorização, transmissão e revitalização deste património a todos os níveis possíveis (Alvarenga, 2019, p. 17). De facto, Priscila Silva (2020) refere que a Convenção estabelece que:

*(...) as comunidades e grupos estejam envolvidos “em todos os momentos da salvaguarda, desde a identificação e inventariação do Património cultural imaterial até a definição e execução de planos de salvaguarda, sendo mesmo necessário dar provas desse envolvimento nos processos de candidatura as Listas da Convenção.* (Silva, 2020, p. 21)

Assim, o modelo em vigor demonstra a crença de que é necessário a criação de condições para a prática de preservação e apoio de manifestações culturais (Silva, 2020, p. 21). Segundo a UNESCO, a classificação de PCI pode ser realizada segundo alguns princípios, nomeadamente: ser “Traditional, contemporary and living at the same time”, ser inclusivo, ser representativo e ser baseado na comunidade<sup>69</sup> (UNESCO, sem data).

Tratando-se o campo dos bens intangíveis de algo abrangente, a Convenção distingue cinco domínios nos quais o património cultural imaterial se expressa:

- (a) tradições e expressões orais, incluindo a língua como vector do património cultural imaterial;*
- (b) artes do espectáculo;*

---

<sup>69</sup> Retirado do website da UNESCO, onde se pode consultar mais aprofundadamente os conceitos referidos, disponível em: <https://ich.unesco.org/en/what-is-intangible-heritage-00003>. Consultado em 23 de fevereiro, 2021.

- (c) *práticas sociais, rituais e actos festivos;*
- (d) *conhecimentos e usos relacionados com a natureza e o universo;*
- (e) *técnicas artesanais tradicionais* (UNESCO, 2003).

A Convenção terá sido autenticada em Portugal à data de 21 de março de 2008, culminando na criação de um inventário nacional e de legislação que estabeleceu um conjunto de regras e procedimentos para introdução e inclusão de património cultural imaterial português, sendo que, em 2011, o processo de abertura de candidaturas estava concluído (Alvarenga, 2019, p. 17; Fernandes, 2014, pp. 44–45; Silva, 2020, pp. 20–21). Deste modo, a proteção legal do PCI em Portugal é realizada por meio de inscrição no *Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial* (INPCI)<sup>70</sup>, decorrente do quadro legal estabelecido pelo Decreto-Lei n.º 139/2009 de 15 de junho (e atualizado pelo Decreto-Lei n.º 145/2015, de 4 de agosto), onde foram estabelecidas medidas e o regime jurídico para tal. Esta inventariação é realizada por via de

*(...) uma base de dados em linha de acesso público, universal e gratuito, o MatrizPCI, sistema de informação pioneiro a nível internacional, que suporta e promove a realização do procedimento de protecção legal do património cultural imaterial, de forma integralmente desmaterializada, com recurso exclusivo às tecnologias da informação* (DGPC | Património Cultural, sem data).

Refletir sobre a valorização do PCI em Portugal implica destacar a intervenção da investigação académica, pois as universidades e os seus centros de investigação são participantes ativos em vários processos de inventariação de PCI. Estes centros são uma plataforma que permite que os seus investigadores empreendam a prática de propor a salvaguarda legal das práticas e fenómenos que se enquadrem nas definições estabelecidas, promovendo a documentação destas no contexto de estudos aprofundados realizados por profissionais cientificamente qualificados para tal (C. S. Q. da Costa, 2018, p. 89). É este o caso da ação do INET-md – Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos de Música e Dança, cuja participação e compromisso nos processos de investigação, documentação e proteção de PCI levou, por exemplo, à inscrição, por exemplo, do “*Kola San Jon* da Cova da Moura” no INPCI, bem como em várias outras expressões culturais, como é o caso da proposta de candidatura do “Cantar dos Reis em Ovar”, para a qual a equipa do INET-md da Universidade de Aveiro terá desenvolvido um conjunto de documentação, análise e estudo relativamente à história da tradição. De facto, este é o exemplo de um dos vários institutos em Portugal que contribui ativamente para o estudo e documentação de PCI, inclusive desenvolvendo projetos de promoção e apoio com outras instituições, com vista a desenvolver bases de dados de manifestações culturais (C. S. Q. da Costa, 2018, pp. 89–90).

É importante destacar a importância das fotografias e dos vídeos para realizar a candidatura, que devem ser enviados em anexo, pois têm-se estes registos como ferramentas de utilidade na divulgação e promoção das manifestações culturais depois da sua inscrição na lista. Além disto, podem constituir registos fulcrais para possibilitar uma compreensão mais profunda do fenómeno como património cultural imaterial em análise por parte dos avaliadores do processo (Silva, 2020, p. 25). Deste modo, e após a consulta de algumas páginas do projeto MatrizPCI, consegue-se rapidamente observar que a inclusão de vídeos ou filmes é necessária – pôde verificar-se que várias manifestações culturais cujo processo de proteção legal foi concluído e respetiva inventariação efetuada<sup>71</sup>, incluem filme na secção

---

<sup>70</sup> Pode aceder-se ao recurso de inventariação mencionado através do website, que se encontra disponível em: <http://www.matrizpci.dgpc.pt/matrizpci.web>.

<sup>71</sup> É possível identificar em que fase do processo onde cada manifestação se encontra através da consulta da aba “Processo Inventariação”. Além disto, o “N.º de inventário”, a primeira informação apresentada na página de cada manifestação, revela se a mesma se encontra em processo de inscrição/avaliação – identificável pela presença

“Documentação”<sup>72</sup>. Referindo, novamente, o exemplo do *Kola San Jon*, a investigadora Ana Flávia Miguel co-supervisionou a produção e realização de um documentário<sup>73</sup> destinado a integrar a candidatura da festa ao inventário nacional do património cultural imaterial preparada pelo INET-md, posteriormente premiado<sup>74</sup> com o *Intangible Heritage Documentation Award* num festival internacional realizado no Nepal, tratando-se esta de uma distinção que expressa claramente a relevância de conteúdos audiovisuais, mais particularmente filmes etnográficos, para a valorização e preservação do PCI.

Recordando que a Festa de São Gonçalinho teve o seu processo de inventariação iniciado em 2019, e considerando as questões mencionadas até agora e, em particular, o caso referido acima, considerou-se adequado refletir sobre a importância da produção de um documentário etnográfico. Pode deduzir-se que um conteúdo com essas características poderá trazer um contributo para o processo de inventariação que se encontra em curso ou, no mínimo, tratar-se de um registo audiovisual de valor documental de uma manifestação cultural e das práticas desenvolvidas no seu âmbito, que fica disponível para as gerações atuais e futuras.

Julgou-se, adicionalmente, enriquecedor, neste contexto de valorização e preservação de PCI, realizar uma pesquisa com vista a compreender o tipo de conteúdos audiovisuais que já foram produzidos, a nível nacional, relativos a festas religiosas. Para tal, foi realizado um levantamento de alguns conteúdos audiovisuais e, particularmente, documentários, utilizando como uma das principais fontes o Arquivo da RTP, em conjunto com plataformas de vídeo conhecidas.

A pesquisa demonstrou que, apesar de haver alguns documentários sobre festividades cíclicas<sup>75</sup>, como é o caso do Carnaval dos Caretos de Podence<sup>76</sup>, existem poucos conteúdos desta tipologia sobre festas religiosas, isto face ao elevado número de festas existentes no país. A Festa em Honra de Nossa Senhora da Penha de França<sup>77</sup>, por exemplo, apesar de já ter o processo de inventariação concluído, não tem nenhum conteúdo audiovisual<sup>78</sup> disponível nos documentos que se encontram na sua página na MatrizPCI<sup>79</sup>, nem foi encontrado durante a pesquisa realizada nenhum conteúdo desse formato<sup>80</sup>. Os documentários encontrados tratam-se de, maioritariamente, conteúdos produzidos há vários anos,

---

de “PROC/” seguido de um número -, ou se o seu processo de proteção legal já se encontra concluído – identificável pela presença de “INPCI\_” seguido do ano de *inventariação*.

<sup>72</sup> Denote-se que todos estes documentos, de todo o espólio que se encontra registado, podem ser consultados, procedendo ao download dos ficheiros.

<sup>73</sup> O documentário encontra-se disponível na página do projeto MatrizPCI, relativa ao *Kola San Jon*. Pode, também, ser visualizado na página de Youtube do INET-md, disponível no seguinte link: <https://youtu.be/KMmXnDBu85E>. Consultado em 23 de fevereiro, 2021.

<sup>74</sup> Informação retirada de: <https://www.ua.pt/pt/noticias/0/48740>. Consultado em 23 de fevereiro, 2021.

<sup>75</sup> Categoria na qual a Festa de São Gonçalinho está inserida. Inclui tanto festividades religiosas como não religiosas.

<sup>76</sup> Vídeo de suporte à inscrição no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial: <https://youtu.be/5BEfzxvQD0k>. Consultado em 24 de fevereiro, 2021.

Foram também encontrados outros documentários sobre esta celebração, disponíveis em: <https://youtu.be/fuxBhol6HHU>; <https://youtu.be/ljBVCSaTTEE>. Consultados em 24 de fevereiro, 2021.

<sup>77</sup> Também conhecida como Festa da Vista Alegre.

<sup>78</sup> Existe um documentário sobre a fábrica e a sua história e trabalho com a porcelana – que pode ser consultado em: <https://www.rtp.pt/play/p3511/e321758/fabrico-nacional> -, no entanto, não abrange nem a festa referida, nem a comunidade fabril e as dinâmicas sociais geradas pela Vista Alegre em Ílhavo, e nos arredores da fábrica, cujo contexto particular poderia abarcar características suficientes para o desenvolvimento de registos audiovisuais de relevância antropológica. Consultado em 24 de fevereiro, 2021.

<sup>79</sup> Ficha de inventário da festa: <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/InventarioNacional/DetalleFicha/406?dirPesq=3>. Consultado em 24 de fevereiro, 2021.

<sup>80</sup> Foi encontrado apenas um spot promocional realizado pela VA (que foi a promotora do processo de inventariação da festa), produzido após a conclusão do mesmo. Disponível em: <https://youtu.be/cvoX2grtxF8>. Consultado em 24 de fevereiro, 2021.

mais precisamente à volta de 3 décadas atrás<sup>81</sup>, que se encontram disponíveis para consulta pública no site online do Arquivo da RTP<sup>82</sup>. Foram também identificados alguns documentários produzidos mais recentemente sobre festas religiosas:

- documentário sobre a Festa de Nossa Senhora da Nazaré, produzido em 2004 pela RTP2 (figura 37);



Figura 37 - Stills do documentário Festa de Nossa Senhora da Nazaré (2004)<sup>83</sup>

- documentário sobre as Festas Antoninas de Vila Nova de Famalicão, produzido em 2016 no âmbito da candidatura das mesmas ao INPCI (figura 38);

<sup>81</sup> Para visualizar os documentários referidos, consultar os seguintes links: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/mae-soberana-festa-da-senhora-da-piedade-loule-1978/>; <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/15-de-agosto-nossa-senhora-da-assuncao/>; <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/santo-antonio-e-as-cavalhadas/>. Consultados em 24 de fevereiro, 2021.

<sup>82</sup> O Arquivo da RTP disponibiliza um conjunto de conteúdos audiovisuais variados, com património “cujas origens remontam ao início das emissões regulares da Rádio e da Televisão, respetivamente em 1936 e 1957” (informação consultada na secção “sobre o arquivo” do site, consultado em 24 de fevereiro, 2021, e disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/sobre-o-arquivo/>). Pode-se consultar o Arquivo e procurar especificamente por conteúdos em: <https://arquivos.rtp.pt/>.

<sup>83</sup> Retirado do documentário, disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/festa-de-nossa-senhora-da-nazare/>. Consultado em 24 de fevereiro, 2021.



Figura 38 - Stills do documentário sobre as Festas Antoninas de Vila Nova de Famalição (2016)<sup>84</sup>

- o documentário *Herança* (2017) (figura 39), que aborda “os processos de socialização e o ensino de valores culturais e sociais, em algumas festividades do concelho de Viana do Castelo” (Olhar Viana do Castelo, 2018).



Figura 39 - Stills do documentário *Herança* (2017)<sup>85</sup>

Importa destacar o facto destes dois últimos documentários encontrados irem ao encontro do tema em discussão, tratando-se precisamente de documentários sobre festas religiosas que foram produzidos como meio de preservação e valorização de património cultural imaterial, oferecendo também perspetivas mais pessoais dos seus autores sobre os temas retratados. No caso do documentário relativo às Festas Antoninas, este dirige-se diretamente ao objetivo de inclusão na candidatura a PCI

<sup>84</sup> Retirado do documentário, disponível em: <https://vimeo.com/285840562>. Consultado em 24 de fevereiro, 2021.

<sup>85</sup> Disponível em: <https://youtu.be/heloqdmVsM>. Consultado em 23 de fevereiro, 2021.

no Inventário Nacional, exemplo similar a outros documentários referidos anteriormente. Já o documentário *Herança* (2017), foi premiado no festival *ART&TUR - International Tourism Film Festival* como melhor documentário internacional na categoria *Etnografia e Sociedade* (Olhar Viana do Castelo, 2018). Assim, mais uma vez se reforça a valência destes conteúdos, relevantes quer para as candidaturas e registos como PCI, quer para divulgação do património a públicos mais amplos. É possível, deste modo, observar as possibilidades que os filmes documentários oferecem à etnografia e à valorização do património imaterial.

Por outro lado, apesar da importância do documentário para a preservação da cultura, existe pouco conteúdo deste género, inclusive comparativamente com o número de reportagens jornalísticas. Estas últimas, tanto curtas como grandes reportagens, existem em abundância online, sendo rapidamente apresentadas em qualquer pesquisa no motor de busca ou em plataformas como o YouTube, e sendo frequentemente visualizadas pelo público através da televisão.

Quanto a esta questão importa talvez refletir sobre o seguinte: se, por um lado, as reportagens podem exercer uma função promotora da cultura, por serem apresentadas a públicos numerosos (principalmente consumidores de conteúdos televisivos); não reúnem, por outro, como abordado previamente (no subcapítulo 1.1.2.), da capacidade de transmitir uma perspetiva mais pessoal e intimista das tradições e de expressarem e oferecerem aos espectadores a aproximação aos sujeitos, algo que um documentário tipicamente carrega.

É assim notável a lacuna que existe no mercado de filmes do género documentário, que registem festas religiosas e as tradições delas integrantes, assim como a importância, face a algumas das questões já previamente abordadas neste capítulo, de trabalhar para a preencher. Além disto e, acima de tudo, importa garantir a valorização e preservação do património cultural do país, sendo que os documentários etnográficos, por várias razões já apontadas, são elemento relevante para enaltecer e preservar o PCI.

Neste contexto, podemos refletir de forma breve sobre as tecnologias e as oportunidades que estas vêm a trazer de forma crescente: se outrora a produção cinematográfica era inacessível a uma grande maioria da população, sem conhecimentos técnicos ou equipamento disponível e acessível para tal, atualmente, a realidade é diferente. As câmaras são leves e mais baratas<sup>86</sup> e, portanto, mais acessíveis, facilitando a tarefa de produção de um documentário. O acesso a ferramentas cada vez mais práticas, e a capacidade de produção de conteúdos audiovisuais com recurso a estas, gera oportunidade de expansão da oferta destes conteúdos, dado potenciar o aumento do número de profissionais (ou até de amadores e autodidatas) que têm possibilidade de os desenvolver (Rosenthal & Eckhardt, 2016). Dado o crescente interesse na área e a disponibilidade da tecnologia, há uma maior capacidade de captação de conteúdos que poderão ajudar a criar filmes mais completos. pessoas que poderiam ser documentaristas e não o eram por falta de acesso às ferramentas, passaram a conseguir fazê-lo, graças à gradual evolução tecnológica.

Uma vez que abordámos o PCI e o seu significado e modo de inventariação, e sendo parte da investigação descrita neste documento tratar-se da produção de um documentário, passemos de seguida à descrição do contexto no qual as mordomas trabalham e para qual o seu contributo é realizado – a Festa de São Gonçalinho -, procedendo a uma descrição etnográfica da última.

### 2.3.2. A Festa de São Gonçalinho

Como mencionado previamente, uma *practice-based research* não teria o mesmo valor sem o seu conteúdo criativo, bem como o produto criativo não teria o mesmo valor sem se fazer acompanhar da sua investigação escrita (ainda que o produto criativo em si possa ser utilizado como forma de fazer chegar os conhecimentos adquiridos durante a investigação a públicos mais amplos). Heider (2006) afirma o seguinte, quando se refere às características que um filme etnográfico:

---

<sup>86</sup> Além do facto de já existirem *smartphones* cuja qualidade de captação de vídeo consegue ser adequada para a produção de um documentário, e tratando-se este de um equipamento de uso quase universal.

*These, then, are the ethnographic demands for a general-use ethnographic film, that is, one that is relatively self-explanatory for casual use but demands an accompanying written ethnography for more serious use and deeper understanding. It is difficult to imagine a film that could carry enough ethnographic contextualization and generalization to be fully self-sufficient.*

(Heider, 2006, p. 7)

Assim, Heider expressa a ideia de que um filme etnográfico pode não ser totalmente dotado da capacidade de alcançar o seu expoente de exposição de conhecimento antropológico sem o acompanhamento da palavra escrita.

Deste modo, o presente tópico irá preocupar-se com a descrição do contexto no qual as mordomas trabalham, e ao qual o grupo se dedica: a Festa de São Gonçalinho (figura 40). Para tal serão abordados a história e origens da festa, os costumes e rituais dos fiéis e da comunidade que nela participa, e a mordomia, da qual as mordomas fazem parte em conjunto com os mordomos.



Figura 40 - As pessoas celebram na festa de rua e apanham cavacas com guarda-chuvas virados do avesso<sup>87</sup>

A cidade de Aveiro, na qual a Festa de São Gonçalinho ocorre, mantém uma forte tradição de festas populares, patente no número elevado de festas religiosas e na manutenção da realização de eventos ligados às mesmas, ao longo de vários séculos. De entre as várias festas religiosas que se realizam pelo território do concelho, algumas destacam-se pela sua relação com a história local e pela popularidade que têm, sendo uma destas a Festa de São Gonçalinho. A Festa contém várias características a explorar, dado tratar-se de uma celebração com algum reconhecimento na comunidade, e à sua relação com a história do território. Assim, algumas das particularidades que descrevem a Festa de São Gonçalinho são referentes à gastronomia ligada à mesma, ao património religioso edificado, que se localiza no Bairro da Beira Mar, e as tradições e rituais religiosos associados à festa. É este conjunto de características que oferece um meio de análise da identidade coletiva de um determinado território. No caso da Festa de São Gonçalinho, embora não existam registos da passagem de São Gonçalo na cidade, a devoção religiosa da população da cidade e, em particular, da gente do Bairro da Beira Mar, motiva a celebração da festividade anualmente e há várias décadas, movendo cada vez mais pessoas devotas e turistas curiosos a visitar e fazer parte da comemoração (Experiment Aveiro, 2020; LIRA, sem data).

<sup>87</sup> Fotografias da autoria de Jorge Pandeirada, cedidas pela Imagoteca Municipal de Aveiro, em 2021.



30



35

Figura 41 - Celebração da entrega do ramo, no final da arruada<sup>88</sup>

São Gonçálinho é acarinhado pela população, que a ele se refere carinhosamente como “o nosso menino”. O beato ficou conhecido como protetor dos pescadores, curador de doenças ósseas e principalmente casamenteiro e solucionador de problemas conjugais (figura 42). A Festa acontece no dia 10 de janeiro – o dia da morte de São Gonçalo -, e estende-se ao longo de 4 a 5 dias, que tipicamente abrangem um fim de semana, e nestes se realizam várias tradições. Dentro da capela, é realizada a entrega do ramo a todos os novos mordomos, após uma entrega simbólica do ramo (figura 41) mais antigo nas suas casas, e a “dança dos mancos”, tradições antigas que se procuram preservar durante a Festa; e, fora da capela, lançadas do seu topo, são atiradas inúmeras cavacas (figura 43), oferecidas como meio de pagar promessas feitas a São Gonçálinho, e que centenas de pessoas tentam apanhar ao longo dos dias em que a Festa ocorre (Mordomia de São Gonçálinho, sem data).

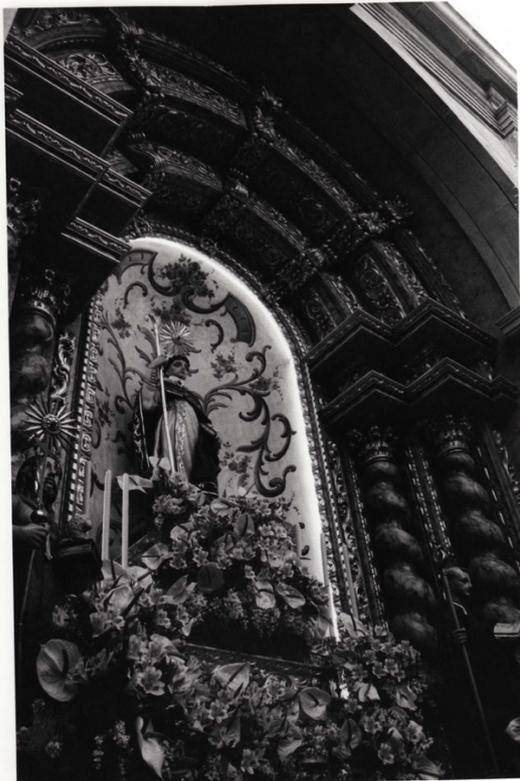


Figura 42 - – O altar de São Gonçálinho; os fiéis deixam partes do corpo feitas de cera no altar, como oferenda ao santo<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Fotografias da autoria de Jorge Pandeirada, cedidas pela Imagoteca Municipal de Aveiro, em 2021.

<sup>89</sup> Fotografias da autoria de Jorge Pandeirada, cedidas pela Imagoteca Municipal de Aveiro, em 2021.



Figura 43 - Cavacas, um doce tradicional regional produzido à base de ovos, farinha e açúcar, e que podem ser de dois tipos: redondas e moles ou de formato alongado e duras. São estas última que costuma ser atiradas do cimo da capela<sup>90</sup>.

Dado que o objetivo desta investigação é a produção de um documentário, é importante mencionar outros registos feitos sobre este tema, tanto em filme, como em outros meios.

Existem poucos livros dedicados ao tema do São Gonçalo de entre os quais se destaca o Livro de São Gonçalo publicado pela Mordomia de São Gonçalo em 2013, o qual fala sobre o bairro e as suas tradições, contendo, inclusive, fotos das pessoas e dos sítios mencionados.

Existe também um capítulo no livro *Festas e tradições portuguesas* (2002), de Jorge Barros e Soledade Martinho Costa, o primeiro volume de 8 capítulos, dedicado à festa de São Gonçalo, ou “festa das cavacas”, como é igualmente identificada no mesmo, no qual são descritas as tradições da esta.

Ainda dentro dos conteúdos por escrito, um importante documento é o artigo *São Gonçalo “nosso menino”: rituais de celebração festiva da vida dos aveirenses* (2011), de Conceição Lopes.

Foi também realizada uma dissertação de mestrado no contexto da Festa de São Gonçalo, designada *São Gonçalo de Aveiro: o design de ludicidade da festa* (2016), por Pablo Sant’Ana, orientado por Conceição Lopes. Esta dissertação, à semelhança da investigação patente a este documento, integrou a produção de um documentário – *A Festa do Nosso Menino São Gonçalo* (2016)<sup>91</sup> (figura 44).

<sup>90</sup> Fotografia da autoria de José Dinis, 2021, cedida pelo mesmo.

<sup>91</sup> O teaser do filme pode ser visualizado online em: <http://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/10387/A+Festa+do+Nosso+Menino+S%C3%A3o+Gon%C3%A7alinho>. Consultado em 14 de outubro, 2021.



Figura 44 - Stills do teaser<sup>92</sup> do filme *A Festa do Nosso Menino São Gonçálinho* (2016), de Pablo Sant'Ana

Adicionalmente, existem alguns pequenos conteúdos no formato de documentário encontrados no YouTube, nomeadamente o *São Gonçálinho* (2017), de Eduardo Trindade<sup>93</sup> e outro realizado no contexto da Aveiro Life TV, sendo este o canal de YouTube do *website* Aveiro Life<sup>94</sup>, que conta a história do distrito. No conteúdo de vídeo referido foi realizada uma entrevista ao Juíz da mordomia da festa de 2019-2020<sup>95</sup>

Por último, foram encontradas algumas reportagens nas quais é apresentada a festa e nas quais mordomos e mordomas são entrevistados, como por exemplo a reportagem *Festa de S. Gonçálinho, em Aveiro* (2012), pela Agência Ecclesia<sup>96</sup> e a reportagem em duas partes realizada pelo Comércio Nosso, designada por *18# ALCOVITEIRA no SÃO GONÇALINHO :: 1ª parte* e *19# ALCOVITEIRA no SÃO GONÇALINHO :: 2ª parte*<sup>97</sup> (2019), na qual a apresentadora “Alcoviteira”<sup>98</sup> explora as ruas durante a festa e aborda as pessoas para saber mais sobre a festa. Deve acrescentar-se ainda a reportagem

<sup>92</sup> Retirado do teaser. Consultado em 16 de outubro, 2021.

<sup>93</sup> Disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=k2Zw2LfqGSM&ab\\_channel=Aveiro-Cineman%C3%A3oProfissional](https://www.youtube.com/watch?v=k2Zw2LfqGSM&ab_channel=Aveiro-Cineman%C3%A3oProfissional). Consultado em 14 de outubro, 2021.

<sup>94</sup> Para consulta online em: <http://www.aveirolife.pt/>. Consultado em 14 de outubro, 2021.

<sup>95</sup> Disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=ulbRVorkAuY&ab\\_channel=AveiroLifeTV](https://www.youtube.com/watch?v=ulbRVorkAuY&ab_channel=AveiroLifeTV). Consultado em 14 de outubro, 2021.

<sup>96</sup> Disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=4rTMdBpQ5G4&ab\\_channel=Ag%C3%AAnciaEcclesia](https://www.youtube.com/watch?v=4rTMdBpQ5G4&ab_channel=Ag%C3%AAnciaEcclesia). Consultado em 14 de outubro, 2021.

<sup>97</sup> Disponíveis online, respetivamente, em: [https://www.youtube.com/watch?v=PNcwNNGxlck&ab\\_channel=Com%C3%A9rcioNosso](https://www.youtube.com/watch?v=PNcwNNGxlck&ab_channel=Com%C3%A9rcioNosso); [https://www.youtube.com/watch?v=S4xYtyngVrk0&t=9s&ab\\_channel=Com%C3%A9rcioNosso](https://www.youtube.com/watch?v=S4xYtyngVrk0&t=9s&ab_channel=Com%C3%A9rcioNosso). Consultados em 14 de outubro, 2021.

<sup>98</sup> *Website* para consulta da apresentadora disponível em: <https://alcoviteira.comercionosso.pt/?fbclid=IwAR1IFGXcNJdgNqnS7hq8O5ysbC0P9EpHg8FXoIBh96039CYbJcEBf1IMYA>. Consultado em 14 de outubro, 2021.

*São Gonçálinho de Aveiro – Cavacas 2020 (2020)*<sup>99</sup>, por José Augusto, que se considerou mostrar uma boa porção da dimensão festiva do São Gonçálinho na Beira-Mar.

---

<sup>99</sup> Disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=KJOYeQ0z3t4&ab\\_channel=Jos%C3%A9Augusto](https://www.youtube.com/watch?v=KJOYeQ0z3t4&ab_channel=Jos%C3%A9Augusto). Consultado em 14 de outubro, 2021.

### 3. Operacionalização do estudo

Antes de iniciar as fases práticas da operacionalização do estudo, foi terminada a revisão bibliográfica e a construção do *corpus* teórico que irão suportar o desenvolvimento do trabalho ao longo de todo o projeto.

No que toca à operacionalização do estudo, ou seja, da parte prática do desenvolvimento da presente investigação, que é composta por fases de implementação do processo de produção do documentário - desde a pré-produção, à produção, até à pós-produção -, segue-se uma descrição sobre todas estas fases de forma mais detalhada.

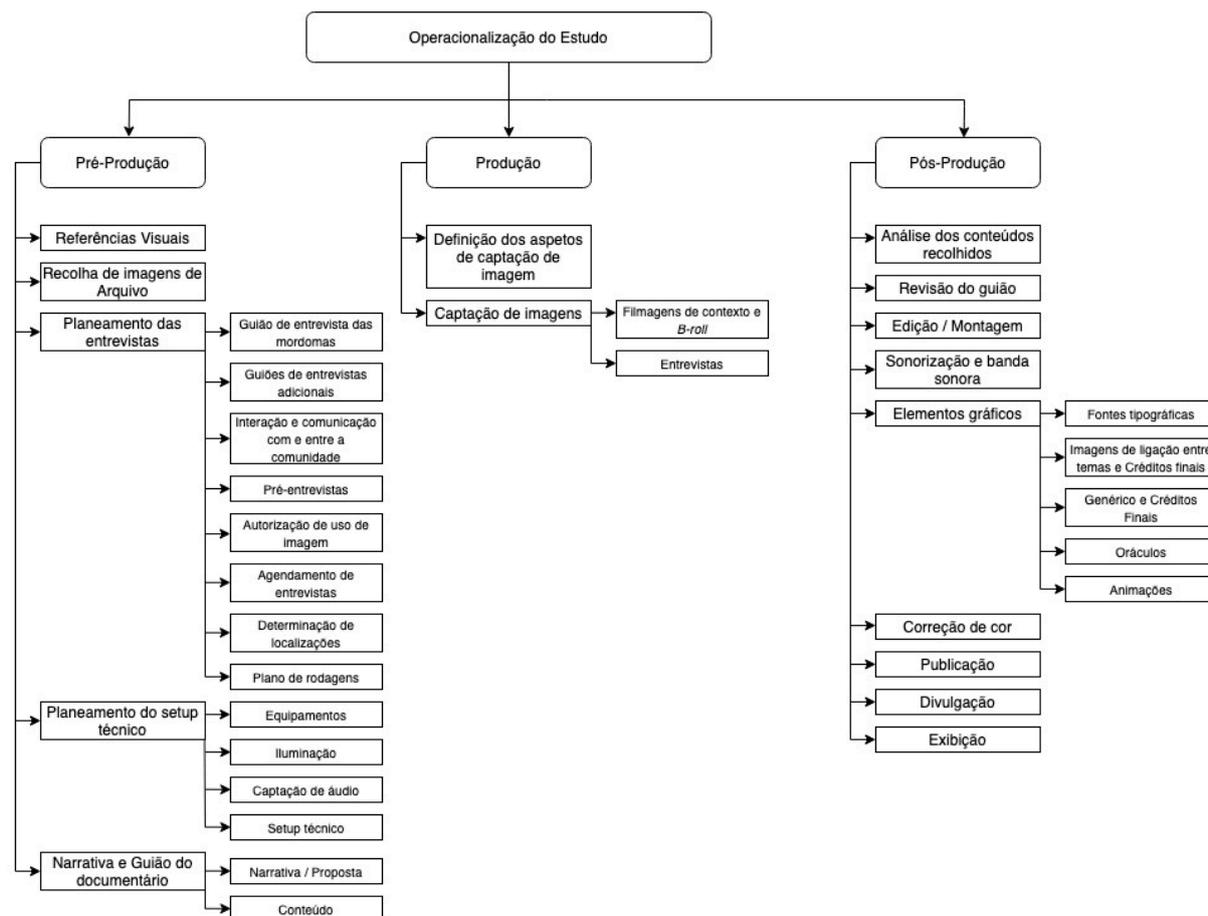


Figura 45 - Esquema que sumariza o processo de Operacionalização do Estudo<sup>100</sup>

#### 3.1. Pré-produção

A fase de produção ocupou-se de um conjunto de questões diretamente relacionadas com a organização, fazendo parte da produção de qualquer tipo de filme. Neste período procurou-se pesquisar e desenvolver o tema ou assunto que se pretendia abordar no filme. Foi também durante esta que foram tomadas várias decisões e se efetuaram os respetivos preparativos, pois estes pormenores técnicos de organização são determinantes para prever e prevenir possíveis problemas adiante na fase de produção, bem como planear o que fazer em tais circunstâncias. Neste sentido alguns documentos de planificação, nomeadamente o guião narrativo e o guião do documentário são importantes fatores.

<sup>100</sup> Esquema desenvolvido com base na bibliografia consultada e no artigo de Ed Heil (2021).

Assim, após a pesquisa sobre o tema, definiram-se os locais, plano e horários de filmagens, quem iam ser os participantes, os equipamentos a utilizar, e a equipa de produção, com a respetiva disponibilidade. Ainda que existam regras para a produção dos documentos de planeamento de pré-produção, como os *storyboards*, os *dope sheets* (na animação) e os *animatics*, ou os guiões literários e/ou técnicos, existe alguma flexibilidade no planeamento desta fase, e na escolha dos instrumentos, do seu formato e nível de detalhe. A fase de pré-produção é frequentemente orientada por aqueles que façam mais sentido para cada projeto, estando em principal questão a justificação do interesse e pertinência de um filme, bem como a determinação dos modos como este poderá transmitir a mensagem pretendida. Ainda que o planeamento não garanta o impedimento da ocorrência de problemas e imprevistos, quanto melhor pensados e detalhados os pormenores técnicos da organização da produção e outros fatores envolventes, maior será a possibilidade da mesma ser bem-sucedida. Parte integrante desta fase de planeamento são vários documentos desenvolvidos para planificar o conteúdo audiovisual, sendo eles tipicamente os *moodboards*, *concept boards*, *storyboards*, guiões narrativos, guiões para entrevistas e até listas de pessoas a contactar ou integrantes. Os documentos a utilizar podem variar de acordo com a tipologia de conteúdo a ser produzido, bem como de acordo com os métodos e objetivos das equipas de produção. Assim, ainda que não tenham sido produzidos no decorrer deste projeto, dado a natureza do mesmo, são peças normais integrantes de qualquer pré-produção.

Além disto, toda esta preparação deve auxiliar a que o documentário a formar uma identidade coerente e procurar alcançar um resultado que expresse as conclusões resultantes do processo de investigação. Um trabalho de direção documental, ao contrário de uma crença comum existente, o documentário não resulta de uma improvisação do momento ou de um processo de investigação espontâneo na sua totalidade (Lima, 2015, pp. 50–51; Rabiger, 2005).

Deve denotar-se que, no processo do documentário, há sempre uma ação quase iterativa entre as tarefas ligadas à pré-produção, pois estas estão inerentemente ligadas, de tal modo que nos obrigam inclusive a realizá-las de modo simultâneo. Deste modo, iniciou-se o projeto efetuando uma pesquisa sobre o tema em estudo, procurando obter informações sobre o fenómeno a partir das quais aprofundar, dado ser extremamente importante conhecer o tema sobre o qual se debruça o documentário antes de iniciar o processo de planeamento. Esta pesquisa é de elevada relevância pois auxilia o documentarista a perceber o que existe sobre o fenómeno em estudo (Rabiger, 2005, p. 92). Um dos recursos imediatos para tal, tratou-se da pesquisa online<sup>101</sup>. Assim, foram encontrados online publicações científicas, páginas *web*, e artigos de jornais sobre a Festa de São Gonçalinho, a mordomia e as mordomas, que foram analisados e compilados para referência. Embora pouco aprofundados, especialmente as fontes de informação relativas às mordomas<sup>102</sup>, não deixaram de ser um recurso valioso, a partir do qual foi possível tecer algumas considerações. Estas estavam principalmente relacionadas com o facto de não haver muita informação ou registos de algum modo oficiais acerca das mordomas que pudessem ser investigados.

Esta fase incluiu também uma conversa via Zoom com um contacto relevante para o desenrolar do estudo sobre a comunidade: a Dona Carlota (figura 46), mordoma de São Gonçalinho. Este terá sido o primeiro contacto com a comunidade e a realidade por esta vivida, e que permitiu colocar algumas questões mais específicas e ouvir aquilo que a pessoa considerou importante destacar nessa curta conversa. Além disto, foi uma primeira interação entre a investigadora e a comunidade em estudo, tratando-se isto de uma questão de elevada importância para a documentarista, dada a relevância de acompanhar e estabelecer ligações com os sujeitos em estudo, com vista a obter algum acesso ao seu “mundo” e vivências e alcançar uma relação de confiança (Branquinho, 2010, p. 67). Foi, assim,

---

<sup>101</sup> Como refere André Wallström no seu vídeo *Writing Documentary Scripts | Screen writing Tips For Filmmakers*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hnMydjzhoRc&t=428s&ab\\_channel=Andr%C3%A9Wallstr%C3%B6m](https://www.youtube.com/watch?v=hnMydjzhoRc&t=428s&ab_channel=Andr%C3%A9Wallstr%C3%B6m). Consultado em 25 de junho, 2021.

<sup>102</sup> Alguns exemplos são o website da Mordomia de São Gonçalinho, disponível em: <http://mordomiasaogoncalinho.pt/>, consultado em 10 de outubro, 2020; o documentário de Eduardo Trindade, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=k2Zw2LfQGS&ab\\_channel=Aveiro-Cineman%C3%A3oProfissional](https://www.youtube.com/watch?v=k2Zw2LfQGS&ab_channel=Aveiro-Cineman%C3%A3oProfissional), consultado em 13 de outubro, 2020; notícias online como: <https://www.jn.pt/local/noticias/aveiro/aveiro/um-dia-de-mulheres-para-enfeitar-s-goncalinho-1751461.html>, consultado em 8 de dezembro, 2020.

iniciado o processo de investigação no aspeto ligado ao contacto com a comunidade. Esta foi, no entanto, uma das tarefas com mais entraves ao seu desenvolvimento, motivados pela dificuldade ao alcance dos participantes devido ao estado de confinamento do país no período inicial do ano 2021, a idade avançada de muitas pessoas de relevância para o estudo, e a própria dinâmica do contexto no qual as mordomas trabalham, que é focada apenas em dois dias particulares de janeiro.



Figura 46 - Dona Carlota Rebelo

No que toca aos aspetos técnicos da produção documental, fazem também parte da fase de pré-produção passos relativos à recolha de referências visuais para o filme e a recolha de imagens de arquivo.

Foi necessário produzir um primeiro esboço da abordagem a ter sobre o fenómeno, nomeadamente um guião de entrevista, que foi a ferramenta que deu origem ao conteúdo a tratar. Este guião foi ajustado após a conversa Zoom com a D. Carlota.

Concluída a vertente mais teórica de pesquisa, a fase de pré-produção prosseguiu debruçando-se sobre as questões que permitiram avançar com a operacionalização do estudo no seu sentido mais prático, nomeadamente: as preparações para as entrevistas, envolvendo a determinação de quem iria ser entrevistado; definição do *setup* técnico a utilizar; escolha dos locais de filmagem; e testes de luz (figura 47) e áudio nos locais (se possível, e sendo que estes ocorreram frequentemente no próprio dia da entrevista). Assim que possível, procedeu-se ao agendamento das entrevistas e à requisição de equipamento.



Figura 47 - Exemplo de testes de luz na produção de ficção *O Mendoncinha*<sup>103</sup>

Foi a partir do conteúdo recolhido e conhecimentos absorvidos a partir das conversas e entrevistas com as pessoas que foi possível, mais tarde, construir a narrativa, que foi composta através de um guião – o guião do documentário.

Irão ser detalhados, seguidamente, os aspetos descritos, incluindo as decisões propriamente ditas e as motivações por detrás destas.

<sup>103</sup> Retirado do vídeo original, produzido em contexto da cadeira de Produção Audiovisual 2 de MCOMM, disponível online em: [https://www.youtube.com/watch?v=9Zppdo\\_v0mk&ab\\_channel=RitaSevenschip](https://www.youtube.com/watch?v=9Zppdo_v0mk&ab_channel=RitaSevenschip).

### 3.1.1. Referências visuais

As referências visuais são imagens que podem ser provenientes de outros filmes, fotografias, posters, pinturas, moda, ou qualquer outro meio artístico que inspirem o *filmmaker*, e que o mesmo escolhe. Depois, reúne estas imagens para criar um conjunto que descreva visualmente a sua visão para o filme a nível de conceito, estilo, estética e tom<sup>104</sup>. Vários *filmmakers* utilizam esta ferramenta para, por um lado, potenciar uma tomada de decisões conscientes sobre cada elemento artístico do filme (desde o estilo do guarda-roupa, à paleta de cores e aos ambientes), com base no que pretende transmitir ao público e, por outro, auxiliar a equipa de produção na compreensão e visualização da visão do realizador (LaRovere, sem data).

Assim, os *moodboards* e *look books* podem ser uma ferramenta determinante na pré-produção, auxiliando toda a equipa a visualizar de forma mais concreta o que se tem como visão dentro da cabeça, comunicando ideias visualmente. Estas ferramentas permitem-nos refletir sobre o que realmente queremos: o ambiente do filme, o que se pretende transmitir, como emoções/sentimentos, etc. Por vezes não é a totalidade de uma imagem que importa, mas antes um detalhe particular – deve-se ter esse detalhe em consciência quando se compõe um *moodboard* ou *look book*. A própria pesquisa por exemplos do que se pretende alcançar pode revelar coisas diferentes, interessantes, e que poderiam não ter considerado anteriormente. Este trabalho de pesquisa e organização faz com que se olhe para o que se pretende fazer e se pare para refletir sobre o que se quer realmente, se faz sentido para o público a que se irá dirigir e, principalmente, em como é possível alcançar essa visão a nível técnico. É importante compreender que, embora estas ferramentas possam ser orientações convenientes para as seguintes fases de produção e pós-produção, a visão expressa neles não tem necessariamente de ser seguida à risca, sendo possível encontrarem-se, mais tarde, ideias diferentes das previstas, que funcionem melhor (Deguzman, 2021; LaRovere, 2018).

É importante dividir a pesquisa em categorias, pois uma produção de um filme tipicamente inclui vários elementos distintos – cenários, guarda-roupa, iluminação, paleta de cores, entre outros – que, em conjunto, o compõem. Assim, é conveniente começar desde logo este processo de pesquisa visual com cuidados organizacionais, como dividir estes elementos por pastas, de modo a impedir que, ao tempo que se vão adicionando referências a esse conjunto, não se perca o foco nem a perceção do motivo que levou a uma determinada imagem ter sido incluída nele. Isto também permite uma reflexão prévia para a definição de quais os elementos necessários para a construção da visão cinematográfica para o filme (Huls, 2019; LaRovere, sem data).

Foram procuradas várias referências, entre elas filmes do mesmo género que ia ser produzido – documentário -, filmes de ficção, curtas, animações, fotografias, pósteres e imagens obtidas em pesquisas realizadas no Google, que foram sendo identificadas e divididas em três categorias: “Look e Composição”, “Animação” e “Linha Gráfica”. Todos os *moodboards* podem ser consultados em maior dimensão no Apêndice 1.

O *moodboard* relativo ao “Look e Composição” (figura 48) focou-se no aspeto visual, estilo e no modo como este transmite ao espectador as emoções e ambiente que envolve o fenómeno e a comunidade em estudo. Reúne, assim, um conjunto de imagens que se consideraram referências adequadas e representativas para o contexto pessoal e emotivo que se esperava encontrar na génese da temática adjacente ao projeto (nomeadamente, a devoção a um santo, as fortes ligações familiares e a fé como elemento agregador da comunidade). Assim, foram incluídas imagens com diferentes tipos de planos, desde planos de contexto de uma localização ou de uma emoção, a planos nos quais as pessoas se encontram a realizar uma atividade e planos nos quais as pessoas se encontram a falar numa localização identificável como sendo um espaço seu, no qual se sentem confortáveis. Pretenderam-se ambientes acolhedores e emotivos, características demarcadas em parte pelas paletas cromáticas e profundidade das imagens.

---

<sup>104</sup> Como exemplificado por Jordan P. Anderson no vídeo *Cinematography Lesson #2: Visual References*. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=XJ8\\_FecoZvk&ab\\_channel=JordanP.Anderson](https://www.youtube.com/watch?v=XJ8_FecoZvk&ab_channel=JordanP.Anderson). Consultado em 26 de junho, 2021.



# Animação

Pequenas animações a interagir com os ambientes / filmagens



Animação Pg 1/4

Figura 49 - Moodboard “Animações” - pág. 1106

Na segunda página (figura 50), foram colocadas imagens que exemplificam o uso de animações que preenchem a totalidade do ecrã, podendo ser usadas como modo de transportar o espectador para uma situação, local, tempo, ou emoção referida ou expressada pelo entrevistado, bem como o estilo de desenho que se pretende realizar, mais manual e expressivo.

Foi também considerado realizarem-se animações deste tipo a partir de filmagens, para utilizar no genérico do filme. Isto deveu-se a, por um lado, se ver interesse nessa técnica como uma ferramenta capaz de adicionar dinamismo ao conteúdo, e de transmitir uma ideia e imagem ao mesmo tempo que capta a atenção do espectador; e, por outro, porque se considerou que um genérico deve ser cativante e refletir devidamente o conteúdo que irá ser apresentado. Considerou-se, tendo estas ideias em conta, que o potencial de representação que a animação permite por via de imagens desenhadas seria de interesse para o documentário. Neste sentido, e lembrando que os *moodboards* servem também para, tal como referido anteriormente, se refletir sobre o que se pretende realizar e de que modo é possível alcançar essa visão em termos técnicos, foram pensadas várias abordagens no que toca à execução das mesmas animações, nomeadamente formas mais simples e outras mais complexas. Optou-se, no entanto, por apenas definir qual seria o método a realizar mais à frente no processo de produção, sendo depois selecionado qual o mais adequado mediante as características do projeto (a

<sup>106</sup> *Stills* retiradas de:

*Scottish Ensemble & Anna Meredith: Anno (documentary)*, disponível em: <https://vimeo.com/201692637>. Consultado em 27 de abril, 2021.

*TRAVELLER Documentary*, disponível em: <https://vimeo.com/227894844>. Consultado em 28 de abril, 2021.

*The Discourse (full documentary)*, disponível em: <https://vimeo.com/98597038>. Consultado em 28 de abril, 2021.

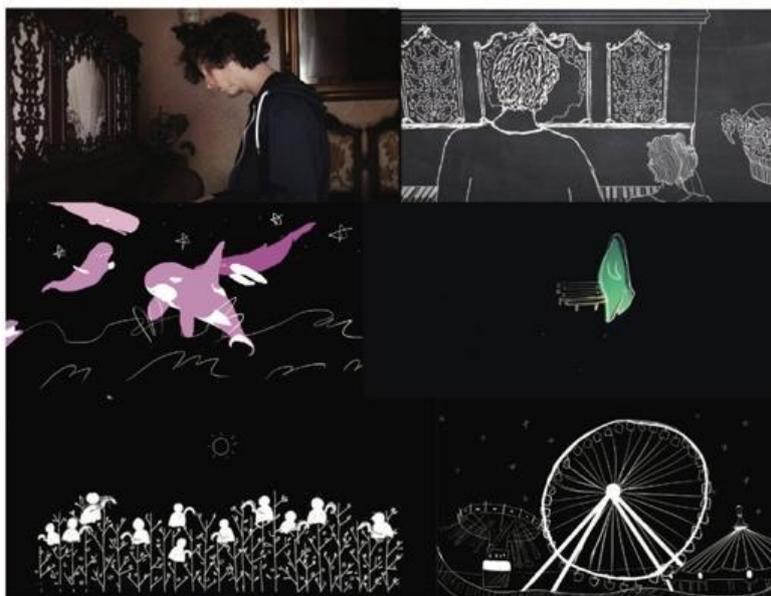
*Alive cemetery-teaser*, disponível em: <https://vimeo.com/10255113>. Consultado em 28 de abril, 2021.

*Photosynth*, disponível em: <https://youtu.be/-eZAERQGMns>. Consultado em 28 de abril, 2021.

nível das filmagens obtidas na fase da produção) e as possibilidades de execução da mesma (dependendo das capacidades das quais se dispunha).

## Animação

Animações de raiz.



Animação Pg 2/4

Figura 50 - Moodboard "Animações" - pág. 2<sup>107</sup>

Na terceira página (figura 51) foram identificadas imagens consideradas exemplares para uma situação de utilização de uma ilustração simples, com um estilo de traçado característico de esboço, pensados para aplicar em interação com as filmagens ou de forma isolada, remetendo para elementos marcantes ou que se pretendam destacar do discurso do entrevistado. Destaca-se, novamente, o estilo de desenho manual e manuscrito patente nas imagens de referência, e o modo como o traçado ligeiramente ondulado e impreciso aparenta adicionar movimento à forma.

<sup>107</sup> Stills retiradas de:

*Photosynth*, disponível em: <https://youtu.be/-eZAERQGMns>. Consultado em 28 de abril, 2021.

*Bare Truth – Animation*, disponível em: <https://vimeo.com/325598520>. Consultado em 28 de abril, 2021.

*Amusement: Animation Documentary*, disponível em: <https://vimeo.com/97378064>. Consultado em 28 de abril, 2021.

# Animação

Traço de esboço / rabisco remetendo para elementos marcantes



Animação Pg 3/4

Figura 51 - Moodboard "Animações" - pág. 3<sup>108</sup>

Por fim, a quarta página (figura 52) inclui imagens que remetem para a ideia de sobreposição de imagens ilustradas ou elementos gráficos via *blending mode*, com as filmagens.

---

<sup>108</sup> Stills retiradas de:

*Ghost Modulation*, disponível em: <https://vimeo.com/130397403>. Consultado em 28 de abril, 2021

*Documentary Final*, disponível em: <https://vimeo.com/65348226>. Consultado em 28 de abril, 2021.

*Cameras clip from "F11 and Be There"*, Feature Documentary, disponível em: <https://vimeo.com/246721410>. Consultado em 28 de abril, 2021.

## Animação

Sobreposição de imagens (overlap via blending mode)



Animação Pg. 4/4

Figura 52 - Moodboard “Animações” - pág. 4<sup>109</sup>

O moodboard relativo a “Linha Gráfica” focou-se também em quatro aspetos distintos.

A primeira página (figura 53) focou-se em reunir imagens relativas ao estilo do desenho gráfico de animações, que combinassem um traçado mais manual e em estilo de “rabisco”, com formas geométricas irregulares e mais planas.

<sup>109</sup> Stills retiradas de:

*The Discourse (full documentary)*, disponível em: <https://vimeo.com/98597038>. Consultado em 28 de abril, 2021.

*Documentary MS*, disponível em: <https://vimeo.com/384183450>. Consultado em 28 de abril, 2021.

## Linha Gráfica

Estilo gráfico da animação: combinar um traço mais manual e 'rabisco' com formas mais recortadas e planas



Linha Gráfica Pg 1/4

Figura 53 - Moodboard "Linha Gráfica" - pág. 1<sup>110</sup>

A segunda página (figura 54) focou-se em encontrar referências dinâmicas e interessantes para integração de elementos fotográficos, documentos e outras informações adicionais que pudessem ser necessárias incluir no filme, e na interação das filmagens com elementos deste tipo, incluindo elementos para divisões de tema. Destacam-se como elementos fundamentais a ideia de sobreposição de folhas e a aparência de colagem ou recorte de papel.

<sup>110</sup> Stills retiradas de:

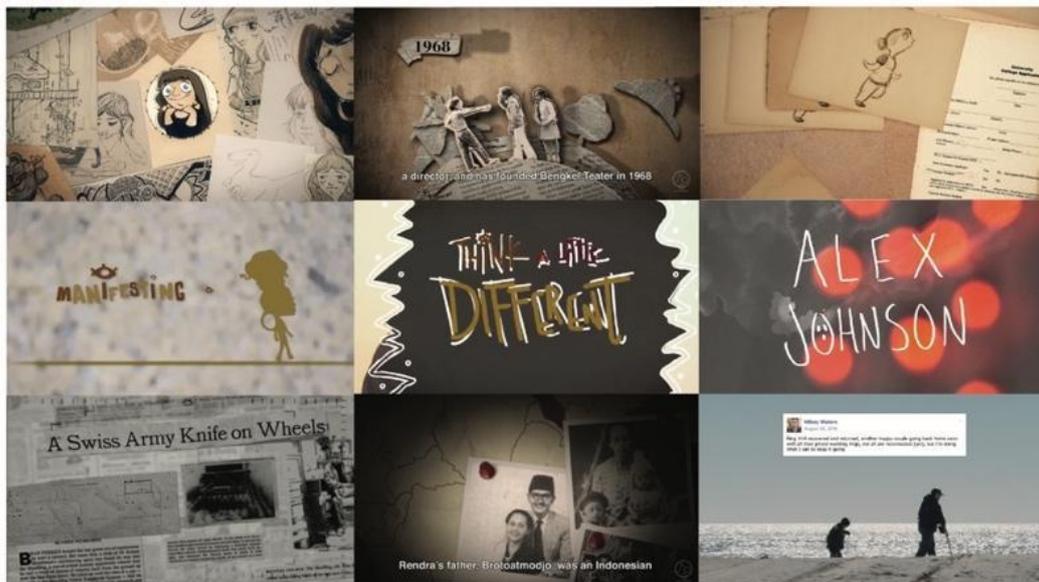
*Scottish Ensemble - American Life tour*, disponíveis em: <https://vimeo.com/181405611>. Consultado em 28 de abril, 2021.

*The Discourse (full documentary)*, disponível em: <https://vimeo.com/98597038>. Consultado em 28 de abril, 2021.

Fotografias de Aveiro e outras imagens retiradas de sites online.

## Linha Gráfica

Integração de elementos fotográficos, documentos e informações adicionais, e interação do video com a fotografia e outros elementos gráficos como divisórias de tema.



Linha Gráfica Pg 2/4

Figura 54 - Moodboard “Linha Gráfica” - pág. 2<sup>111</sup>

A terceira página (figura 55) focou-se em reunir exemplos de oráculos (*lower thirds*), tanto como ponto de referência do tipo de informações que devem ser colocadas nesse elemento, como também da mancha e peso gráficos que este poderia impor na composição. Destacam-se os oráculos patentes no canto inferior esquerdo.

<sup>111</sup> Stills retiradas de:

*Animated Documentary Rendra “The Peacock”*, disponível em: <https://vimeo.com/73512434>. Consultado em 29 de abril, 2021.

*Chin Up - Trailer - Animated Documentary*, disponível em: <https://vimeo.com/305035133>. Consultado em 29 de abril, 2021.

*Ghost Modulation*, disponível em: <https://vimeo.com/130397403>. Consultado em 28 de abril, 2021

*Islanders Talk*, disponível em: <https://vimeo.com/273306385>. Consultado em 27 de abril, 2021.

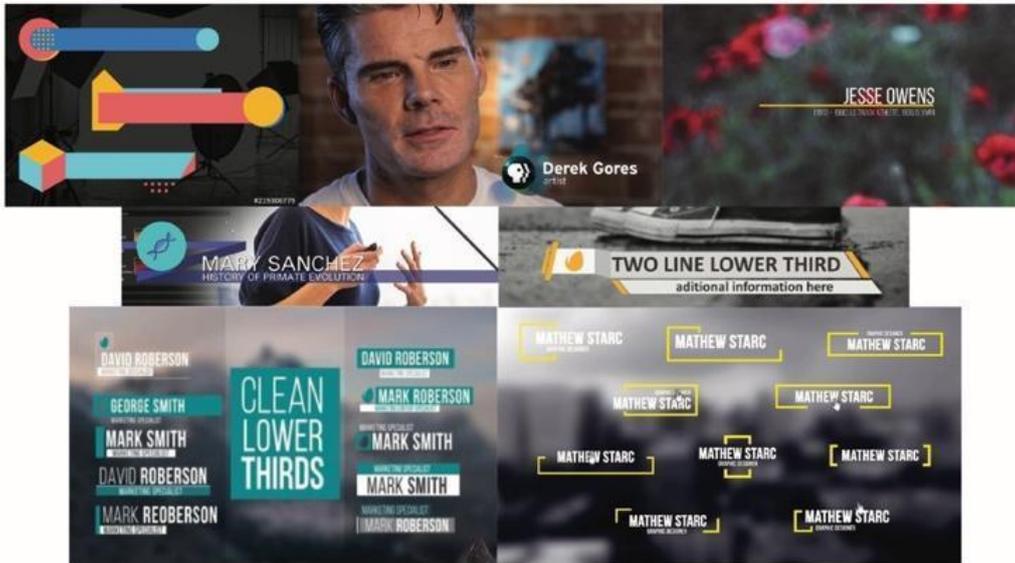
*MAGPUL Breslau Documentary Graphics*, disponível em: <https://vimeo.com/83798670>. Consultado em 29 de abril, 2021.

*The Discourse (full documentary)*, disponível em: <https://vimeo.com/98597038>. Consultado em 28 de abril, 2021.

## Linha Gráfica

Oráculos (lower thirds) e texto adicional (palavras destacadas).

Esta página foca-se em referências como ponto de partida para o que é necessário e típico ser incluído.



Linha Gráfica Pg 3/4

Figura 55 - Moodboard "Linha Gráfica" - pág. 3

Por fim, a quarta página (figura 56) focou-se no estilo destes últimos elementos, tendo sido reunidas imagens de referência de elementos gráficos com um estilo desenhado à mão. Destacam-se como elementos fundamentais as formas simples e manchas de cor no fundo, e o traço (tanto em desenhos como em texto) manuscrito e pouco preciso.

## Linha Gráfica

Oráculos (lower thirds) e texto adicional (palavras destacadas).

Esta página foca-se em referências com um estilo mais desenhado (handdrawn e sketchy), que mais se aproxima do meu.



Linha Gráfica Pg 4/4

Figura 56 - Moodboard “Linha Gráfica” - pág. 4<sup>112</sup>

Em suma, pretendeu-se utilizar as ideias recolhidas nestes *moodboards* como base para o desenvolvimento do documentário, nos seus aspetos mais visuais. As principais decisões tomadas após este estudo visual foram:

- Captação de imagens em variados planos, desde planos médios das pessoas a falar (para ser visível o mais possível a sua expressão corporal, mantendo ainda alguma proximidade ao sujeito), a planos de contexto dos espaços e a planos mais particulares e que remetessem para os temas mencionados;
- Uso de pequenas animações, utilizadas de forma autónoma ou em conjunto com filmagens de espaços reais, de acordo com a situação em causa, podendo usar este recurso para destacar algum detalhe ou elemento mencionado, e sendo estas produzidas num estilo de desenho desenhado à mão;
- Elementos gráficos coloridos;
- Uso de fotografias de arquivo;
- Oráculos com duas linhas de informação (nome e descrição), e uso de fonte tipográfica em estilo manuscrito.

Cria a ponte para o próximo tópico. Segue-se uma descrição relativa à recolha de imagens de arquivo da cidade de Aveiro e do bairro da Beira Mar, para pesquisa e contextualização espacial, social e cultural. Adicionalmente, pretendeu-se obter imagens para incluir no documentário.

<sup>112</sup> Imagens retiradas do Google. Imagens no canto inferior direito da autoria da artista Rita Só.

### 3.1.2. Recolha de imagens de arquivo da cidade de Aveiro e do bairro da Beira Mar

Como referido, a fase de pré-produção tem como um dos seus grandes focos, a pesquisa sobre a temática em estudo. Deste modo, foi considerado pertinente perceber mais profundamente o contexto no qual as mordomas de São Gonçalinho existem como comunidade e como pessoas, e do qual são originárias, como forma de melhor compreender as características históricas que fazem desse contexto o que ele é.

Neste sentido, a pesquisa partiu, inicialmente, da leitura de artigos online e de livros na biblioteca municipal sobre a Cidade de Aveiro e sobre o bairro da Beira Mar, mais particularmente sobre alguns dados históricos e sobre o contexto económico e social destes, abrangendo a forte cultura ligada à Ria de Aveiro, a pesca e comércio de peixe a retalho e a salicultura. O passo seguinte foi a recolha de imagens de arquivo relativas a estas mesmas questões, para consultar registos visuais de antigamente, sobre os temas mencionados (figuras 57 a 61).

O objetivo desta recolha foi, igualmente, utilizar fotografias antigas no próprio documentário, para realizar uma identificação da época temporal e as respetivas localizações espaciais da cidade e do bairro como estes eram há décadas atrás. Esta identificação torna-se relevante devido ao facto de se saber que a Festa de São Gonçalinho é uma festa bastante antiga, noção esta que deixa claro que a existência das mordomas e a tradição que estas mantêm até hoje será igualmente antiga.



Figura 57 - À esquerda, Canal da Praça do Peixe, Agosto de 1957, Resende, preto e branco<sup>113</sup>; à direita, o canal em 2021



Figura 58 - Aveiro – Imagens antigas: Mercado do Peixe, preto e branco; Praça do Peixe e Canal, preto e branco<sup>114</sup>

<sup>113</sup> Imagem cedida pela Imagoteca Municipal de Aveiro, em 2021.

<sup>114</sup> Imagens cedidas pela Imagoteca Municipal de Aveiro, em 2021.



Figura 59 - Mercado do Peixe. 1ª foto: vista de cima, Rita Ricardo, 2021; 2ª e 3ª fotos: José Dinis, s.d.<sup>115</sup>

Foram então procurados em vários sítios *web* por registos fotográficos, de preferência datados e com identificação do local ou, de alguma forma, reconhecíveis. A pesquisa online levou à descoberta de inúmeras imagens, encontradas em diferentes sítios, entre eles: *sites* desenvolvidos especificamente para arquivo<sup>116</sup>; outros eram artigos e *posts* em *websites*<sup>117</sup>, que usavam as imagens para ilustrar o texto; e outras, em páginas de Facebook (tanto grupos dedicados à cidade e ao bairro, como páginas particulares de fotógrafos e de pessoas entusiastas destes registos). Não foram encontrados muitos registos devidamente datados, ou dos quais se tenha conseguido obter um contacto a partir do qual solicitar a autorização de uso no documentário. Por estas razões a pesquisa não se limitou aos sítios *web*, prosseguindo com a procura de locais específicos que pudessem deter registos da cidade. Assim, recorreu-se à Câmara Municipal, que depois encaminhou o pedido para a Imagotheca Municipal, que dispõe de um acervo de imagens que pode ser consultado para efeitos académicos. Contactou-se também a jornal Diário de Aveiro, do qual um fotógrafo se disponibilizou para ceder conteúdos do seu acervo (recursos estes que, apesar dos esforços de comunicação, não terão sido possíveis obter atempadamente para a realização do projeto). Foram adicionalmente encontradas e contactadas a partir das redes sociais pessoas que se disponibilizaram a ceder imagens das suas coleções particulares. Apenas deste modo, recorrendo a variadas fontes, se pôde considerar ter sido realizada uma recolha o mais completa possível, que culminou numa compilação extensa de fotografias. Reunidas todas as imagens que podiam ser utilizadas no filme (após algumas pré-seleções), obteve-se um conjunto de 525 imagens para análise e posterior seleção.



Figura 60 – À esquerda, Cheias nos Botirões. J. Ramos. Preto e branco<sup>118</sup>; à direita, vista de uma varanda, do mesmo local, 2021.

<sup>115</sup> Ceditas pelo autor.

<sup>116</sup> Para consulta: *Espólio Fernando de Moraes Sarmento*, disponível em: <http://ww3.aeje.pt/avcultur/avcultur/FMSarmento/index.htm>. Consultado em 13 de março, 2021.

Website *Distrito de Aveiro antigas imagens*, disponível em: <http://distrito-aveiro-antigo.blogspot.com/>. Consultado em: Consultado em 13 de março, 2021.

<sup>117</sup> Exemplos deste tipo de publicações, que auxiliaram na identificação de como eram antigamente alguns locais que ainda hoje existem: *A Ponte dos Arcos e a Ponte das Almas (Cidade de Aveiro)*, disponível em: <http://monumentosdesaparecidos.blogspot.com/2010/06/ponte-dos-arcos-e-ponte-das-almas.html>. Consultado em Consultado em 13 de março, 2021. *A Rua dos Mercadores e os “Arcos”*. Disponível em: [http://ww3.aeje.pt/avcultur/Secjeste/Arkidigi/Mem\\_Aveiro/CamProvincias/Mercadores.htm](http://ww3.aeje.pt/avcultur/Secjeste/Arkidigi/Mem_Aveiro/CamProvincias/Mercadores.htm). Consultado em 13 de março, 2021.

<sup>118</sup> Imagem cedida pela Imagotheca Municipal de Aveiro, em 2021.

Toda a pesquisa inicial acima descrita, desenvolvida online, relativa às imagens antigas, foi muito rica e permitiu, aliada a algumas leituras sobre a cidade e as suas tradições e costumes, compreender cada vez mais as ligações entre a evolução e transformação da cidade e entre aquilo que é a realidade hoje vivida. Além disto, estas leituras permitiram uma familiarização com algumas localizações da cidade, enriquecendo o conhecimento destas localizações geográficas, o que foi útil para identificar aquilo que se estava a ver aquando da consulta das imagens na Imagoteca para seleção, em março.



Figura 61 – À esquerda, a Ponte de Carcavelos. 1953. Foto de A. Graça - preto e branco<sup>119</sup>; à direita, a ponte de Carcavelos em 2021.

Inicialmente o contacto com a Imagoteca iniciou-se via e-mail e foi enviada, ainda durante o período de confinamento, uma seleção de cerca de 30 imagens relativas ao bairro da Beira-Mar. Após uma análise aos conteúdos, percebeu-se que obter imagens da cidade poderiam igualmente ser úteis para situar o bairro da Beira Mar nesta e na cultura de Aveiro. Com o regresso ao trabalho presencial no Museu da Cidade, Andreia Lourenço<sup>120</sup> disponibilizou-se para mostrar mais imagens e auxiliar na respetiva seleção. Esta tarefa ocorreu em duas visitas presenciais ao Museu, tendo a primeira sido no dia 19 de março de 2021 para consultar as imagens disponíveis relativamente à Cidade e ao bairro da Beira Mar.

Durante este momento foram analisadas as imagens disponíveis no acervo da Imagoteca, que se encontravam divididas por pastas (canais, barcos, salinas, trajes, litografias e outros) e foram selecionadas de acordo com aquilo que representavam a nível temático e com a qualidade/perceptibilidade da imagem, dado serem destinadas à integração no documentário. As imagens da Imagoteca têm a qualidade de se encontrarem digitalizadas, sem qualquer marca de água (frequente nas imagens encontradas online), além de ser possível ter autorização direta para o seu uso. Além disto, o acervo detém dados descritivos relativamente a algumas das imagens (senão todas), o que são dados relevantes. Esta reunião foi também extremamente útil no que toca a informação extra sobre este assunto, bem como relativamente ao processo de inventariação da Festa de São Gonçalinho como PCI, que foi preparado por Andreia Lourenço. Assim, no segundo momento presencial, no dia 26 de março, foi abordado este assunto e o documento relativo ao processo (que, no site MatrizPCI, se encontrava, à data, mais desatualizado). Além disto, na Imagoteca encontram-se fotografias da autoria do fotógrafo Jorge Pandeirada relativas às Festas de São Gonçalinho e o seu festejo em anos mais recentes. Mostrar estas imagens é bastante importante com o propósito de contextualizar a festa, especialmente num ano no qual a mesma não ocorreu nos moldes habituais, impossibilitando a produção de filmagens da festa. Além destas, foram cedidas imagens das litografias cuja criação a Mordomia de São Gonçalinho tem vindo a dinamizar, que tipicamente refletem as tradições das festas e a devoção das pessoas ao santo (figura 62).

<sup>119</sup> Imagem cedida pela Imagoteca Municipal de Aveiro, em 2021.

<sup>120</sup> Técnica Superior do Museu da Cidade de Aveiro.



Figura 62 - Litografia de Paulo Tanoeiro, 2013<sup>121</sup>, no qual estão representadas as pessoas no largo da capela, localizado no bairro da Beira Mar, durante a Festa de São Gonçalinho.

### 3.1.3. Planeamento das entrevistas

A entrevista é uma técnica de investigação utilizada para a recolha de informações e de dados, utilizando a comunicação verbal. Existem diferentes tipologias da mesma, de entre as quais o investigador deverá escolher durante a criação do guião de entrevista. Para recolher a informação neste projeto de investigação recorreu-se a uma entrevista não-estruturada, sendo que foi utilizado um guião “aberto” que serviu de guia para as entrevistas. Este tipo de entrevista permite que sejam recolhidos dados para análise qualitativa, dando liberdade ao entrevistado para responder, o que tipicamente resulta numa partilha grande de informação. Esta entrevista e, mais particularmente, a entrevista clínica, é apropriada para o estudo de motivações, sentimentos e comportamentos das pessoas. Nela as perguntas são uma orientação para o entrevistado conversar e habitualmente focam-se na sua vivência pessoal. A sua duração é longa, por levar à partilha de informação pessoal e detalhada, de modo informal e potenciador de respostas livres, e por permitir que o investigador acrescente questões que considere pertinentes durante a entrevista, devido ao seu tom conversacional.

Deste modo, o guião de entrevista permite maior organização e recolha de informação para um conjunto de questões em regime oral e presencial. Pretendeu-se entrevistar pessoalmente cada sujeito, idealmente em pequenos grupos de modo a incentivar a conversação e troca/partilha de perspetivas e experiências, de modo a criar ligação com as pessoas envolvidas, poder conhecê-las realmente, visto que é esse o objetivo do documentário – conhecer e dar a conhecer a outras pessoas este grupo de mulheres –, e dado que o documentário em questão é o produto de um estudo etnográfico, no qual se procura obter uma compreensão profunda do fenómeno investigado.

O guião de entrevista deve ser abordado de forma espontânea, sem necessariamente obedecer a uma ordem específica (o investigador adapta-se mediante as respostas obtidas). Isto permite que o entrevistado responda de forma natural, e até leve as suas respostas a outros temas desconhecidos/não previstos pelo investigador. Assim, privilegia-se o tom conversacional com vista a potenciar fluidez à conversa, garantindo um ambiente descontraído e que permita aos entrevistados

<sup>121</sup> Imagem cedida pela Imagotheca Municipal de Aveiro, em 2021.

sentirem-se confortáveis e à vontade, como numa conversa entre amigos, de modo ficarem mais disponíveis e confortáveis para partilhar as suas experiências.

### **Guião de entrevista das mordomas**

De acordo com o cronograma definido previamente, no momento temporal adequado, foi produzido o guião de entrevista a ser utilizado nas entrevistas com as mordomas, as pessoas que são o foco desta investigação. Para tal, iniciou-se por produzir um primeiro conjunto de perguntas que permitiram determinar a abordagem a ter sobre o fenómeno, como referido previamente – o esboço do guião de entrevista (Apêndice 2). Estas questões foram desenvolvidas considerando as informações previamente obtidas, bem como as informações que não foram encontradas durante a pesquisa online e que foram consideradas de interesse para compreender a comunidade (sítios web e notícias para averiguar o que se sabe sobre as mordomas). Também foi usada como referência para as perguntas a colocar as questões que uma pessoa não familiarizada com a realidade das mordomas e, portanto, não conhecedora de nada sobre a mesma poderia interessar-se por saber e aprender. Neste sentido, houve um foco na ideia de que muita gente apenas visita a festa algumas vezes e apenas conhece o atirar das cavacas e os espetáculos, não chegando a deparar-se com este lado tradicional e de fortíssima devoção, assente numa relação carinhosa com o santo, que é tão característico da festa e que as gentes da Beira Mar carregam consigo há gerações. Neste sentido, também a conversa com a D. Carlota permitiu obter informações mais particulares e até algumas respostas sobre as ideias esboçadas, o que auxiliou no processo de ajuste do guião, até se obter uma versão final reorganizada. O foco das perguntas formuladas passou principalmente por perceber o que é ser mordoma, como é que alguém se torna mordoma e toda a envolvência da função, desde a devoção ao santo, experiência pessoal de cada uma como mordoma, relação com a mordomia e os fiéis e, claro, com a Festa de São Gonçalinho.

Esta primeira versão do guião foi desenvolvida durante o primeiro semestre do ano letivo 2020/2021, mais precisamente durante os meses de novembro e dezembro de 2020, tendo sofrido alguns ajustes mais tarde, em abril, mais perto da época de realização das entrevistas. Desde então, terão sido aprimoradas ideias, ocorrido pré-conversas via telemóvel com mordomas para a marcação das entrevistas e breves conversas sobre o tema, sendo que este conjunto de ocorrências levaram à correção e reorganização do guião, assim como à adição de alguns temas que, entretanto, surgiram em conversa com pessoas.

O guião final foi dividido por dois temas principais: “A Festa de São Gonçalinho” e o “Ser mordoma”. As perguntas foram organizadas por ordem do assunto mais amplo para o mais particular, de modo a obter informações sobre os contextos e respostas sobre questões base dos assuntos, e depois desenvolver a partir daí para temas mais pessoais. Esta forma de organizar as questões, começando por abordar primeiro os temas mais gerais e, portanto, mais cómodos e menos desconfortáveis para o entrevistado, é um método muito comum, e que pode oferecer alguma desinibição ao entrevistado (Rabiger, 2005, pp. 136–137).

Segue-se um excerto retirado do início do guião das mordomas, os sujeitos pertencentes ao grupo em investigação, que pode ser encontrado na íntegra no Apêndice 3.

*Para si, o que é ser mordoma?*

*As mordomas existem desde o início da festa? Ao mesmo tempo que os mordomos?*

*Do mesmo modo que os mordomos usam o gabão, as mordomas têm algum traje específico?*

*Quais são as funções das mordomas antes, durante e depois da festa?*

*As funções das mordomas estendem-se para lá da festa? Em que consistem?*

*(Nota: Esperar que listem as atividades e no que consistem. Se não mencionarem, inserir o Cortejo das Pastoras.)*

*Existem tradições entre as mordomas?*

Efetivamente esperou-se, já desde a sua criação, que o guião de entrevista não fosse seguido à risca, tal como explicado previamente; no entanto, esta organização permitiu encontrar alguma lógica sobre as temáticas que se pretendiam abranger, e de como poderiam ser feitas ligações entre as respostas dadas e outras questões que se pretendiam colocar. Não existindo, na realidade, uma forma particularmente correta de ordenar as perguntas, esta organização tratou-se de uma forma de

planeamento para preparar a investigadora para tirar o máximo de proveito dos momentos de entrevista, durante os quais as perguntas só serviram realmente de orientação para introduzir temas e para acrescentar assuntos com vista a aprofundar aquilo que os entrevistados já estivessem a dizer.

### Guiões de outras entrevistas realizadas

Com o início da fase de produção e, mais particularmente, as filmagens realizadas na semana da realização da Festa de São Gonçálinho, percebeu-se uma oportunidade de estudo e recolha de dados complementares, que poderia ocorrer por meio de entrevistas a outras pessoas, como por exemplo algumas presentes na rua durante a festa, feirantes e aos mordomos, sendo algumas delas realizadas de forma espontânea e, portanto, sem recurso a um guião particular. As questões centraram-se em ideias relacionadas com o contexto da festa e com a constituição da mordomia, de modo a tentar compreender se as pessoas conheciam ou não as mordomas, e se os moradores eram ou não mais familiarizados com o seu trabalho do que as visitantes da festa. Assim, seguem-se algumas das questões abordadas:

- É originário do bairro da Beira Mar?
- É devoto do São Gonçálinho?
- Costuma visitar a festa de São Gonçálinho. (Se sim) Acha que esta mudou muito em relação a há uns anos atrás?
- Costuma visitar a capela?
- Conhece os mordomos e as mordomas?
- Sabe quais são as funções dos mordomos e mordomas?
- O efeito do vírus na festa: como se sentiu com a festa deste ano/o que achou da festa deste ano?

Nesta fase da operacionalização do estudo, o trabalho de pesquisa foi abordado de forma natural e dinâmica, no sentido de não existir um planeamento demasiadamente específico, no entanto no regresso a casa a cada dia de produção foi tido o cuidado de refletir sobre as conversas e temas circundantes à festa, de modo a procurar aproveitar o mais possível os recursos patentes nesse período. Esta questão tornou-se particularmente importante considerando o contexto da pandemia que estava a decorrer, pois não se sabia se teria oportunidade de falar com algumas destas pessoas em tempo próximo depois do evento.

Mas, para saber um pouco mais sobre as mordomas, assim como para compreender qualquer outro assunto, é necessário recolher informação de várias fontes, conversar com pessoas diferentes, ouvir perspetivas e opiniões distintas, para se poder captar o fenómeno de forma mais abrangente e, conseqüentemente, completa.

*Durante la investigación es importante hablar con el mayor número posible de personas y recoger un máximo de puntos de vista importantes. Los juicios iniciales que uno tiene generalmente están basados en unos datos insuficientes y poco representativos y, por consiguiente, contrastar nuestras suposiciones con las impresiones de una gente que ya es experta en el tema por razón de sus vivencias es el mejor procedimiento para obtener una información más exacta y fiable. (Rabiger, 2005, p. 103)*

A festa é vivida por imensas pessoas, umas de Aveiro, outras de fora; mas quantas delas conhecem as mordomas? E o que acham os mordomos das mordomas, como descrevem a sua relação com estas? Como se relacionam estes dois lados da mordomia, dos quais pouca gente aparentemente sabe da existência colaborativa? Considerou-se que conversar com pessoas diferentes e de grupos distintos poderia adicionar riqueza ao estudo e, conseqüentemente, ao documentário produzido.

Pretendeu-se, ao mesmo tempo, uma maior e mais aprofundada compreensão de toda a complexidade da festa e do seu papel no bairro e na cidade.

Posto isto, definiu-se que um dos grupos aos quais havia interesse em realizar entrevistas, além das mordomas, era o dos mordomos. Foi pensado conversar com antigos mordomos, para os questionar sobre as suas vivências como parceiros das mordomas mais antigas na mordomia, e na esperança de ouvir histórias antigas sobre como a festa e a mordomia; e com mordomos atuais, para conhecer a sua experiência como mordomos, como se tornaram mordomose para averiguar aquilo que sabem sobre as mordomas. Adicionalmente, procurou-se perceber como os dois grupos se relacionam entre si, dado se tratarem de grupos com características bastante distintas, desde a separação entre sexos e as tarefas que cada grupo realizada, até às faixas etárias. Pensou-se colocar-lhes algumas das questões referidas acima, tal como às pessoas a Festa de São Gonçálinho, aliadas a outras retiradas do guião de entrevista destinado às mordomas. Isto teve como objetivo procurar pontos comuns e pontos de disparidade entre os dois grupos, aliados simultaneamente a uma perspetiva na terceira pessoa proveniente de indivíduos que se encontram diretamente relacionados com o fenómeno em estudo.

Para além deste grupo, procurou-se conversar com familiares das mordomas, para saber mais sobre elas sem ser na primeira pessoa; com outras pessoas relacionadas à organização da festa. Foi este o caso da florista que fornece as flores para as mordomas ornamentarem a capela todos os anos, e de pessoas do bairro, à semelhança das pequenas entrevistas realizadas durante a fase de produção em janeiro, durante a festa. Estas entrevistas foram, no entanto realizadas com um maior planeamento, com vista a recolher o máximo de informação possível.

Desta forma, tornou-se necessário elaborar guiões de entrevista para estas situações adicionais, sendo estes desenhados de forma similar ao das mordomas, com base nas pré-entrevistas e nos assuntos nos quais as pessoas são mais envolvidas, e sempre de forma personalizada, de acordo com cada pessoa. Definiu-se que estas entrevistas adicionais seriam realizadas em moldes semelhantes às das mordomas no que toca à abordagem metodológica, bem como nos aspetos técnicos, dirigidas aos grupos mencionados.

Foram desenvolvidos guiões de entrevista para a entrevista com mordomos; com a Vânia e o Sérgio Vinagre, ambos devotos de São Gonçálinho e, respetivamente, mãe da mordoma mais nova e diretor do Sport Sport Clube Beira Mar; com a senhora São, originária do bairro da Beira Mar e dona do minimercado Guidita, localizado perto da Capela; com a Madalena Matias, florista do Canteiro Florido; e com o padre João Alves da Paróquia da Vera-Cruz, responsável pela Capela de São Gonçálinho. Os guiões podem ser encontrados no Apêndice 4.

## **Interação e comunicação com e entre a comunidade**

O contexto pandémico reforçou a dificuldade que a investigadora teve em conseguir alcançar a comunidade e, conseqüentemente, de se relacionar com a mesma. Considera-se que já seria espectável haverem dificuldades em desenvolver um relacionamento com a comunidade, devido às suas características. Devido ao Estado de Emergência que vigorou durante o período de realização de contactos, o alcance da comunidade acabou por ser mais complicada. Por um lado, não havia forma nem segurança para os elementos da comunidade se deslocarem e interagirem, a própria situação teve um efeito forte nas vidas das pessoas, gerando um clima geral de medo.

Assim, as pessoas só estavam disponíveis através de meios de contacto menos próximos, como, por exemplo redes sociais como o Facebook. Por sua vez, esta solução este não foi uma opção no caso das pessoas mais velhas, com as quais não houve sequer a possibilidade de fazer videochamadas, por exemplo. Estas videochamadas chegaram a ser consideradas como plano alternativo caso não houvesse medidas de desconfinamento definidas a tempo de realizar as entrevistas. Tentou-se, por sinal, levar as videochamadas a cabo com a ajuda de familiares mais novos. Contudo, esta opção revelou-se rapidamente impossível pela indisponibilidade dos contactos e/ou por eles não terem disponibilidade para auxiliar na realização das videochamadas.

Outro modo de contacto, que acabou por se estabelecer como o modo primordial de contacto, foi a conversa realizada por telefone, mas nem sempre foi possível obter os contactos dos potenciais entrevistados. Noutros casos, embora se tivessem os contactos, as pessoas não atendiam ou demoravam imenso tempo a devolver as chamadas. Notou-se alguma dificuldade em alcançar as pessoas, tendo havido problemas na gestão dos contactos dadas as circunstâncias. Houveram

algumas dificuldades na comunicação, o que afetou o limitado prazo para falar com as pessoas, marcar uma data onde os participantes tivessem disponibilidade, preparar o guião adequadamente, e arranjar um assistente para auxiliar na realização dos registos audiovisuais das entrevistas. Ainda assim, encontrou-se sempre uma forma de contornar ou de dar continuidade ao trabalho delineado.

## **Pré-entrevistas**

A organização dos contactos para a realização das entrevistas tratou-se de uma fase extensa e determinante para o desenvolvimento do projeto, pois foi a partir daqui que foi possível regressar ao estado de investigação. Considerou-se que a interação com as pessoas possibilita a obtenção de informações que funcionam como peças de um puzzle que, aos poucos, se vão ligando, cruzando tematicamente, até formar uma imagem cada vez mais nítida do fenómeno e das complexidades que compõe um fenómeno sociocultural deste tipo.

Ainda que a ideia de entrevistar pessoas diferentes no sentido de abranger um olhar mais extenso sobre o tema tenha surgido logo de início, esta solidificou-se cada vez mais, à medida que foram ocorrendo conversas com outras pessoas. Apenas no mês de março foi possível contactar diretamente várias pessoas (entre as quais as mordomas Dona Rosa Maria, Dona Isménia, Dona Mariazinha, Dona Ana Paula, o ex-mordomo Paulo Lobo, a florista Madalena Matias (“Lenita” do Canteiro Florido) e a Dona São, filha de uma mordoma e dona de um minimercado ao pé da capela de São Gonçálio) para conversar com as mesmas sobre o projeto, sobre a sua experiência e sobre o que sabiam relacionado ao assunto, além de deixar no ar a possibilidade de fazer entrevistas presenciais em abril. Foi apenas nesta fase, devido ao desconfinamento que se iria iniciar em breve, e às indicações transmitidas relativamente ao desenvolvimento de projetos e afazeres ligados à investigação, que se iniciou a preparação das entrevistas presenciais. A partir da previsão otimista da realização de entrevistas presenciais em abril, prosseguiu-se com um planeamento mais ativo dos contactos (principalmente com as mordomas), de modo a avançar com o projeto. Para tal, foram sendo contactadas as pessoas das quais se obteve o contacto, no período entre o meio e o fim de março. Estas conversas terão servido como pré-entrevistas (algumas via telemóvel, outras presencialmente), úteis para a investigação pois permitiram conhecer um pouco cada pessoa e os temas que lhes seriam naturais trazer. Além disto, tratou-se de um contacto da investigadora com a comunidade, que se esperava contribuir para semear algum conforto e à vontade das pessoas para conversarem.

Estas conversas de pré-entrevista, usadas nas investigações etnográficas e documentários, como mencionado no ponto 2.1.6. deste documento, permitem não só que se desenvolva uma relação de empatia e confiança com os sujeitos de estudo, como também, simultaneamente, permitem ao investigador obter pistas e recolher informações sobre o assunto em investigação, que lhe irão permitir gradualmente obter um conhecimento profundo sobre o mesmo, e sobre cada pessoa com quem fala. Estas informações são depois ferramentas essenciais para auxiliar a fluidez das conversas e como fonte de assunto para questionamento, a partir do qual perguntas podem ser formuladas, por exemplo. Servem para começar a conhecer as pessoas, saber mais sobre o que elas sabem e têm para dizer/partilhar, sendo também ferramentas de recolha de informação para as entrevistas em si, nas quais, devido ao ambiente inevitavelmente mais formal (câmaras, perguntas pré-planeadas, etc.), as pessoas se podem esquecer de mencionar algo ou não saber sobre o que dizer mais, pelo que saber de antemão algumas das coisas que fazem parte da sua experiência permite ao investigador ter essa informação reservada e à qual recorrer durante a entrevista (Puccini, 2009).

Assim, e considerando que se estava a tentar planear as entrevistas presenciais, estas conversas breves foram úteis na consolidação da ideia de fazer mais entrevistas, e a assimilar que tipo de perguntas e informações podiam esperar-se obter ou que temas poderiam surgir no momento das entrevistas com determinada pessoa. Assim, foi organizado um documento Google Sheets (Apêndice 5), onde foram sendo colocados todos os dados à medida que iam sendo recolhidos – um conjunto de notas manuscritas, redigidas durante as pré-entrevistas, depois transcritas para digital -, e que constituem um arquivo das pessoas identificadas, com as respetivas informações. Estes dados incluíram:

- os nomes de cada pessoa
- uma atribuição que identificava cada pessoa como pertencente a um grupo (mordomos, mordomas, familiares, etc.)

- informações até então obtidas (por meio das conversas)
- contacto telefónico
- se aceitaram ou não realizar entrevista
- algumas perguntas ou assuntos que foram considerados relevantes abordar com cada pessoa mais tarde, como referência para incluir nas entrevistas.

Estes contactos foram surgindo gradualmente, uns cedidos e/ou facilitados por outros participantes que colaboraram no sentido de potenciar o alcance de pessoas de interesse; outros por meio de pesquisa online, através do Facebook. Mas, de uma forma ou de outra, um denominador comum relacionou esta fase de obtenção de contactos, que é o facto de só ter sido possível com algum trabalho de procura e de constante interação com as pessoas, questionando cada pessoa nova com quem se falou se ela conhecia mais alguém que considerasse de interesse (segundo os parâmetros previamente mencionados) para conversar e, por fim, aproveitar estas pré-conversas para conhecer as pessoas e fazer perguntas relacionadas a outras. Esta última questão foi uma aprendizagem realizada durante a pesquisa de pessoas, pois aconteceu em várias ocasiões fazer-se uma pergunta sobre outra pessoa que se achava não ser relacionada com aquela com quem se estava a conversar, e esta saber responder ou auxiliar no contacto com quem soubesse ou com a própria. Em suma: percebeu-se que não se devia partir do princípio que uma pessoa não sabia uma informação da qual se estava à procura, e que poderia revelar-se extremamente benéfico fazer menção a questões ou problemas que se estavam a enfrentar nesse momento, pois por vezes as pessoas menos esperadas podiam saber como ajudar.

### **Autorização de uso de imagem**

Durante o período de agendamento foi desenvolvido um documento relativo à autorização de uso de imagem, destinado a ser assinado pelos participantes antes da sua entrevista. Este foi escrito com vista a prevenir possíveis complicações ao nível do uso dos conteúdos registados, de modo a descrever de forma clara e completa todas as condições previstas serem necessárias para o contexto da produção, tratamento e divulgação do documentário em causa<sup>122</sup>. Assim, a declaração de autorização de uso de imagem foi entregue aos participantes antes de iniciar as entrevistas para ser lido e assinado, antes de se iniciar qualquer filmagem, e evitando assim possíveis arrependimentos após a filmagem que pudessem depois causar impedimentos na pós-produção.

O documento, no entanto, não foi utilizado em todas as entrevistas, tendo ocorridos exceções nas imagens e entrevistas captadas em janeiro, durante o trabalho de campo, dado que nessa altura ainda não teria sido pensado nesta necessidade. Ainda assim, nessa altura foi considerado suficiente o consentimento implícito, obtido oralmente.

*“One must first understand that there is a difference between explicit consent and implied consent,” states the attorney. The king of consent, whether it’s in the audiovisual industry or any other industry for that matter, is obviously the written authorization, i.e., the famous release. Such an authorization provides proof that the documentary film-maker reached an agreement with the subject and that the subject consented to all of the parameters of the agreement such as the context, the dissemination platforms, the dissemination period and so forth. This is a case of explicit consent. As for implied consent, it refers to the fact that, in a situation where a journalist is holding a camera and the subject is answering questions, the subject implicitly*

---

<sup>122</sup> Informações que auxiliaram na redação do documento, disponíveis em: <https://www.rev.com/blog/how-to-make-a-video-consent-and-release-form>. Consultado em 22 de março, 2021.

*accepts that his or her image will be disseminated seeing as the subject is aware that the camera is pointed at him or her and that the context is that of an interview. "It is therefore implied that if a journalist introduces himself and if you agree to answer his questions, you are giving him your consent. In a case such as this one, it's up to the interviewee to set the limits and conditions."* (Désormiers, 2018)

Deste modo, privilegiou-se, sempre que possível, o recurso ao documento escrito. O mesmo pode ser consultado no Apêndice 6.

Durante o desenvolvimento do projeto, nas fases de produção e pós-produção, começou a ser cada vez mais perceptível a importância do recurso a uma autorização escrita, tanto para prevenir futuras discordâncias com os participantes, como também para garantir alguma segurança para ambas as partes, de modo que se considerou necessário realizar alguns esforços de alcance das pessoas a quem não foi previamente entregue o documento de autorização de uso de imagem, ou às quais não se conseguiu fazê-lo mais cedo.

Houveram algumas pessoas em particular às quais não foi pedido que assinassem, e que desde então não se terá conseguido alcançar, nomeadamente duas senhoras durante a festa, uma feirante, outra moradora do bairro, e um devoto, além de 3 pessoas filmadas a preparar o andor para a procissão, pois na altura destas filmagens (as primeiras de todas, realizadas em janeiro) ainda não se tinha pensado na redação do documento, de quem não foi possível realizar contacto. Deste modo, considerando a importância da autorização, foi então feita uma lista, durante a fase de pós-produção, com os nomes das pessoas que aparecem no filme e dos quais não havia autorização escrita, e fez-se um esforço de a obter, procurando fazer todos os possíveis para alcançar essas pessoas e obter a sua autorização escrita, como prevenção de futuros problemas.

## **Agendamento de entrevistas**

O processo de agendamento iniciou-se algumas semanas depois da realização das pré-entrevistas e dos primeiros contactos e foi levado a cabo maioritariamente por telefone. Procurou-se contactar novamente todas as pessoas com quem se tinha falado anteriormente, lembrado o propósito do projeto, e foram todos questionados se, de facto, mantinham o interesse e disponibilidade para participar.

Seguiu-se uma dificuldade maior que foi a de encontrar, dentro do prazo estipulado para a realização de filmagens, as datas nas quais as pessoas estivessem disponíveis para a realização das entrevistas. Isto porque, estando o projeto, nesta fase, atrasado, foi importante determinar um intervalo de tempo para a realização do trabalho de produção, mais precisamente para a realização das entrevistas, de modo a prevenir atrasos adicionais. Este período abrangeu aproximadamente 4 semanas e meia, tendo ocorrido entre 12 de abril e 11 de maio (sendo que havia sido definido como limite para o término das filmagens o dia 8 de maio, e que foi ligeiramente excedido com vista a aproveitar a disponibilidade de algumas participantes).

No que toca às filmagens de contexto (destinadas a *B-roll*), foram sendo tomadas notas sobre locais de interesse para realizar filmagens deste tipo desde novembro e ao longo de todo o tempo da investigação até à data. Assim, quando se iniciou a produção, já se havia planeado quais filmagens se iriam captar. Estas foram sendo realizadas de acordo com as condições meteorológicas, disponibilidade de equipamento (como no caso dos dias entre 9 e 18 de abril, no qual se pôde utilizar as câmaras Blackmagic<sup>123</sup>, mencionadas mais à frente, no ponto 3.1.4, durante um período mais

---

<sup>123</sup> Ter tido as câmaras Blackmagic disponíveis durante esse período alargado foi muito conveniente para a realização do filme pois sabemos que estas têm maior qualidade de imagem e, mais importante ainda, pela conveniência da duração que as mesmas detêm, sendo possível filmar com elas durante períodos de tempo mais extensos do que as DSLRs (cerca de 30min ao invés de aproximadamente 10). Isto é muito útil numa produção documental, já que permite alguma liberdade no processo de produção, já que a filmagem é mais linear, com

alargado quando as aulas estavam a decorrer online), e nas datas sem entrevistas marcadas. Assim, as filmagens de contexto ocorreram principalmente ao longo do mês de abril, tendo sido planeadas em datas próximas às da realização das mesmas.

À semelhança deste planeamento, também o processo de agendamento com os participantes para a realização das entrevistas foi ocorrendo paralelamente com a própria realização das entrevistas, ou seja, enquanto algumas foram agendadas e realizadas, outras ainda estavam em agendamento. Este processo de agendamento foi sendo alinhado principalmente de acordo com a disponibilidade dos participantes, dos quais se estava completamente dependente. Foram frequentes as situações onde foi necessário ligar algumas vezes para insistir na definição de uma data.

De qualquer modo, a estratégia de agendamento focou-se sempre em procurar encontrar a data e hora mais favoráveis para cada participante, e depois coordená-las com as ferramentas disponíveis (tanto a nível de tempo e equipamentos, como também em relação à possibilidade de a investigadora se fazer acompanhar ou não de uma pessoa para auxiliar a realização das entrevistas). Definiu-se sempre realizar apenas uma entrevista por dia para se garantir que não haveriam problemas devido a atrasos, e para dar tempo para carregar todos os equipamentos, transferir e rever as filmagens de cada entrevista, sem qualquer pressa e não correr o risco de não ter tempo para carregar as baterias das câmaras para a entrevista seguinte. Foi assim também garantido que as entrevistas podiam durar mais tempo do que o previsto sem prejuízo de atrasar a seguinte, bem como preparar atempadamente todos os equipamentos e o estudo do guião para a entrevista do dia seguinte.

A fase de contactos para agendamento foi efetivamente extensa no que toca ao período de tempo, e foi necessário contactar frequentemente os participantes um variado número de vezes para garantir que era obtida uma confirmação de agendamento e para estipular, de facto, uma data.

### **Determinação de localizações de filmagem**

A localização principal selecionada para realizar as entrevistas das mordomas foi a Capela de São Gonçalinho, pelos seguintes motivos: é o espaço sobre o qual o seu trabalho se debruça, sendo as mesmas zeladoras deste espaço religioso; e é um espaço que permite fornecer algum conforto às senhoras, no contexto da pandemia do Covid-19, face a outros espaços como, por exemplo, as suas residências (nas quais a investigadora e assistente de produção teriam de entrar, facto com o qual as mesmas poderiam não se sentir confortáveis). Contudo, ao contrário do inicialmente previsto, nem todas as mordomas preferiram a capela, preferindo alternativamente, em oposição ao previsto pela investigadora, as suas residências, quer tenha sido por se sentirem mais confortáveis em não sair do seu local de residência, ou por dificuldades de mobilidade (condição compreensível tratando-se algumas delas de cidadãs sénior).

Por outro lado, também o contexto pandémico levou à procura de outro espaço para realização de entrevistas como alternativa à capela, para as senhoras que tinham demonstrado preferência em realizar a entrevista neste espaço. Isto devido ao facto de haver funerais (ainda que pouco frequentes) na capela. Ocorreu, inclusive, uma situação específica na qual, no dia da realização de uma entrevista já marcada, soube-se estar a ocorrer na capela o funeral de uma pessoa vítima de Covid-19, questão que impossibilitou essa entrevista. A entrevista em causa, marcada para o dia 28 de abril, acabou por ver a sua ocorrência impossibilitada, por não ser possível encontrar uma data conveniente para as duas participantes dentro do prazo estipulado pela investigadora para a realização das entrevistas.

Assim, em alternativa, optou-se por realizar as entrevistas na Casa de Apoio de São Gonçalinho, utilizada tipicamente pelos mordomos para reuniões e atividades associadas à organização da Festa de São Gonçalinho. Este espaço, apesar de não ser o local mais ligado às mordomas, permitiu a realização das entrevistas num espaço ligado ao São Gonçalinho, e teve uma vantagem no que toca à qualidade do áudio, pois não existe tanto eco como na capela, nem barulho como a que ocorreria caso as entrevistas se realizassem no exterior. Inicialmente, terá sido considerada a possibilidade de realizar entrevistas em espaço exterior, com a paisagem de Aveiro e do bairro da Beira Mar como fundo. Esta opção foi, no entanto, excluída devido aos problemas técnicos que esta traria, desde o elevado volume de veículos em constante circulação na rua e, conseqüentemente, barulho, à

---

menos quebras na filmagem de cada vez que a filmagem pára, arriscando menos a perda de algum tipo de ocorrência durante o tempo de paragem.

necessidade de ligar equipamentos a tomadas de energia, o que não seria possível com os meios disponíveis.

No final, as localizações foram, assim, aquela na qual os participantes se sentiram mais confortáveis, tendo chegado a haver entrevistas na Capela (a do padre e de dois mordomos antigos, João Manuel Moreira e António Marques). A maioria das mordomas preferiram as suas próprias casas, e as restantes pessoas não mordomas também optaram por locais dos quais eram próximos.

## Plano de rodagens

A primeira fase de filmagens tratou-se da captação de filmagens de contexto, isto é, filmagens da Festa de São Gonçalinho. É importante lembrar que este ano a festa, além de ser em si contexto necessário para depois abordar o trabalho das mordomas, foi também uma festa diferente, dado que não só Portugal, como o mundo se encontram a enfrentar a pandemia do Covid-19. Deste modo, estas imagens irão também representar um registo inédito.

Inicialmente foi importante perceber qual o horário das festividades, e o que de facto iria acontecer na edição deste ano. Esta não pôde levar a cabo o famoso lançamento de cavacas do topo da capela, que move milhares de pessoas anualmente pelo bairro da Beira-Mar e, de igual forma, ficaram por realizar os concertos que costumam ocorrer ao longo dos vários dias de festa. De facto, o número de pessoas que puderam marcar presença na festa reduziu consideravelmente devido às medidas de segurança e à imposição de redução no horário (fecho de atividades e circulação na rua a partir das 13h ao fim de semana, imposto perto da data da festa).

Assim, o Luís Borges, um dos mordomos responsáveis pela edição deste ano da festa, e que se encontra a produzir um documentário sobre os mordomos, partilhou os seus conhecimentos sobre a programação da festa, bem como outras questões mais específicas que poderiam ser úteis no planeamento deste período da produção.

Segue-se uma lista das principais atividades que decorreram (o cartaz da festa, com a descrição do programa completo de atividade pode ser consultado no Anexo 1):

- A abertura da capela para visitas dos fiéis, este ano com medidas adicionais: desinfeção, espaçamento, circulação limitada;
- A eucaristia, este ano com medidas adicionais (e transmissão *live* online): desinfeção de equipamentos e das mãos à entrada, espaçamento entre cadeiras, tenda construída para comportar pessoas no largo da capela e delimitar o espaço a ocupar;
- tradicional lançamento das cavacas foi substituído pela compra e levantamento de cavacas para bênção na eucaristia e com o valor a reverter para uma associação de caridade;
- A alvorada marcada com foguetes passou a ser marcado com tiros;
- A arruada, que as pessoas faziam em grupo e em número elevado de participantes reunidos em procissão pelas ruas do bairro, e na qual ocorriam visitas a casa de quem abria a porta ocorreu sem visitas e em grupos menores de pessoas (de 6 pessoas), e realizada apenas pelos mordomos e músicos que os acompanharam;
- Os concertos tipicamente ocorridos num palco na rua em Aveiro, que atraem anualmente milhares de pessoas, foram substituídos por um concerto único no Teatro Aveirense e um Festival Online;
- A procissão foi realizada apenas pelos mordomos, sem mordomas como tem sido nos anos anteriores, e apenas com andor colocado num automóvel e um representante religioso.

Perante análise destas informações, o que foi diferente para as mordomas foi:

- Impossibilidade de realizar o seu típico lanchinho no final da preparação da capela;
- Impossibilidade de todas as mordomas que costumam estar juntas para a preparação dos arranjos de flores e ornamentação da capela estarem presentes, bem como impossibilidade de as próprias realizarem pessoalmente a ornamentação, optando por encomendar os arranjos de flores à florista;

- Impossibilidade de as mordomas e mordomos cantarem no coro da primeira eucaristia, como é habitual, bem como a realização dos ensaios;
- Impossibilidade de participação das mordomas na procissão.

07 QUINTA	08 SEXTA	09 SÁBADO	10 DOMINGO	11 SEGUNDA
09H00 AIVORADA ARRUADA	09H00 AIVORADA ARRUADA	09H00 AIVORADA ARRUADA	08H30 AIVORADA ABERTURA DA CAPELA	09H00 AIVORADA ARRUADA
09H00-22H00 ABERTURA DA CAPELA	09H00-22H00 ABERTURA DA CAPELA	09H00-22H00 ABERTURA DA CAPELA	11H00 PROCISSÃO EM VANTURA PÉLO BAIRRO DA BEIRA-NAR	09H00 ABERTURA DA CAPELA
19H00 EUCARISTIA BENÇÃO DAS CAVACAS* CAPELA E LARGO DE SÃO GONÇALINHO	21H00 CAPITÃO FAUSTO TEATRO AFERENTE	18H30 EUCARISTIA BENÇÃO DAS CAVACAS* CAPELA E LARGO DE SÃO GONÇALINHO	12H00 EUCARISTIA BENÇÃO DAS CAVACAS* CAPELA E LARGO DE SÃO GONÇALINHO	22H00 ENCERRAMENTO DA FESTA
* máximo 1 saco de cavacas por pessoa		21H00 FESTIVAL DE CULTURA E ARTES DE AVEIRO SÃO GONÇALINHO EM CASA TRANSMISSÃO ONLINE	17H00 FESTIVAL DE CULTURA E ARTES DE AVEIRO SÃO GONÇALINHO EM CASA TRANSMISSÃO ONLINE	
PROGRAMA SUJEITO A ALTERAÇÕES ACTUALIZAÇÕES: FACEBOOK.COM/MORDOMIASAOGONCALINHO				

Figura 63 - Programa da Festa de São Gonçalinho de 2021<sup>124</sup>

O cronograma das filmagens realizadas em janeiro foi o seguinte:

- Quarta, dia 6 jan:
  - Recolha dos equipamentos no DeCA
  - Contexto de preparação da festa, que se iniciou no dia 7
  - Preparação da capela pelas mordomas
- Quinta, dia 7 jan:
  - Decoração da capela (flores) pelas mordomas
- Sexta, dia 8 jan:
  - Decoração do andor para a procissão
- Domingo, dia 10 jan:
  - Procissão
  - Eucaristia e bênção das cavacas
- Segunda-feira, dia 11 jan:
  - Arruada
  - Devolução dos equipamentos no DeCA

Como referido anteriormente, foi determinado um intervalo de tempo para a realização do trabalho de produção, especificamente para garantir a realização de todas as entrevistas, de modo a prevenir mais atrasos. Assim, foram condensadas ao longo de 4 semanas e meia. O plano de rodagens pode ser consultado no Apêndice 7, uma tabela contendo todas as informações relativas às datas agendadas, locais de realização das entrevistas, e respetivos entrevistados.

### 3.1.4. Planeamento do *setup* técnico

O planeamento do *setup* técnico utilizado focou-se, principalmente, no planeamento do equipamento utilizado para a realização das entrevistas (ainda que outras filmagens tenham sido realizadas em contextos técnicos mais simplificados) por serem mais elaboradas e comportarem um forte denominador no filme produzido. Por este motivo, e devido à importância indiscutível das mesmas para

<sup>124</sup> Retirado do cartaz da festa, disponível no Anexo 1.

a produção tanto de filmagens, como do áudio que irá ser utilizado para narrar a história, o *setup* de equipamentos foi planejado cuidadosamente.

Foram, então, realizadas várias tentativas de definição do *setup*, que foram sendo alteradas de acordo com a disponibilidade de equipamentos e perante reflexão sobre as condições nas quais as filmagens iriam ocorrer, de modo a adaptar o melhor possível os equipamentos usados à situação. A definição do *setup* técnico foi realizada com base em várias questões como, por exemplo, as aprendizagens e a experiência pessoal prévia; aconselhamento do orientador, e pesquisa online. Esta fase foi iniciada com a pesquisa de exemplos e conselhos de profissionais da área (através de vídeos *online* dado que, atualmente, existem imensos recursos disponíveis no Youtube), seguida de testes de som e imagem com vários equipamentos com vista a averiguar quais as opções mais adequadas. Essencialmente, foi uma fase fortemente determinada pela experimentação prática, na qual foram desenhados esquemas com os equipamentos pensados e, de seguida, procedeu-se à testagem destes. Deste modo, o *setup* foi evoluindo e definido de forma iterativa, de modo a explorar bem todas as possibilidades de acordo com os meios técnicos e humanos disponíveis.

Foi estabelecido que cada entrevista seria realizada com dois participantes em simultâneo, de modo a criar um ambiente de maior descontração e conforto para os entrevistados. Ao juntar pessoas que já se conhecem, procurou-se que as mesmas se sentissem mais à vontade, e que a presença de uma pessoa familiar auxiliasse no desenrolar da conversa e na criação de uma sensação de informalidade da mesma.

Pretende-se que as imagens se pareçam mais com imagens de um filme do que uma reportagem televisiva – isto expressa que houve cuidados com o enquadramento, iluminação, no fundo, em fazer as pessoas ficarem com bom aspeto, e filmar imagens interessantes<sup>125</sup>.

## Iluminação

É neste sentido que reside um dos fatores que torna a iluminação tão importante: se, por um lado, a iluminação permite criar uma imagem de maior qualidade e fazer um uso mais eficiente das câmaras, por outro, permite enaltecer características do sujeito a ser filmado, e fazê-lo parecer mais ameaçador, inocente ou outro tipo de característica<sup>126</sup>. No contexto deste documentário considerou-se que a iluminação deveria ser realizada do modo mais natural possível, enaltecendo o ambiente já existente e com recurso a pouco número de luzes, evitando sobrecarregar o ambiente circundante dos participantes para que estes não se sentissem intimidados. Assim procurou-se suplementar a luz que a iluminação natural já oferece ao espaço, procurando aproveitar a luz de fontes como janelas.

Definiu-se o uso de uma a duas luzes LED, usadas como *key light*<sup>127</sup>, que seriam colocadas de modo a incidir sobre o rosto dos participantes, do lado que a luz natural do espaço incidisse, de modo a enaltecer e acentuar a luz já presente. Optou-se por não utilizar quaisquer *backlights*<sup>128</sup> por ser equipamento extra que considerarei em demasia, dado que tipicamente o número de equipamentos presentes no espaço tende a exercer um efeito ameaçador sobre o à vontade dos entrevistados, de modo que se procurou evitar incluir um elevado número de equipamentos para as entrevistas.

## Captação de áudio

---

<sup>125</sup> Retirado do vídeo *How to shoot an INTERVIEW | Industry Knowledge*, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=QNOtkJrr5fU&list=PLClewX3Bmg2PR\\_LLRY63bG91zeK4B7QpH&index=15&t=300s&ab\\_channel=EpicLightMedia](https://www.youtube.com/watch?v=QNOtkJrr5fU&list=PLClewX3Bmg2PR_LLRY63bG91zeK4B7QpH&index=15&t=300s&ab_channel=EpicLightMedia). Consultado em 24 de maio, 2021.

<sup>126</sup> Vídeo sobre os tipos de iluminação e sobre como a iluminação transmite emoções, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=H8czWZTqtmM&ab\\_channel=TheSlantedLens](https://www.youtube.com/watch?v=H8czWZTqtmM&ab_channel=TheSlantedLens). Consultado em 7 de julho, 2021.

<sup>127</sup> *Key light* é a fonte de luz primordial numa cena, usada tanto na fotografia quanto no cinema, e é usada para definir o aspeto geral e atmosfera da cena. É tipicamente colocadas sobre o sujeito, e num ângulo definido pelo tipo de *setup* de iluminação pretendido (Deguzman, 2020).

<sup>128</sup> A *backlight* é a última fonte de luz que tipicamente se coloca quando se monta a cena. Trata-se de uma luz que auxilia na criação de dimensão na cena, criando separação entre o sujeito e o plano de fundo. Pode também ser usada como ferramenta criativa para o ambiente do filme (Cornish, 2019).

De acordo com as referências bibliográficas analisadas, também o áudio é extremamente importante numa produção audiovisual, sendo este um elemento frequentemente menosprezado, mas que de facto confere um grau superior de qualidade a um vídeo. Tratando-se o vídeo produzido no contexto desta investigação de um documentário fortemente baseado em entrevistas, o áudio trata-se de uma componente bastante importante, sendo um dos principais meios através do qual a informação e pontos de vista são transmitidos. Foi determinante garantir que a captação de áudio se preocupasse com a obtenção de uma gravação de som clara e compreensível.

Optou-se por usar maioritariamente microfones de lapela, devido à qualidade de som que os mesmos são capazes de captar, bem como pela clareza de discurso que esta característica implica. Além disto a escolha do equipamento de áudio a utilizar teve em conta o quão intrusivo seria o seu uso para os entrevistados, de modo que um microfone lapela seria menos desconfortável do que terem um microfone lapela apontado diretamente a si.

Algumas considerações a ter aquando do uso de um microfone lapela são: antes de colocar um microfone lapela a um participante, apresentar-se ao entrevistado e explicar o que se vai fazer, por etiqueta e respeito, dado que se vai invadir o seu espaço pessoal (dado ser algo a ter-se em atenção, de modo geral, e que se tornou ainda mais relevante durante a atual situação pandémica). Pode-se usar adesivo médico para ajustar e esconder o fio por dentro da roupa, sendo que esconder um lapela pode ser uma opção tomada devido a contribuir para solidificar um aspeto mais limpo e até mais cinematográfico no filme. Esta característica demonstra alguma atenção e cuidado em controlar todos os aspetos do plano, o que frequentemente não acontece noutras produções audiovisuais (como as grandes reportagens televisivas), nas quais é comum os microfones aparecerem. O microfone de lapela deve ficar do lado para o qual a pessoa se vai dirigir a falar. Depois de colocar o microfone, é crucial verificar os níveis no gravador. Para isto podem fazer-se perguntas sobre assuntos do interesse da pessoa (uma sugestão pode ser pedir-lhes para falarem do seu pequeno-almoço), de modo a potenciar que elas falem a um nível de voz mais natural para podermos testar o som em conversa com as oscilações típicas de discurso.

É, no entanto, imprescindível captar áudio através de mais do que uma fonte, principalmente para prevenir algum problema ou erro, e assim garantir que se produz uma gravação alternativa que pode ser utilizada caso seja necessário, bem como para ser utilizado no processo de sincronização<sup>129</sup>, durante a pós-produção. Tipicamente são utilizados em simultâneo, para a redundância da captação de áudio, os seguintes meios em simultâneo:

- Microfone lapela – conecta-se a um gravador e é utilizado para o caso de ser preciso ter uma segunda fonte de som, ou para haver a possibilidade de escolher a que for melhor entre este e um microfone *shotgun* montado numa perche;
- Microfone *shotgun* montado numa perche – conecta-se a um gravador e é utilizado para o caso de ser preciso ter uma segunda fonte de som, ou para haver a possibilidade de escolher a que for melhor entre este e o microfone lapela;
- Microfone *shotgun* montado na(s) câmara(s) – utilizado para o propósito de sincronizar o áudio gravado externamente com o áudio dos vídeos (pois estes captam áudio com maior qualidade do que as câmaras em si têm capacidade de captar).

Por falta de meios suficientes para corresponder ao *setup* mencionado (quer a nível de equipamentos, quer a nível de equipa de produção), e por, assim, considerar o mais adequado ao meu alcance, o *setup* selecionado foi a utilização de microfones lapela para captar as vozes das pessoas entrevistadas, aliado ao uso dos microfones *shotgun* montados nas câmaras para efeitos de sincronização e/ou plano de segurança no caso de algo falhar com os microfones lapela. Tal como aconteceu com o *setup* dos equipamentos de captação de vídeo, também este *setup* foi definido como

---

<sup>129</sup> A captação de áudio realizada deste modo poupa-nos tempo posteriormente, no tratamento do som durante a pós-produção. Isto deve-se ao facto de se conseguir sincronizar mais facilmente e, conseqüentemente, mais rapidamente o vídeo captado nas câmaras com o som captado pelo gravador, utilizando a função do programa que permite sincronizar os dois clips de áudio a partir das ondas, ao invés de termos de fazer este processo de forma completamente manual.

guia principal, tendo existido situações nas quais foi apenas utilizada uma das fontes de captação de áudio, de acordo com cada situação.

## Equipamentos utilizados

Foram efetivamente utilizados vários equipamentos, uns de forma mais sistemática e outros apenas inicialmente, devido à dificuldade de os requisitar pelo facto do seu uso ser altamente solicitado quer por alunos quer por docentes. O leque alargado e variado de equipamento utilizado no projeto ficou a dever-se à necessidade de gerir e escolher o equipamento a usar de acordo com a sua disponibilidade, adequando e adaptando o plano de trabalho desenhado.

A sua utilização será descrita mais aprofundadamente mais à frente neste documento, quando se abordar o *setup* técnico do projeto. Passa-se seguidamente a enumera-los e ilustrar alguns deles:

### • Vídeo

- Blackmagic Pocket Cinema Camera (figura 64)
- Canon 70D
- Canon 1300D
- Canon 550D (figura 64)
- Objetiva Canon EF 28mm f1.8 USM
- Objetiva Canon EF-S 24mm F2.8 STM
- Objetiva Canon EF-S 18-55mm f3.5-5.6 IS
- Objetiva Samyang 85mm f1.4
- Objetiva Canon EF 75-300mm f4-5.6 III
- Tripé de vídeo Manfrotto com cabeça fluída MVH500AH
- Tripe de fotografia AmazonBasics WT3540
- Monopé VFOTO Yunteng VCT-288 (figura 64)



Figura 64 – À esquerda, a câmara Blackmagic; no meio, a câmara DSLR Canon 550D; à direita, o monopé Yunteng.<sup>130</sup>

### • Áudio

- Kit de áudio do DeCA (Gravador Zoom H4N + Rode shotgun mic + *deadcat*)
- Gravador Zoom H4 Handy Recorder (figura 65)
- Microfones lapela Boya BY-M1 (figura 65)
- Microfone *shotgun* Takstar SGC-578
- Microfone de lapela Boya BY-MM1

<sup>130</sup>

Imagens retiradas, respetivamente, de:  
<https://www.blackmagicdesign.com/pt/products/blackmagicpocketcinemacamera>;  
[https://www.canon.pt/for\\_home/product\\_finder/cameras/digital\\_slr/eos\\_550d/](https://www.canon.pt/for_home/product_finder/cameras/digital_slr/eos_550d/);  
[https://www.amazon.es/gp/product/B01FVGHUGY/ref=ppx\\_yo\\_dt\\_b\\_asin\\_title\\_o01\\_s00?ie=UTF8&psc=1](https://www.amazon.es/gp/product/B01FVGHUGY/ref=ppx_yo_dt_b_asin_title_o01_s00?ie=UTF8&psc=1).  
Consultado em 19 de setembro, 2021.



Figura 65 – À esquerda, o gravador Zoom, e à direita o microfone de lapela Boya BY-M1<sup>131</sup>

#### • Iluminação

- Walimex Pro Led Sirius 160 Bi-Color Basic (figura 66)
- Painéis LED Neewer/ESDDI reguláveis (figura 66)
- Amzdeal Softbox 50 x 70 cm Kit de Iluminação 135W



Figura 66 – À esquerda, Walimex Pro Led Sirius 160 Bi-Color Basic; à direita, painéis LED reguláveis<sup>132</sup>

### Setup técnico

O *setup* técnico foi fruto de um processo iterativo de definição e testagem, e apenas foi efetivamente consolidado quando as entrevistas começaram a ser marcadas. Foi definido com base em três versões que foram sendo planeadas, a partir das quais se construiu a versão final. Esta versão não se tratou como um plano rígido a cumprir, mas antes como um mapa a partir do qual, em cada entrevista, foram realizados ajustes, tomando em consideração vários fatores, nomeadamente os equipamentos que se encontravam disponíveis e as características de cada entrevista. Assim, ajustaram-se os equipamentos a utilizar tendo como referência o número de pessoas a ser entrevistadas, o local e o espaço no local onde a entrevista iria ser realizada, e se ia ser possível ter uma pessoa para ajudar na realização da entrevista.

Deve mencionar-se que acrescem ao *setup* as decisões relativas aos tópicos acima explicitados, relativos à iluminação e ao áudio, pelo que apenas serão mencionados aquando da descrição da versão final do *setup* técnico.

#### • Setup técnico Versão 1

<sup>131</sup> Imagens retiradas, respetivamente, de: <https://www.amazon.com/Zoom-ZOO-H4-Handy-Recorder/dp/B000LGA2K6>; <https://www.colorfoto.pt/loja/prod/by-m1/6971008020809/>. Consultado em 19 de setembro, 2021.

<sup>132</sup> Imagens retiradas, respetivamente, de: <https://www.estudiopt.pt/iluminacao/iluminacao-continua/led/painel/walimex-pro-led-sirius-160-bi-color-basic/>; <https://fotografoshop.net/shop/produto/neewer-kit-painel-led-usb-10w/>. Consultado em 19 de setembro, 2021.

Inicialmente definiu-se que o *setup* técnico seria composto por 3 câmaras: uma para captar um plano médio conjunto (a captar os dois participantes), colocada de frente para os mesmos; uma câmara lateral, a um mínimo de 30° da primeira câmara<sup>133</sup>, à mesma distância focal desta, e uma terceira câmara em movimento, destinada a captar *close-ups*, de modo a captar movimentos e sinais sociais de linguagem corporal que subconscientemente compreendemos e que são úteis para mostrar visualmente em filme aquilo que as pessoas sentem e que se pretende demonstrar.

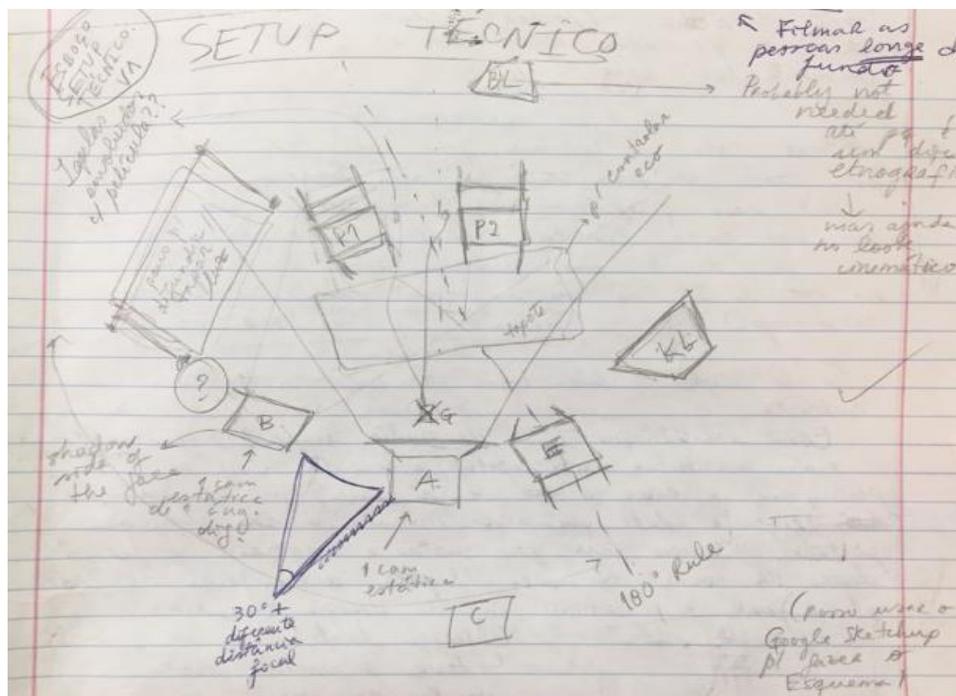


Figura 67 – Esboço do setup técnico V1

**Nota:** Legenda:

- P1 e P2 – Participantes
- E – Entrevistador
- G – Gravador de áudio
- A – Câmara frontal, plano médio conjunto + *shotgun mic*
- B – Câmara lateral + *shotgun mic*
- C – Câmara em movimento a captar *close-ups* das pessoas
- KL – Keylight
- BL – Backlight

Nesta fase considerou-se, por outro lado, a possibilidade de filmar em 4K pois isto permitiria fazer *zoom* e *crop* nas filmagens para um *frame* de tamanho normal (1080p) sem prejuízo de qualidade, para produzir *close-ups* digitalmente. Esta solução eliminaria a necessidade de um ajudante especificamente para utilizar a terceira câmara com vista à produção exclusiva de *close-ups*, e a potencial ameaça emocional e sonora de ter uma pessoa em movimento, empunhando diretamente uma câmara às pessoas entrevistadas. Seria, teoricamente, possível extrair dessa câmara 3 ângulos diferentes em vez de apenas 1 (um plano médio conjunto com os dois participantes, e um plano mais próximo de cada participante). No entanto rapidamente se percebeu que esta não seria uma opção viável devido ao facto de não haver meios para suportar o tamanho que ficheiros em 4K ocupam, sendo necessário optar por opções mais viáveis. Além disto, mais além na fase de produção, acabou por ser

<sup>133</sup> A regra dos 30° é uma referência considerada *standard* na indústria cinematográfica, que assegura a continuidade na montagem. “Esta regra estipula que, entre dois planos de um mesmo assunto ou personagem, cada posição da câmara deve variar pelo menos 30° (mudança na escala de enquadramento ou no ângulo)”. (*Linguagem Audiovisual*, sem data).

inviável de todo utilizar as câmaras Blackmagic (as únicas capazes de filmar em 4K) dado a impossibilidade de requisitar o equipamento em datas tão consecutivas quanto a fase de produção exigiu. O uso das Blackmagic, mesmo que em 1080p, tem a vantagem clara para entrevistas de não ter um limite tão diminuto de filmagem como as DSLR (conseguindo filmar durante cerca de 30 min, enquanto que as DSLR filmam durante cerca de 10-12 min), o que obviamente é preferível no tipo de situação pretendida. A utilização destas câmaras foi apenas possível na primeira e segunda entrevistas e na captação do *B-roll* filmado entre 9 e 19 de abril.

- **Setup técnico Versão 2**

A versão 2 do *setup* era composta por 3 câmaras, à semelhança da versão 1, mas desta vez uma das câmaras era destinada a produzir um plano médio conjunto (usando uma objetiva 28mm, e escolhendo as 28mm pois são as objetivas grande angular, e as únicas disponíveis desse tipo que encaixam nas Blackmagic que iam ser utilizadas). As outras duas câmaras estariam cada uma dirigida para um dos participantes. Assim, seriam produzidos dois ângulos diferentes de cada pessoa.

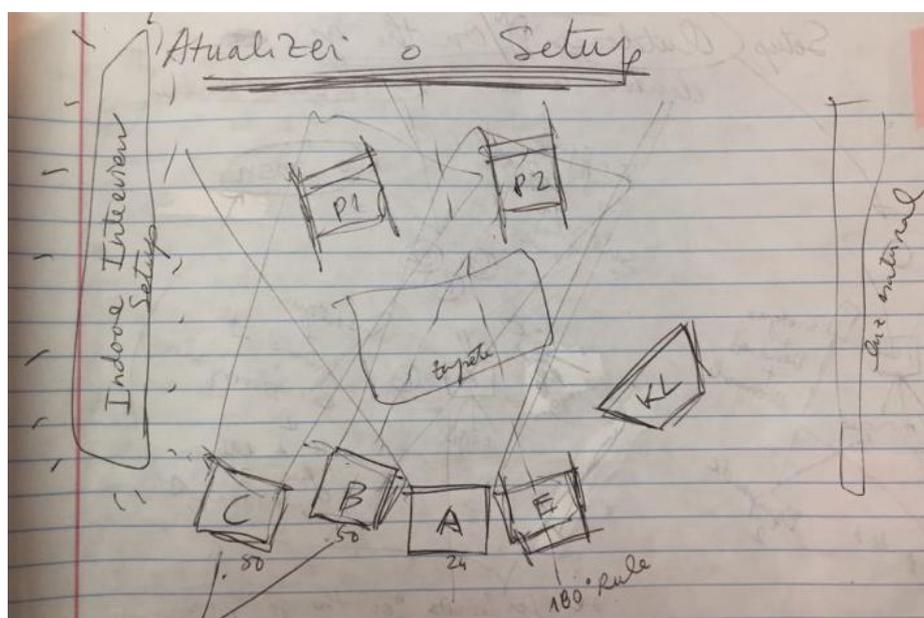


Figura 68 - Esboço do setup técnico V2

**Nota: Legenda:**

- P1 e P2 – Participantes
- E – Entrevistador
- G – Gravador de áudio
- A – Câmara frontal, plano médio conjunto + *shotgun mic*
- B – Câmara lateral, plano *close-up*, dirigida apenas ao participante 2 + *shotgun mic*
- C – Câmara lateral, plano *close-up*, dirigida apenas ao participante 1 + *shotgun mic*
- KL – Keylight



Figura 69 – Still de teste ao plano de câmara posicionada como em A



Figura 70 – Still de teste ao plano de câmara posicionada como em B (em C ficaria similar)

### • **Setup técnico Versão 3**

Na 3ª versão do *setup* técnico considerou-se a opção de filmar apenas com duas câmaras e dois ângulos diferentes, ambos em plano médio conjunto (usando duas objetivas 28 mm), e depois fazer um *zoom* digital se fosse necessário para plano médio ou até *close-up* (como, por exemplo, para destacar uma das pessoas enquanto ela fala). Esta atualização, relativamente à versão 2, surgiu da conclusão de que a ideia anterior não seria viável, pelos seguintes motivos:

- Facilidade na operação e monitorização das câmaras;
- Falta de disponibilidade das três câmaras em simultâneo;
- Incerteza quanto à disponibilidade de apoio para auxiliar na realização das entrevistas;
- Certeza de que quanto maior fosse o número de equipamentos e, particularmente, de câmaras, maior seria o desconforto e pressão sobre os entrevistados (a presença das câmaras apontadas para si enquanto falam pode exercer um certo efeito ameaçador).

Após se realizarem testes numa sala de estar utilizando uma câmara e uma objetiva 28 mm, verificou-se que não era possível captar duas pessoas no mesmo plano desta forma, sentadas a dois metros de distância, de forma que esta distância não ficasse estranha (vazio) na filmagem, anulando assim o plano de utilizar uma câmara para um plano médio conjunto. Percebeu-se que, mesmo que alguma das localizações o permitissem, não existia certeza de que todas fossem suficientemente espaçosas para tal. Assim, considerou-se mais viável e garantia de sucesso nas variadas situações (em situações diferentes, uns com mais e outros com menos espaço) optar por colocar apenas uma câmara dirigida a cada participante (figura 72).

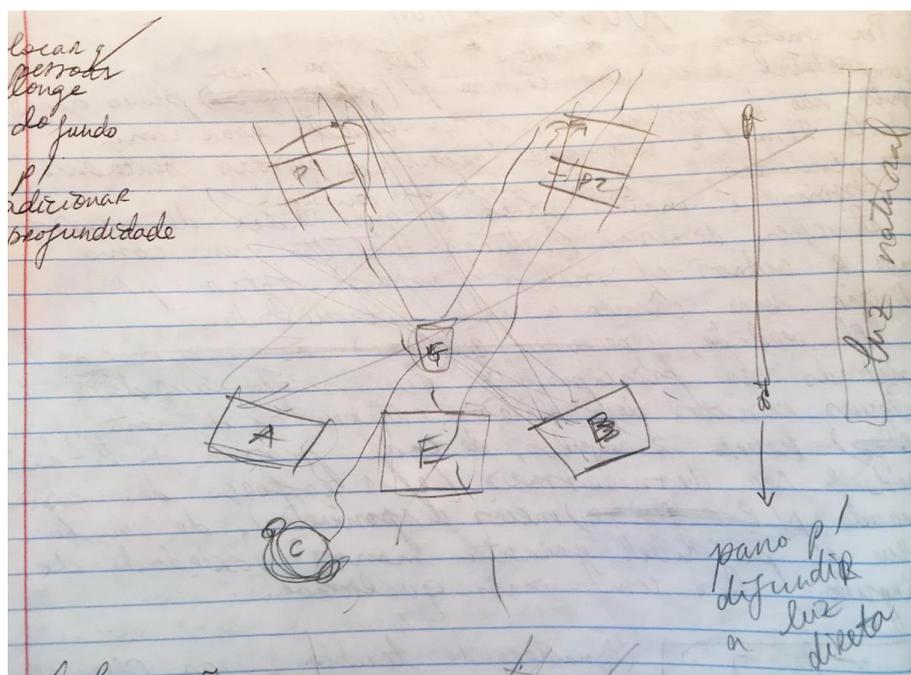


Figura 71 - Esboço do setup técnico V3

**Nota:** Legenda:

P1 e P2 – Participantes

E – Entrevistador

G – Gravador de áudio

A – Câmara lateral, plano médio + *shotgun mic*, dirigida apenas ao participante 2

B – Câmara lateral, plano médio + *shotgun mic*, dirigida apenas ao participante 1

C – Pessoa a monitorizar o áudio



Figura 72 - Still de teste para plano médio

Considerou-se que, partindo do princípio de que serão usados um número reduzido de minutos de cada entrevista para compor o documentário (devido ao elevado número de entrevistas a realizar), haver três ângulos diferentes e *B-roll* de cada pessoa poderia ser um esforço extraordinário demasiado completo para os meios disponíveis e para o fim pretendido, de modo que se privilegiou a garantia de obtenção de planos de boa qualidade, mesmo que numa menor variedade.

Além disto, considerou-se que usar uma câmara para cada pessoa podia oferecer alguma flexibilidade para ajustar as pessoas ao fundo (escolhendo caso a caso, dependendo do cenário em que se encontrassem, o enquadramento mais adequado, por exemplo, centrar o sujeito no espaço ou optar

por seguir a regra dos terços<sup>134</sup>), ao passo que num só plano geral ter-se-ia de garantir que ambas as pessoas se encontram bem enquadradas, o que por vezes traz problemas de acordo com o espaço no qual as filmagens são realizadas.

Relembra-se que as filmagens realizadas com as Blackmagic têm mais qualidade do que as DSLR, e que foram utilizadas DSLR previamente para produção das filmagens de contexto e das mordomas na preparação da capela, ocorrida em janeiro. Após a realização de algumas filmagens de teste, e da sua edição de cor, considerou-se que é possível fazer *crop* em *zoom* das filmagens, de modo a obter clips de *close-ups* a partir do mesmo plano médio. Esta experiência demonstrou que não haveria um prejuízo elevado da qualidade da imagem, tendo revelado resultados similares em termos de qualidade às imagens da DSLR sem *crop* (figura 73).

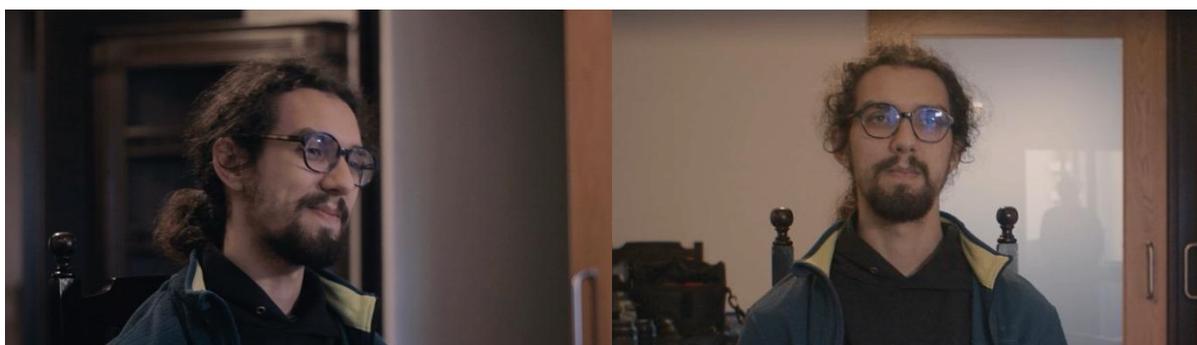


Figura 73 – Stills comparativos de filmagem com câmara DSLR em plano *close-up* versus com câmara Blackmagic em plano médio *cropped* para plano *close-up*

#### • Setup Técnico Final

Foram-se registando, como é possível perceber, alterações ao esquema técnico desde a fase de pré-produção até à fase de produção, momento no qual, confrontado com a realidade (nem sempre ideal e previsível) o documentarista é obrigado a reavaliar as suas decisões e planos anteriores e adaptar-se a cada situação.

As várias iterações decorridas levaram à determinação de uma **versão final base** a partir da qual se partiu em cada entrevista, e se efetuou os ajustes a cada situação. Esta é composta por duas câmaras e objetivas 24 mm e recorrendo a microfones lapela e a um gravador montado num monopé para captação de áudio. Em suma, este foi o *setup* técnico base, utilizando as câmaras montadas em tripés, em conjunto com uma a três luzes LED de acordo com o caso e a necessidade, tendo sido mais frequente o uso de duas luzes, uma dirigida a cada participante. Em vários casos, senão em todos, o *setup* foi ajustado de modo a se adequar melhor às circunstâncias, de modo que foram desenvolvidas no total 3 variantes do *setup*. O *setup* base descrito acima pode ser consultado no esquema na figura 74.

<sup>134</sup> O plano é dividido em nove retângulos, por duas linhas verticais e duas linhas horizontais, e usam-se como linhas guias em cujos pontos de cruzamento das linhas se coloca o sujeito ou objeto que se pretende destacar na composição. Um vídeo que explica como esta regra funciona e qual a sua utilidade, utilizando exemplos, encontra-se disponível em: <https://youtu.be/A7wnhDKyBuM>. Consultado em 23 de julho, 2021.

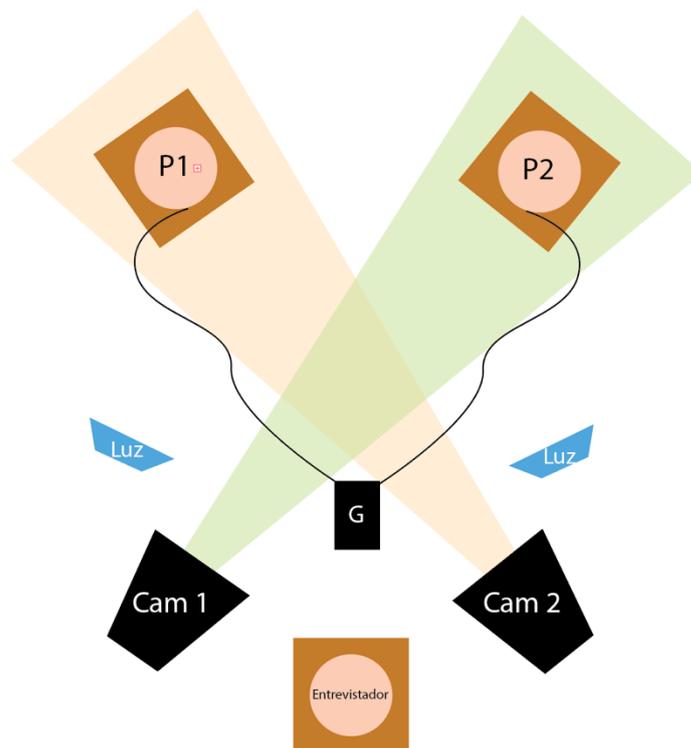


Figura 74 - Esquema do setup técnico final (variante 1), pensado originalmente para o cenário “Capela”

Nesse sentido, o *setup* acabou por ser uma mistura das melhores partes de cada versão que havia sido pensada anteriormente. É importante mencionar que estes ajustes também foram em parte motivados pelas localizações diversas nas quais as entrevistas acabaram por ocorrer, dado que, inicialmente, havia sido planeado realizar as entrevistas de todas as mordomas na capela, o que acabou por não ocorrer desse modo.

No caso das que ocorreram na capela (apenas duas, uma com dois entrevistados e uma com um entrevistado), considerou-se que o enquadramento mais interessante, considerando o espaço da capela e a forma como o destacava visualmente o participante, colocá-lo centrado no plano, decisão tomada no momento no qual foi possível realizar um teste no local (figura 72).

De facto, muitas entrevistas foram realizadas nas casas das pessoas ou noutra localização na qual elas se sentiam mais confortáveis. Deste modo, o *setup* teve de ser adaptado a cada entrevista e, consequentemente, a cada espaço. Apenas foi possível conhecer estas localizações no dia marcado para a entrevista, não tendo havido oportunidade de deslocação prévia aos mesmos para realizar testes com os equipamentos, o que só ocorreu na capela. Assim, a tomada de decisões sobre os equipamentos a utilizar e a sua colocação no espaço teve alguma limitação temporal, ocorrendo num período de tempo reduzido, antecedendo imediatamente a entrevista.

O foco de preocupação originalmente foi pensar nas situações de pessoas que não costumam estar juntas e, portanto, no espaçamento que teria de ser garantido entre elas, por questões de segurança. Acabaram, no entanto, por ser realizadas entrevistas nas residências dos participantes, com entrevistados familiares que se podiam sentar mais próximos um do outro, questão que não havia sido prevista anteriormente. Assim, sentando os entrevistados mais perto, foi possível colmatar a questão do uso de uma câmara para cada pessoa (descrita previamente) e recorrer, em alternativa, ao uso de uma objetiva grande angular para captar a sua interação num plano conjunto (figura 75). Este tipo de situações deu origem à 2ª variante do *setup* técnico, cujo esquema correspondente pode ser consultado na figura 76.



Figura 75 - Stills de dois planos conjunto, de entrevistados familiares, captados por duas câmaras em ângulos distintos

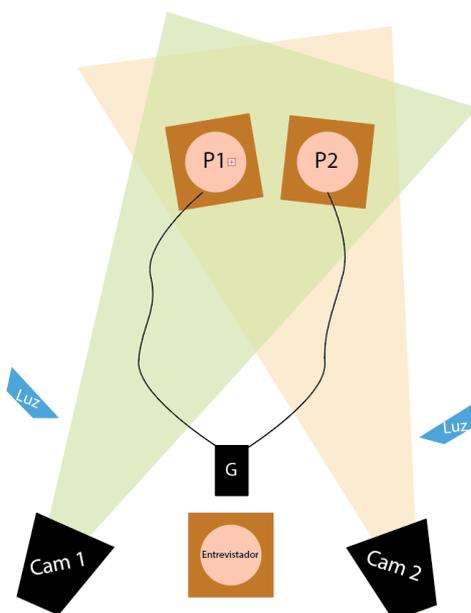


Figura 76 - Variação (variante 2) do setup técnico a entrevistados familiares, que se podiam sentar sem distanciamento físico, utilizado em cenários caseiros

A esta última questão se acresce algo mencionado previamente, nomeadamente o facto de ter sido testado que, usando a objetiva 28 mm com a Blackmagic, esta não permitia captar duas pessoas com um espaço de dois metros entre si de forma visualmente agradável, já que ficavam com um espaço imenso entre si, o que não só era estranho mas também criava uma sensação emocional de distanciamento às pessoas, o que seria descabido e completamente oposto à sensação que se pretendia passar no documentário, e sendo o seu foco precisamente a aproximação emocional destas pessoas entre si devido ao santo. Isto poderia ser contornado fisicamente afastando mais as câmaras das pessoas, coisa que não seria possível na maioria das vezes, dado o espaço limitado dos locais de filmagens para o *setup* dos equipamentos. Assim, como o *setup* inicialmente tinha sido pensado com base na ideia de utilizar as Blackmagic, e depois mais perto da marcação das datas se verificou que não seria possível fazê-lo por falta de indisponibilidade para tal requisição, foi possível usar as objetivas 24 mm (que eram também as grandes angulares que tínhamos disponíveis, por serem nossas ou emprestadas por amigos) o que permitiu que o plano conjunto funcionasse bem porque a 24 mm produz um plano mais aberto do que a 28 mm, que capta mais da área circundante (contexto envolvente ao sujeito), pelo que o plano conjunto acabou por funcionar em casos desse tipo.

O *setup* final culminou num conjunto de decisões resultante da ação de adaptar os equipamentos à situação na qual se iria estar. Foi necessário considerar fatores como, por exemplo, o local no qual se fosse realizar a entrevista, fosse ele escolhido pelo entrevistado ou definido pelo documentarista, bem como os equipamentos disponíveis para a sua realização. A partir desta análise, escolhia-se a melhor opção para cada caso, de entre as opções que já tinham sido pensadas nas versões de *setup* sobre as quais se refletiu previamente. Estas ações pensadas durante a fase de pré-produção auxiliaram a

realização das alterações *in loco* quando surgiram situações diferentes e/ou inesperadas. A planificação cuidada permitiu avaliar cada situação e tomar decisões rapidamente, com alguma destreza e, com base nesses estudos e planeamentos, escolher a melhor opção dentro dos meios disponíveis.

Assim, acabaram por ser utilizados *setups* complementares para a produção, além do *setup* destinado às entrevistas, para situações distintas, e que foram sendo definidos, igualmente, em par a par com as ocorrências. Um exemplo de um tipo de situação na qual foi necessário adaptar o *setup* foi quando a entrevista foi realizada a duas ou três pessoas em simultâneo, que fossem familiares que já costumam conviver. Este foi, na sua essência, o mesmo que o *setup* base mas, em vez de utilizar uma câmara para captar cada pessoa, captaram-se planos conjunto dos participantes (figuras 76 e 77), e tirou-se proveito das duas câmaras para filmar dois ângulos diferentes (ainda que seja de mencionar que em algumas ocasiões nas quais foram filmados dois ângulos. E algumas ocasiões foram filmados dois ângulos, mas as imagens recolhidas num deles acabaram por não ser utilizadas por se ter considerado que não teriam a mesma qualidade das outras imagens captadas (ver figura 77).



Figura 77 - Stills de dois planos captados por duas câmaras em ângulos distintos. O plano da esquerda foi descartado.

Outra situação distinta ocorreu nas entrevistas realizadas apenas com um participante. Nesta situação, na qual a captação seria realizada sem apoio, optou-se por uma versão simplificada do *setup*, prescindindo assim da segunda câmara e utilizando uma objetiva 24 mm e uma luz LED, ao invés do *setup* mais frequente composto por duas luzes dirigidas a cada participante (a variante 3 do *setup* técnico, que pode ser consultada no esquema na figura 78). A pós-produção poderia ter beneficiado de uma segunda câmara para a captação de um segundo plano, por exemplo em *close-up*, aumentando a variedade de planos disponíveis e a inclusão de um plano mais pessoal para utilizar em situações nas quais fizesse sentido no contexto do tema em conversa.

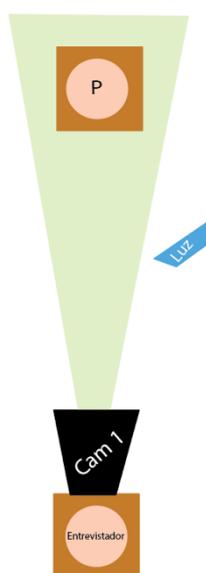


Figura 78 - Setup técnico para entrevista individual (variante 3), utilizado numa variedade de cenários distintos

Por fim, a captação de áudio também variou de caso para caso. Apesar de a definição preferencial ser a de recorrer a um microfone de lapela ligado ao gravador, houve ocasiões nas quais foi mais conveniente usar apenas um microfone *shotgun* montado na câmara.

O conjunto de equipamentos utilizados para as restantes filmagens e conteúdos audiovisuais à parte das entrevistas principais, como a título de exemplo: as filmagens de contexto e filmagens de entrevistas ocorridas em contexto mais espontâneo; foi semelhante ao utilizado para a realização das entrevistas principais, ajustadas às características de cada caso. O *setup* usado para produção de *B-roll* e trabalho de campo também registou algumas diferenças. Algum do *B-roll* foi filmado com as câmaras Blackmagic, e algum com as Canons DSLR pessoais. Relativamente às objetivas foram sempre utilizadas objetivas 24 mm, ou 28 mm, quando as câmaras utilizadas foram as Blackmagic; uma objetiva 18-55 mm, escolhida em alternativa à 50 mm devido à sua praticidade e versatilidade em trabalho de campo; e uma objetiva 85 mm para planos mais fechados. A captação de áudio foi realizada principalmente recorrendo ao gravador Zoom e a um microfone *shotgun*. Esta solução foi apenas utilizada para um par de entrevistas espontâneas realizadas durante a Festa de São Gonçálinho em Janeiro.

### 3.1.5. Narrativa e guião do documentário

Como referido previamente no capítulo do Enquadramento Teórico, o guião de um documentário difere de uma peça de ficção, podendo, no entanto, partilhar algumas semelhanças na sua estrutura. Como refere Hampe (1997), e como mencionado na alínea 2.1.1. deste documento, o processo de escrita de um documentário sobre um evento ou ocorrência particular ou espontânea foca-se na organização e visualização dos conteúdos do filme, ao invés de uma narração ou descrição de diálogos. Neste sentido, o tratamento define o que se pretende saber, procurar durante a produção, e planejar de que modo estas questões serão utilizadas no documentário para transmitir a mensagem que se pretende.

Assim, considerando que o tipo de fenómeno e tema abordado no documentário coincide com esta descrição, o processo de definição da narrativa do documentário seguiu o método descrito – o tratamento -, escrevendo um guião final após a revisão das filmagens – *post-shoot script*.

#### **Narrativa / Proposta**

Uma das questões focais definidas, se não mesmo a principal, pretendeu destacar no documentário, por um lado, o trabalho das mordomas, pouco conhecidas, numa festa tão bonita e, por outro, o facto de, embora nem todas as mordomas estarem igualmente/diretamente envolvidas nos preparativos, todas elas partilharem em comum a coisa mais importante: a devoção e carinho ao São Gonçálinho.

Com vista a definir qual a linha narrativa que iria orientar o documentário, começou-se por definir alguns conceitos fundamentais, procurando incluir aqueles que se consideraram contribuir para a história a retratar. A narrativa do filme não pôde ser totalmente definida antes de se ter conseguido observar o fenómeno em estudo de perto, e conversado com as pessoas envolvidas na temática, sendo impossível escrever um guião narrativo completo antes das entrevistas serem realizadas. Ainda assim, existiram desde cedo alguns assuntos e temas obrigatórios a abordar no filme, que se foram destacando e imposto a sua relevância ao longo das conversas e interações ocorridas durante a fase de pesquisa. Deste modo, desenvolveu-se um guião inicial que determinou alguns pontos chave<sup>135</sup> como modo de orientação e ponto de partida para conceber uma visão do que se pretendia obter com a produção.

Assim, as ideias que traçaram, ainda que de modo muito preliminar, o fio condutor sobre a história foram:

- A cidade de Aveiro – Costumes, tradições e características;
- O bairro da Beira Mar;
- A Festa em Honra de São Gonçálinho;

---

<sup>135</sup> Exemplo de um guião de documentário, composto por texto de narração, notas sobre os momentos em que aparecerão filmagens, entrevistas e informações por escrito: <https://issuu.com/camerongardner73/docs/documentaryscript.docx>. Consultado em: 8 de dezembro, 2020.

- A mordomia de São Gonçálinho;
- As mordomas de São Gonçálinho;
- O Sport Clube Beira-Mar;
- As perspetivas pessoais, histórias, devoção ao santo.

Segue-se uma descrição mais aprofundada sobre a relevância dos tópicos acima, refletindo sobre o modo como os mesmos se interligam com a comunidade das mordomas.

Falar das mordomas de São Gonçálinho implica toda uma envolvência mais complexa do que a do grupo das mordomas em particular, ou mesmo da festa em si. Falar das mordomas é falar da **cidade de Aveiro**, é falar das suas **tradições, costumes e características**, desde a prática da salicultura à pesca. Falar das mordomas é falar de um bairro muito característico – o **bairro da Beira Mar**, berço das gentes mais devotas e mais conectadas ao beato S. Gonçalo, que apelidam de São Gonçálinho, “nosso menino”, aquele que apazigua desde há muito tempo os corações dos moradores.

Antigamente, as gentes do bairro da Beira Mar viviam da produção do sal e da pesca e venda a retalho do peixe e, ainda que existam atualmente marnotos e peixeiros/as, o volume de pessoas que consegue viver destas artes diminuiu consideravelmente. Assim como os tempos mudaram, e a cidade de Aveiro, também o bairro sofreu alterações. Os moradores mais antigos descrevem a vida do bairro como uma vivência familiar, onde toda a gente se conhecia e cuja ria conectava. Hoje em dia, há novos moradores, nem todos se conhecem, já não se vive do sal, nem os marnotos são tantos pois apenas uma pequena porção da totalidade das salinas existentes e utilizadas antigamente ainda se encontra em atividade.

Ainda assim, a ria une as pessoas e, tal como ela, também o São Gonçálinho. A **festa de São Gonçálinho** é “apenas” uma das muitas expressões do carinho e proximidade que as pessoas nutrem pelo beato, que o vêem mais como uma pessoa próxima, um familiar, do que como um santo divino. As pessoas do bairro vivem a sua devoção o ano todo, não apenas durante a festa, o que é inclusive notado em pormenores como a decoração das suas casas, repletas de imagens do santo presentes nas entradas, paredes e beiras das janelas. De facto, a festa é um momento especial, de partilha, de entrega e celebração, que une pessoas de todas as gerações, profissões e localidades. Moradores do bairro, moradores da cidade, pessoas de fora que nela vivem, turistas nacionais e estrangeiros... todos se reúnem nos dias de festa para cumprir as suas promessas, celebrar o santo, visitar a capela, apanhar cavacas atiradas do cimo da mesma, e viver momentos diferentes com amigos e familiares!

A preparação da festa é realizada pela **Mordomia de São Gonçálinho**, que é, na realidade, composta por dois grupos de pessoas: os mordomos e as mordomas; embora a comunidade na sua maioria apenas conheça a figura do mordomo. São estes quem, ano após ano, há várias décadas, tornam possível a realização da festa. No caso dos mordomos cada mordomo é-o durante dois anos, no fim dos quais entrega o ramo a outro homem à sua escolha, que irá substituí-lo na sua missão como mordomo durante os dois anos seguintes. Já as mordomas são mordomas para a vida toda. São vitalícias como elas próprias costumam assumir.

Com o documentário pretendeu-se abordar e valorizar as funções das **mordomas**, como se tornam mordomas, quais as suas vivências pessoais com o santo e com o “ser mordoma”, as histórias que as mesmas quisessem contar, as relações entre mordomas, entre mordomas e mordomos e, ainda, com as tarefas que realizam. Foram identificadas também como interessantes as **histórias ligadas à devoção ao santo** e à cidade, entre elas, a ligação dos moradores ao **Sport Clube Beira-Mar**, fundado no bairro e por pessoas deste, e entre os quais um dos fundadores se tratava do pai da “matriarca” das mordomas, a D. Mariazinha.

Outra questão importante apontada foi a de não falar apenas de forma geral sobre as pessoas e sobre as terras, mas sim envolver pessoas individuais na conversa, pelo que são participantes pessoas do bairro, visitantes, moradores, donos de negócios locais, etc. No fundo, a qualquer pessoa que tenha algo a dizer sobre as festas e as tradições foi dada a oportunidade de participar de modo a abranger o maior número de perspetivas, vivências e opiniões.

Considera-se que foi útil definir uma ideia de fundo para ajudar a orientar a narrativa, organizar tudo o que se pretendia refletir e perceber como se poderia realizar algo que transmitisse exatamente isso. Extraiu-se, durante a fase de produção, na qual se interagiu mais diretamente com os participantes,

que o principal elemento destacado, além da indiscutível fé e devoção ao beato, foi a ideia de “Cuidar do Passado”. As mordomas expressaram partilhar todas uma fé, devoção, carinho pelo passado, cuja fé e crença no santo fortalece e tece uma ponte entre elas e os seus antepassados, a comunidade a que pertencem, o bairro da Beira Mar e a vida bairrista. Conectadas por ligações fortes e afetos plenos de um calor humano que não sabem descrever por palavras afirmando que só quem vive é que sabe. Assim, as mordomas cuidam da capela, enfeitando-a com flores, toalhas de linho e velas, limpam e cuidam do espaço, não “apenas” para que o mesmo fique bonito. Ainda que este cuidado e vontade de ver a capela arranjadinha e bonita as encher de satisfação, as mordomas sentem-se impelidas a manter a tradição em nome das suas antecessoras e da comunidade a que pertencem. Esta comunidade procura manter as tradições, manter-se unida e não perder as raízes numa terra que já foi tão pobre que vivia na festa de São Gonçalinho as poucas épocas de real alegria. E é esta mesma comunidade que vê agora o seu bairro recheado de pessoas novas, sejam jovens que vêm viver para o bairro, seja de turistas, seja de pessoas que vêm visitar a outrora-singela festa, em número que ronda os milhares. São as gentes que mantêm a chama da alma do bairro da Beira Mar acesa através das suas ações. As mordomas são agentes indispensáveis na passagem da fé e das tradições, de geração em geração. As palavras-chave definidas para o documentário foram, por isso: família; fidelidade, lealdade (ao passado, à fé, à tradição); e bairrismo<sup>136</sup>.

### **Abordagem**

A abordagem dedicou-se principalmente a, numa primeira fase, identificar o maior número de pessoas diferentes, que de algum modo se relacionassem com a comunidade e/ou com os temas que unem todas as pessoas (como o bairro e a devoção ao santo), conversando com elas para obter informações e para criar alguma conexão com as pessoas.

Numa segunda fase, já na produção, foi-se de encontro a essas pessoas e a essas informações, realizando-se entrevistas com as pessoas que se demonstraram disponíveis para o fazer em frente à câmara e que entendiam ter algo a dizer, contar ou partilhar. O objetivo foi conversar com um número variado de pessoas distintas, ouvir o maior número possível de perspetivas, não só de mordomas (embora obviamente fossem as mais essenciais), como de outras pessoas ligadas ao bairro, à comunidade e à festa/santo. Entrevistar estas pessoas sobre as suas crenças e motivações, contextos familiares e culturais foi o método encontrado para poder escutar e recolher testemunhos.

### **Conteúdo do filme**

Fez-se uma lista de coisas que se considerou essencial mostrar no documentário, deixando em aberto a possibilidade de abrir espaço para a adição de outras que depois, já na produção, fossem possíveis identificar:

- a Festa de São Gonçalinho realizada em 2021 (o ano de desenvolvimento do presente projeto);
- a Festa de São Gonçalinho noutros anos, para demonstrar como a festa é tipicamente, fora do contexto da pandemia Covid-19, com o lançamento de cavacas e as ruas cheias de pessoas;
- o som do sino a tocar durante o lançamento das cavacas;
- filmagens e sons do sino a tocar quando é feito o lançamento das cavacas;
- fotografias antigas da cidade de Aveiro e das salinas;
- mordomas a enfeitar a capela;
- *close-ups* das flores e das toalhas durante a decoração da capela;
- imagens dos altares ornamentados;
- o átrio da capela;
- filmagens das ruas e locais do bairro;
- moradores do bairro (mordomas ou não) a falar sobre como a Festa de São Gonçalinho era vivida pelo bairro antigamente;

---

<sup>136</sup> Segundo o dicionário Priberam: “1. Afeição que alguém tem ao bairro ou à localidade onde mora; carácter de bairrista.” Várias pessoas, ao longo das conversas e entrevistas que foram ocorrendo, usaram frequentemente o termo “bairrista” durante as entrevistas. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/bairrismo>. Consultado em 19 de Maio, 2021.

- mordomas a falar sobre a sua experiência como mordomas em jovens;
- mordomas a falar sobre a sua experiência como mordomas atualmente;
- mordomas a falar sobre a sua fé e devoção ao São Gonçalinho;
- moradores ou moradoras do bairro a falar sobre o trabalho das mordomas;
- filmagens de representações visuais do santo, como pinturas, quadros e estátuas/figuras.

Assim, foi definida a narrativa que veio a ser o fio condutor do filme, bem como a abordagem a esta. Além disto, foi realizado algum planeamento relativamente aos conteúdos que se consideraram essenciais a incluir no documentário.

Terminada esta fase, pôde-se iniciar a fase de produção do documentário.

## 3.2. Produção

A etapa de produção trata-se do momento no qual, durante a Operacionalização do Estudo da investigação à qual este documento se refere, é posta em ação a construção do documentário. Sendo o documentário um produto audiovisual, e seguindo este mesmo um processo típico de produção audiovisual, a Operacionalização do Estudo foi composta pelas fases de pré-produção, produção e pós-produção.

Com vista a desenvolver a investigação, e indo de encontro aos objetivos descritos previamente, foi determinado que o documentário seria composto por um conjunto de dados qualitativos a recolher, por meios principalmente audiovisuais, nomeadamente recorrendo a câmaras e microfones/gravadores de áudio. Estes dados têm como propósito, à partida, uma compreensão profunda dos sujeitos de estudo e das ligações emocionais das mordomas ao São Gonçalinho e, como destino, virem a compor o documentário sobre si. Assim, foi definido que faria sentido combinar conversas com as mordomas, percebendo diretamente da fonte as complexidades envolvidas neste grupo de pessoas dedicadas. Para tal foi necessário, na fase de pré-produção, produzir um guião de entrevista destinado a guiar as conversas e de modo a garantir que existia um guia para orientar a investigadora na procura de informações sobre as quais não se detinha conhecimentos e que se considerou serem de interesse para o futuro público do documentário.

Neste sentido, a fase de produção preocupou-se não só com a realização das entrevistas, como também com o modo como estas foram realizadas, garantindo abertura e um espaço confortável para a conversa fluir. Simultaneamente, era de interesse para o projeto que fossem captadas imagens e sons relacionados com os assuntos tratados, nomeadamente a festa de São Gonçalinho (desde o trabalho das mordomas em si, ao ambiente vivido na festa), e outros mais especificamente relacionados com as mordomas e o santo, bem como qualquer assunto por elas mencionado. Esperava-se que estas filmagens pudessem depois funcionar como imagens principais, contribuindo para a continuidade e contextualização, ou como *B-roll*, cuja função é complementar visualmente o que é ouvido, de modo a traduzir as ideias e transmitir de forma mais significativa as ideias/sentimentos/emoções. Em conjunto com estas, recorreu-se a imagens de arquivo, inclusive vídeos e fotografias disponibilizadas pelos participantes ou outras pessoas que as detinham.

Assim, uma vez completa a fase de pré-produção, iniciou-se o processo de produção descrito em seguida.

### 3.2.1. Aspetos técnicos da captação de imagem

#### **Definições manuais da câmara**

Durante as filmagens do documentário, houve um controlo manual das definições, relevante para garantir a qualidade das imagens produzidas, bem como a maior consistência possível entre as imagens produzidas em diferentes locais e condições climatéricas, especialmente importante tendo sido usadas diferentes câmaras ao longo da produção (sendo isto, por si só, um desafio à consistência, é relevante utilizar todas as restantes ferramentas para obter resultados de qualidade).

Antes de qualquer filmagem, foi sempre definido um *flat picture profile*, de forma a garantir uma maior gama dinâmica e para ter mais versatilidade na fase de pós-produção, na correção de cor.

O balanço de brancos foi preferencialmente estipulado como luz de dia em todas as câmaras usadas. Mesmo que a imagem registada possa não ser igual de câmara para câmara, esta escolha deve ser consistente.

A exposição foi determinada usando a abertura através dos *f-stop*, procurando selecionar um valor adequado a cada situação, com vista a evitar perda de detalhes na imagem causados, fosse pela sobre-exposição, que torna a imagem mais clara e branca, fosse por subexposição, que oculta detalhes devido às sombras. Também o ISO foi utilizado para controlar a exposição, sendo definido de acordo com as características do ambiente, tipicamente escolhendo o menor possível para evitar a ocorrência de “ruído” visual, para conseguir obter uma melhor exposição e qualidade de imagem, e sempre

equilibrando esta com as restantes definições da câmara, nomeadamente a velocidade do obturador (definida nos  $1/50^{137}$ ) e a abertura.

## Iluminação

A iluminação foi definida essencialmente recorrendo à luz natural, disponível em cada situação, através de um cuidado na disposição dos equipamentos de modo a aproveitar o máximo possível da mesma.

Recorreu-se, adicionalmente, a equipamentos de iluminação, que integram o *setup* técnico definido na pré-produção. Estes equipamentos de três tipologias diferentes tinham formas distintas de utilização, tendo em comum a possibilidade de realizar ajustes da altura da fonte de luz e do ângulo de incidência da mesma. Dois dos equipamentos permitiam o ajuste da intensidade da luz, e apenas um dos equipamentos (apenas utilizado para a primeira entrevista) permitia o ajuste da temperatura da cor. Além destes equipamentos especializados, também foram realizados ajustes *in loco* durante a preparação do *setup* de cada entrevista, nomeadamente abrindo ou fechando janelas, cortinas ou estores, e acendendo ou apagando luzes dos espaços, procurando um maior equilíbrio na temperatura de cor e sombras produzidas sobre os participantes.

Os equipamentos de iluminação não foram utilizados, no entanto, em absolutamente todas as entrevistas, devido à indisponibilidade do equipamento do Departamento de Comunicação e Arte (DeCA), que não foi possível requisitar durante o longo período no qual as entrevistas foram realizadas, e que teve de ser substituído por material próprio e emprestado de menor capacidade luminosa. Nas entrevistas a mão-de-obra foi realizada maioritariamente apenas pela documentarista e que, com as devidas, não teve capacidade de se encarregar de todas as tarefas que envolvem as tarefas de produção. Na maioria das filmagens de contexto, tanto no interior como no exterior, apenas se utilizou a iluminação já existente, salvo raras exceções nas quais se recorreu ao uso de um ponto de iluminação com LEDs.

## Enquadramento de planos

- **Enquadramento do sujeito usando a regra dos terços**

Considerando o *setup* clássico para entrevistas, que segue a regra dos terços, o sujeito encontra-se mais à esquerda ou mais à direita no plano, ficando virado na direção do vazio (que se nomeia de *looking room*), tendo sido este tipo de enquadramento adotado em várias das entrevistas realizadas para o documentário.



---

<sup>137</sup> Visto que o documentário seria realizado a 25 FPS, para que o movimento ficasse natural, foi definido que a velocidade seria o dobro do *frame rate*.



Figura 79 - Stills do filme, de entrevistas usando a regra dos terços para enquadrar o sujeito

Legenda: a vermelho, linhas guias da regra dos terços

Nas situações nas quais foram captadas duas pessoas no mesmo plano, seguiu-se também a regra dos terços, de modo que cada indivíduo se encontrasse sobre uma das linhas verticais, dirigidos um para o outro a conversar. Pôs-se, assim, em prática o que tinha sido estabelecido durante a pré-produção, trabalhando com o espaço disponível para colocar os equipamentos e procurando geri-lo de modo a cumprir com a ideia pré-definida, sem prejudicar o objetivo de criar planos visualmente interessantes. Procurou-se, em todas as entrevistas, enquadrar o plano de forma a favorecer o sujeito e a criar uma composição equilibrada, considerando as formas e paleta cromática do espaço circundante.



Figura 80 - Stills do filme, de entrevistas usando a regra dos terços para enquadrar os sujeitos.

Legenda: a vermelho, linhas guias da regra dos terços

- **Enquadramento do sujeito ao centro**

Houve entrevistas, no entanto, nas quais se optou por filmar o sujeito ao centro do espaço, procurando escolher o enquadramento mais equilibrado e alguma simetria considerando o espaço envolvente. O enquadramento do sujeito ao centro é também comum em entrevistas, mais especificamente naquelas cujo sujeito se encontra a falar diretamente para a câmara.

Uma das situações na qual a opção de centrar o sujeito no espaço foi tomada desde cedo foi nas entrevistas a realizar na capela, dado se ter considerado mais adequado ao espaço, especialmente por ser um espaço no qual se podia fazer uso de linhas guias do próprio ambiente para enquadrar o sujeito no espaço. Foi também aproveitada a simetria do mesmo.

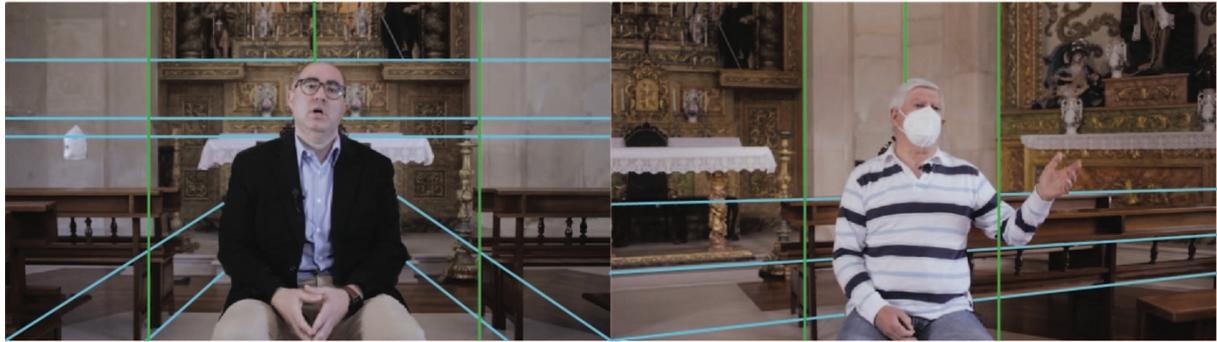


Figura 81 - Stills do filme, de entrevistas realizadas na capela, nas quais se enquadrrou o sujeito ao centro.

Legenda: a azul, linhas guias do espaço; a verde, linhas guias de simetria.



Figura 82 - Stills do filme, de entrevistas realizadas no minimercado, nas quais se enquadrrou o sujeito ao centro.

Legenda: a azul, linhas guias do espaço; a amarelo, objeto dentro do enquadramento utilizado para enquadrar o sujeito principal.

- **Enquadramento das filmagens de contexto ou B-roll**

No que toca ao enquadramento das filmagens de contexto, o mesmo foi definido de modo a valorizar, destacar e simultaneamente mostrar o objeto de foco tal como este é, tendo em mente as linhas guias e outras técnicas que são consideradas normas na composição visual<sup>138</sup>, como mencionada regra dos terços.



<sup>138</sup> No vídeo “Framing & Composition Techniques for Beginners | Photography & Video Training”, Steve Wright fala sobre algumas técnicas básicas de composição para fotografia e vídeo, tipicamente usadas. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=nKM3jkEOpUE&ab\\_channel=LearnOnlineVideo](https://www.youtube.com/watch?v=nKM3jkEOpUE&ab_channel=LearnOnlineVideo). Consultado em 23 de julho, 2021.

No vídeo “Leading Lines – How To INSTANTLY improve your Films & Photography”, Steve Wright fala sobre linhas guias na composição visual fotográfica e cinematográfica. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=j6AP49hI3e0&ab\\_channel=LearnOnlineVideo](https://www.youtube.com/watch?v=j6AP49hI3e0&ab_channel=LearnOnlineVideo). Consultado em 23 de julho, 2021.

Figura 83 - Stills do filme, de B-roll, de exemplo do uso da regra dos terços.

Legenda: a vermelho, linhas guias da regra dos terços; a azul, linhas guias do espaço.

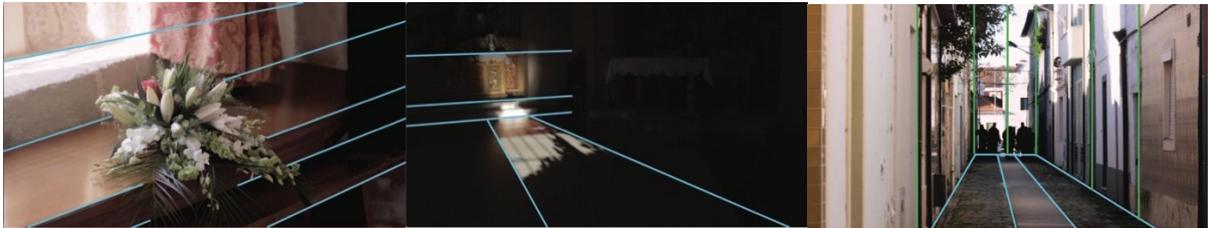


Figura 84 - Stills do filme, de B-roll, de exemplo do uso de linhas guias do ambiente para enquadramento.

Legenda: a azul, linhas guias do espaço; a verde, linhas guias de simetria.

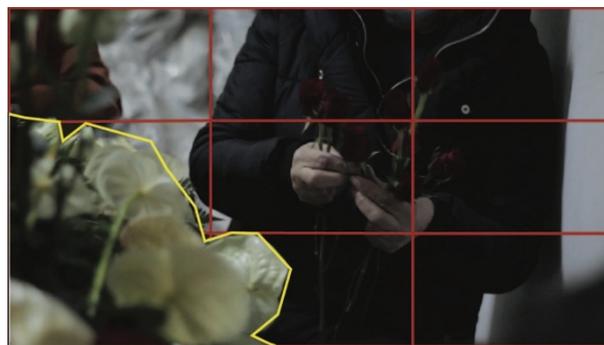


Figura 85 - Still do filme, de B-roll, de uso da regra dos terços e de "framing within the frame".

Legenda: a vermelho, linhas guias da regra dos terços; a amarelo, objeto dentro do enquadramento utilizado para enquadrar o sujeito principal.

### 3.2.2. Captação de imagens

Foram realizadas filmagens de diferentes tipologias para o documentário, desde as filmagens destinadas a contextualização dos temas e espaços físicos, até às filmagens das entrevistas.

Ainda em outubro de 2020, foram realizadas as primeiras filmagens, nomeadamente de contexto do espaço da capela de São Gonçalinho, e do bairro da Beira Mar, de modo a tomar proveito das condições meteorológicas à data (figura 86).



Figura 86 - Stills das filmagens de contexto, registando detalhes da capela

Depois destas, as filmagens retornaram no mês de janeiro de 2021, durante a semana da realização da Festa de São Gonçalinho, durante a qual foi importante realizar registos de todos os tipos. O principal registo a efetuar foi o processo de ornamentação da capela, e em particular dos altares, tratando-se este do momento mais relevante para a documentarista presenciar o trabalho diretamente desenvolvido pelas mordomas.

Além deste, também foram realizadas filmagens de contexto da Festa de São Gonçalinho, que foi, este ano, algo atípica devido à situação derivada da pandemia e as respetivas implicações desta situação

num evento de tamanha dimensão. Ainda assim, foi esta, inevitavelmente, a envolvência na qual as mordomas trabalharam e, portanto, importante registar. Por último, procurou-se, durante a festa, captar o máximo possível de imagens das atividades desenvolvidas nesse âmbito, bem como realizar pequenas entrevistas nas ruas, a visitantes da festa.

Segue-se agora uma descrição mais alongada do plano de rodagens ocorrido durante o período da festa em 2021.

- Quarta, dia 6 de janeiro:
  - 11h: Recolha dos equipamentos no DeCA.
  - 14h – 14h30: Filmagens de contexto da preparação e ambiente da festa, pelas ruas.
  - 14h30 – 16h30: Filmagens das mordomas na preparação da capela, na qual elas se dedicaram a colocar as toalhas e ajeitar pormenores da disposição da decoração dos altares. Presença da Dona Carlota, Dona Mariazinha, Dona Pureza e Dona Rosa Maria. Além das mordomas esteve presente o ex-mordomo Vítor, a auxiliar as senhoras, e com o qual foi possível conversar um pouco. Este momento foi principalmente de descoberta da documentarista sobre o trabalho das mordomas, tendo a oportunidade de as acompanhar na sua execução. No final, conversámos sobre combinar fora do período da festa as entrevistas, mais em tom de conversa informal, reunindo pequenos grupos (não mais de 3 pessoas), a realizar na capela.
  - Entrevista a feirante, a senhora Dulce.
- Quinta, dia 7 de janeiro:
  - 12h – 14h: Preparação da capela, com a colocação das flores nos altares (as mesmas mordomas do dia anterior, em conjunto com a senhora florista (Madalena Matias, do Canteiro Florido), que preparou os arranjos).
  - Conversa (uma espécie de pré-entrevista) com a Dona Carlota, na sua casa, onde ela falou da sua experiência como mordoma, alguma história da sua família e de como a devoção desta e do bairro está enraizada no seu ser, e mostrou a capa das mordomas, assim como outros ícones relacionados com o São Gonçalinho.
- Sexta, dia 8 de janeiro:
  - 14h – 16h e 18h00 – 19h: Filmagem da senhora Isménia a enfeitar o andor do São Gonçalinho para a procissão de segunda-feira (na garagem); entrevista feita por canal de TV; imagens das cavacas na garagem (onde foi feito o levantamento das cavacas). Filmagem realizada por Pedro Martins, dado a minha indisponibilidade para ir filmar por me encontrar em aulas.
- Domingo, dia 10 de janeiro:
  - 11h: Filmagens realizadas no topo da capela, desde o cenário à volta, ao sino, até ao público no chão.
  - 11h30h – 12h30: Filmagem da procissão – pessoas a ver a procissão, ruas da Beira Mar, procissão em si.
  - 12h – 13h: Eucaristia, *close ups* e pormenores, bênção das cavacas.
  - 13h15: Entrevista a devoto que se encontrava na eucaristia.
- Segunda-feira, dia 11 de janeiro:
  - Dia considerado pelas pessoas “mais do bairro”.
  - Realização de várias filmagens de contexto:
    - Arruada: pessoas a ver e ruas da Beira Mar.
    - Pessoas na capela, detalhes da capela, andor na capela.
    - Devolução dos equipamentos do DeCA ao fim do dia.

Além destas, foram também realizadas filmagens de contexto espacial e cultural, nomeadamente, da cidade de Aveiro, em locais como a Ria, o Rossio e dos moliceiros (que foram captadas ao longo de alguns meses, tendo a maioria ocorrido em abril); bem como de contexto da envolvência da realização e costumes da festa, mais particularmente do Cortejo das Pastoras (figura 87). Este último ocorreu apenas em maio (sendo que tipicamente ocorre antes da festa, por volta do mês de novembro, e tendo esta data sido alterada como consequência da pandemia). Tendo tomado conhecimento de que este evento se ia realizar cerca de uma semana ou duas antes da respetiva data, este evento não se encontra identificado na fase de pré-produção.



Figura 87 - Stills de filmagens realizadas durante o Cortejo das Pastoras

As pré-entrevistas foram, como referido previamente, muito úteis para levar a cabo uma aproximação aos participantes, compreendê-los melhor e perceber que tipo de assuntos interessavam a cada um, com que temas se identificavam ou que mais os moviam emocionalmente. Estas ocorreram principalmente via telemóvel e apenas com o áudio, durante o mês de março, e foi durante este período que se foi tornando cada vez mais notório o interesse documental e a importância da obtenção de mais informação e de perspetivas distintas, de modo a acrescentar riqueza ao documentário. Este trabalho veio, então, a ser desenvolvido através de entrevistas complementares, com pessoas como o Padre João Alves, alguns mordomos e com pessoas próximas das mordomas, como a florista e outras conhecidas do bairro. Considerou-se que estas entrevistas poderiam trazer perspetivas de pessoas diferentes sobre as mesmas temáticas que unem as mordomas, como a devoção ao santo, elemento unificador das pessoas do bairro, bem como averiguar a sua opinião sobre a importância das mordomas na festa e da obtenção de um registo sobre o bairro e as mordomas.

Assim, as filmagens de maior relevância, e aquelas que exigiram maior volume de trabalho e cuidados na execução foram as filmagens das entrevistas. Estas incluíram as entrevistas realizadas aos elementos da comunidade em estudo que foram identificadas e que aceitaram participar, e algumas entrevistas complementares, realizadas a ex-mordomos e outras pessoas de interesse, relacionadas com a Beira Mar, a Festa de São Gonçálio, e com as mordomas e mordomos.

### 3.2.3. Flexibilidade da configuração do *setup* técnico

Como foi explicado no ponto 3.1.4. sobre o planeamento do *setup* técnico, este foi sendo alvo de ajustes e adaptações até se alcançar um *setup* final. Este foi alvo de ajustes perante cada situação particular, dado que cada entrevista ou filmagem tinha as suas características particulares, exigindo assim diferentes planeamentos. Deste modo, a definição do *setup* final exigiu a consideração de várias questões, que incluem: o que se pretendia obter como imagem; o número de pessoas a entrevistar de cada vez; um objetivo relativamente aos planos a realizar (definição de quanto se desejava captar de cada pessoa, como corpo inteiro ou *close ups*); qualidade de imagem; equipamentos disponíveis; efeitos e considerações necessárias de acordo com a situação da pandemia (que também tinha implicações naquilo que podiam ser as opções tomadas).

Deste modo, devem ser mencionadas algumas questões relativamente a este contexto.

#### **Equipamento usado para a captação de vídeo**

O equipamento usado para filmar variou de acordo com a disponibilidade do mesmo. Na maioria das filmagens recorreu-se ao uso de equipamento próprio e emprestado por colegas, tratando-se estas

câmaras de modelos Canon, referidos na seção 3.1.4., usados em quase todas as entrevistas e na maioria das filmagens de contexto. Apenas foram utilizadas câmaras Canon cedidas pelo DeCA para a realização das filmagens de janeiro.

Por fim, as câmaras Blackmagic foram utilizadas para realizar algum *B-roll* e duas entrevistas (a da Vânia Vinagre, no dia 12 de abril, e a da senhora São, no dia 19 de abril), por terem sido antes do início das aulas presenciais do 2º semestre, o que permitiu a sua requisição alargada (que terminou precisamente no dia 19). Não tendo sido possível agendar mais entrevistas até essa data, e perante a imprevisibilidade do agendamento das datas das entrevistas seguintes, não foi fácil encontrar um modo de realizar atempadamente os pedidos de requisição de equipamentos (que se sabia terem, além disso, muita procura pelos colegas do departamento que na altura regressavam às aulas presenciais), motivo pelo qual se optou por ajustar o planeamento de *setup* anterior a estas circunstâncias, considerando os equipamentos dos quais efetivamente se dispunha.

### **Equipamento de áudio**

No que toca ao áudio, desde o início se definiu utilizar microfones *shotgun* montados nas câmaras (para usar para sincronizar o vídeo da câmara com o áudio do gravador, e para prevenir algum problema, garantindo uma segunda gravação como *backup*, em conjunto com microfones de lapela para captar áudio de maior qualidade e clareza, tendo sido esta a escolha preferencial sempre que possível. Efetivamente, o *setup* acabou por ser mais ou menos sempre igual, apenas sendo adaptado aos espaços e situações, nos quais o elemento que mais variou foi o modo de captação de áudio, motivado pelas características da situação: por exemplo, quando a documentarista se encontrava sozinha, optou-se por levar apenas o microfone *shotgun*, ou o gravador e o lapela, para transportar menos coisas consigo e por ser mais difícil organizar tudo sem qualquer auxílio; noutra situação, na qual ser suposto serem entrevistadas três pessoas, optou-se por utilizar o gravador para captar o som.

### **Preparação da realização das entrevistas**

Por norma, o processo de produção tratou-se de um processo iterativo no qual se oscilou entre a realização de chamadas para fazer as marcações das entrevistas e para alcançar potenciais participantes, e entre a realização das entrevistas. Já para que estas últimas fossem realizadas, foi preciso organizar bem todas as questões que as cercavam, nomeadamente os equipamentos a utilizar; o asseguramento da data e local; a confirmação da data com os participantes em tempo próximo da mesma; perceber se iria ser preciso um ajudante e, se sim, averiguar se havia alguém disponível para dar esse apoio.

No dia anterior à realização de cada entrevista as tarefas essenciais foram:

- verificar se os cartões se encontravam formatados;
- colocar as baterias todas a carregar, bem como as pilhas para o gravador (para o caso de não ser possível ligá-lo à corrente *in loco*);
- colocar as objetivas nas câmaras;
- verificar o balanço de brancos e *flat picture profile* em ambas as câmaras, garantindo que se encontrava igual em todas.

Uma questão que se percebeu ser adequada e que apenas se pôs em prática numa entrevista, a pedido da participante, foi telefonar para os entrevistados no dia anterior à data da entrevista para confirmar novamente a realização da mesma. Embora as marcações tenham sido combinadas poucos dias antes da realização das mesmas, ocorreram situações nas quais as pessoas expressaram pensar que a entrevista não se realizaria por não se ter telefonado novamente, pelo que se considera que esta atitude devia ser tomada em todas as circunstâncias, como medida de prevenção.

Já algumas horas antes da entrevista, foi importante verificar se todos os recursos necessários se encontravam nas mochilas (câmaras, objetivas, baterias, cartões e microfones). Estes eram mantidos numa determinada organização (equipamentos de áudio todos juntos na mesma caixa, na qual também havia pilhas extra para os microfones de lapela), e as câmaras e objetivas nas mochilas. Os tripés, monopés e *light stands* eram transportados cada um no seu saco e frequentemente mantidos no carro

(para evitar o seu esquecimento) dado que as entrevistas foram frequentemente realizadas em datas aproximadas.

Para as entrevistas em que se sabia que se iria realizar sem apoio, por falta de disponibilidade de colegas para auxiliar ou por a situação da entrevista assim o determinar, acabou por se levar menos equipamentos. Nestas situações foi típico efetuar-se a deslocação para os locais a pé, para se evitar perder tempo a estacionar ou por não se ter o carro disponível.

Nas situações nas quais uma maior quantidade de equipamento foi utilizada, a totalidade dos equipamentos necessários foi transportada para o carro, e dirigiu-se ao local aproximadamente uma hora antes da hora marcada para se arranjar estacionamento (ou para o deslocamento até ao local a pé), deixando ainda uma margem de 30 minutos para efetuar a preparação dos equipamentos para a entrevista. Mesmo podendo parecer irrelevante, toda esta descrição demonstra a logística necessária para a realização do trabalho de produção, que ocorre de forma mais invisível e que por vezes pode não ser prevista ou tomada em consideração quando se pensa na realização de uma produção audiovisual.

Em qualquer das entrevistas, com qualquer das variantes do *setup* técnico já descritas, o momento de montagem seguiu algumas normas e cuidados essenciais. Em primeiro lugar analisou-se o espaço e definiu-se o enquadramento do plano, determinando onde os entrevistados poderiam ficar ou sentar-se, considerando o mobiliário e outros elementos integrantes do espaço, bem como a incidência da luz natural no espaço. Também neste cenário se estipulou onde o entrevistador e o assistente (quando o houve) ficariam, de modo a não aparecerem acidentalmente nos planos, e estarem perto o suficiente dos equipamentos para colocar as câmaras a filmar cada vez que o limite do tempo de filmagem das câmaras era atingido, bem como para trocar as baterias quando estas descarregassem. A isto seguiu-se a colocação dos equipamentos no espaço – colocar os tripés e câmaras nos locais necessários; colocar as luzes e ajustá-las; focar as objetivas nos indivíduos e ajustar as definições das câmaras; colocar os equipamentos de captação de áudio e monitorizar os níveis (quando se utilizou o gravador).

Por último, foram apresentados aos participantes os assuntos das questões para introduzir a sessão, e foi-lhes entregue o documento de autorização de uso de imagem, para ser lido e assinado. Posto isto, deu-se início à entrevista.

### **Imprevistos na fase de produção**

Mesmo tendo todos os cuidados nos preparativos de uma produção audiovisual, existe sempre a possibilidade de ocorrerem imprevistos. Esta pode ser acentuada pela tipologia de produção em causa, dado que, por exemplo, uma produção de ficção com um argumento preciso já escrito tem mais chances de correr como previsto do que uma produção documental que dependa de um número de indivíduos a interagir na vida real, situação esta mais imprevisível e sem oportunidade de repetição ou controlo apertado das ocorrências.

De facto, a pesquisa e a interação direta da documentarista com as pessoas, durante uma produção audiovisual de âmbito etnográfico, pode trazer muitos aspetos positivos, e o convívio e confiança que é desenvolvida, tal como a demonstração de interesse pela sua comunidade, permitem ao primeiro alcançar um conhecimento mais aprofundado da sua envolvência. Este trabalho em si está, também, sujeito a alguma imprevisibilidade, por ser extremamente dependente da vontade, disponibilidade e interesse dos participantes em colaborar, assim como do nível de investimento do documentarista. Acontecem, por vezes, situações mais difíceis de gerir, e nas quais não existe um vínculo contratual (como seria normal numa produção de ficção, realizada com atores pagos para a sua realização) que determine formalmente o que é acordado, ou que detenha um planeamento preciso da produção.

Convém reforçar, no entanto, que nem sempre os imprevistos são de pendor negativos, como foi o caso de uma entrevista realizada no decorrer deste projeto. Esta foi a entrevista filmada no Minimercado “Guidita”, combinada originalmente com a dona da loja, a senhora São, antiga moradora do bairro e filha de uma mordoma. A entrevista tinha sido planeada com uma semana de antecedência mas, perante a chegada ao local, a senhora São teve a ideia de chamar outras pessoas da zona, suas conhecidas, sob o pretexto de cada uma dar a sua perspectiva. Assim, convenceu-as a juntar-se à sua entrevista, porque apercebeu-se da necessidade de haver mais pessoas, de faixas etárias e experiências de vida distintas, a participar no documentário. Efetivamente, a entrevista planeada para uma pessoa, transformou-se rapidamente numa entrevista a três pessoas. Este imprevisto favoreceu

a entrevista visto que se acabou por falar com mais pessoas do que se havia previsto, além de que a presença de mais pessoas em si estimulou a conversa entre as pessoas presentes. Por outro lado, este imprevisto trouxe dificuldades a nível técnico, pois apenas se havia levado equipamento para realizar uma entrevista a uma pessoa.

Neste tipo de situações, nas quais a documentarista se prepara para a realização de uma entrevista numa determinada circunstância, as alterações de última hora poderão impossibilitar o uso de técnicas mais adequadas. Por este motivo o documentarista deverá sempre precaver-se, fazendo-se acompanhar de alguns equipamentos extra de forma a estar preparado para possíveis alterações do acaso ou mudanças de última hora.

### Exemplos práticos particulares

- **Entrevista individual**

O *setup* final determinado durante a pré-produção foi desenhado com foco na realização de entrevistas a dois participantes em simultâneo, pelo que necessitou de ser adaptado para a realização de entrevistas apenas a um participante. Nesta adaptação, a maior diferença, além de apenas ser utilizada uma câmara, foi o equipamento utilizado para a captação de áudio, a qual foi variando, tendo dado origem à variante 3 do *setup*, mencionada na alínea 3.1.4 deste documento (na figura 88 pode rever-se o esquema para a variante referida).

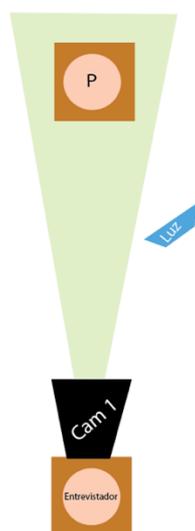


Figura 88 - Variante 3 do setup, referente a entrevistas a um participante

Houve vezes em que se utilizou um microfone *shotgun* montado na câmara, e outras em que se utilizou o microfone de lapela, ligado a esta ou ao gravador. Na maior parte das vezes em que apenas se entrevistou uma pessoa, o documentarista não se fez acompanhar de um assistente, pelo que teve de se encarregar das várias funções, entre elas a de monitorização da captação de áudio via gravador. Estes ajustes ocorreram pois nem sempre as pilhas do gravador estavam carregadas e pela documentarista ainda estar a ambientar-se ao uso de algum do equipamento. À medida que o tempo foi passando e à medida que as entrevistas iam sendo realizadas, mais eficiente se tornou este processo.

- **Entrevista na Casa de Apoio de São Gonçalinho**

No caso da entrevista que foi realizada na Casa de Apoio de São Gonçalinho, foi possível optar por colocar apenas uma câmara, em vez de duas, para captar as duas participantes num plano conjunto, o que se considerou mais interessante visualmente e para transmissão da interação e dinâmica das mesmas do que se fosse utilizada uma câmara para cada uma (figura 89).



Figura 89 - Still da entrevista realizada na Casa de Apoio de São Gonçalinho

Outros fatores que moldaram esta decisão foram o tempo limitado para a preparação dos equipamentos no local, e a qualidade da iluminação do local, e o espaço disponível para a disposição destes. Este é um dos exemplos referidos na fase de pré-produção sobre alterações ao plano previamente definido, nas realizadas *in loco*, na qual é possível perceber que cada situação e cada local têm características particulares, de modo que é importante recorrer à configuração de *setup* mais conveniente para o espaço e tempo disponíveis.

- **Entrevistas a participantes familiares**

De modo semelhante, nas entrevistas nas quais os participantes eram familiares que já se costumam encontrar (como referido previamente) e que podiam sentar-se mais próximos uns dos outros, também se optou por um *setup* desta tipologia. Nos locais onde havia espaço suficiente, colocou-se também uma segunda câmara para gerar um segundo ângulo, como demonstrado anteriormente na figura 76 (variante 2), no ponto 3.1.4.

Além disto foi utilizado, por exemplo, na entrevista à senhora Ana Paula e à sua mãe, um *setup* diferente no que toca à captação do áudio, recorrendo-se, nomeadamente, ao uso do gravador em modo *mic*, em vez de se colocarem os microfones de lapela. Isto deveu-se ao facto de ter-se combinado realizar a entrevista a três pessoas em simultâneo (Ana Paula, a sua mãe e a sua irmã). No entanto, a última acabou por não conseguir estar presente (figura 90).



Figura 90 - Still da entrevista à Dona Ana Paula e à sua mãe Elisabete

- **Entrevista no minimercado “Guidita”**

Mais um exemplo das variâncias do *setup* que ocorreram ao longo da fase de produção, motivadas pelas diferentes situações encontradas, foi o *setup* utilizado para a entrevista à Senhora São, dona do Minimercado Guidita. O *setup* planeado para esta entrevista era a variante 3 do *setup*, destinada a filmar uma pessoa apenas, sem nenhum assistente a ajudar a documentarista, e numa localização

pouco espaçosa (o próprio minimercado). Este era então composto por uma câmara, um tripé, o microfone *shotgun* montado na câmara e a luz LED num *light stand*. Contudo, quando a documentarista chegou ao local, a entrevistada (a senhora São) conseguiu chamar mais uma pessoa para vir participar, ainda que esta apenas autorizasse a captação de voz. Pouco depois, enquanto se preparavam os equipamentos, apareceu mais uma pessoa, uma cliente do minimercado onde a entrevista estava a ser realizada, a senhora Rute, que é moradora do bairro (e que rapidamente se descobriu ser, curiosamente, mordoma) e que aceitou no momento participar na entrevista. A mesma autorizou a captação de imagem. Assim, rapidamente o *setup* disponível poderia não ser o mais indicado para esta nova situação: no mínimo, o microfone *shotgun* devia ser substituído pelo gravador como fonte de captação de áudio para as três entrevistadas, pois o mesmo tem a capacidade de captar um ângulo mais abrangente e, no máximo, poderia ser indicado ter uma segunda câmara. No entanto, mesmo que se tivesse previsto virem mais pessoas, uma segunda câmara não iria caber no espaço limitado do minimercado, pelo que aquela que estava no local acabou por ser suficiente e apenas exigiu um controlo diferente do ângulo que já tinha sido estabelecido para o plano no início, indo-se adaptando conforme necessário. De facto, neste sentido, a situação ocorrida nesta entrevista trata-se de um caso mais relacionado com o ambiente típico do estudo etnográfico, no qual o estudo se desenrola no meio no qual os sujeitos vivem e interagem tipicamente, e que traz a necessidade do uso de pouco equipamento no local e que o etnógrafo se adapte às situações que vão surgindo no momento (figura 91).



Figura 91 - Stills dos 3 planos captados durante a entrevista no Minimercado “Guidita”. À esquerda, a Senhora Rute e, à direita, a Senhora São, dona do minimercado.

- **Filmagem do Cortejo das Pastoras**

Também foi filmado em maio o Cortejo das Pastoras, que se soube que iria realizar-se cerca de uma semana ou duas antes da sua data, motivo pelo qual este evento não se encontra identificado na fase de pré-produção. Ainda durante o primeiro semestre havia sido transmitido que este iria ocorrer em novembro, no entanto não se realizou nessa altura.

Quanto ao *setup* desta fase, foi o mesmo usado para a maioria do *B-roll*, nomeadamente: câmara; objetiva 18-55 mm, devido à sua versatilidade *in loco* para alternar entre diferentes tipos de planos sem a necessidade de trocar constantemente de objetiva (figura 92); objetiva 85 mm para filmar planos mais aproximados (figura 93); monopé para garantir alguma estabilidade dos planos, oferecendo simultaneamente a versatilidade para se movimentar rapidamente no espaço); e gravador para captar o som. As filmagens foram realizadas pela documentarista usando o *setup* composto pela câmara Canon 1300D, a objetiva 18-55 mm e por um assistente, Pedro Martins, usando o *setup* composto pela câmara Canon 550D, a objetiva *vintage* 85 mm e o gravador montado sobre a câmara.



Figura 92 - Stills de filmagens captadas usando a objetiva 18-55 mm no final do trajeto do Cortejo

No caso do Cortejo das Pastoras, o áudio era especialmente importante dado que as pessoas iam caminhando durante a totalidade do trajeto num tom animado cantando em conjunto, sendo este o clima característico do Cortejo, um momento de celebração para as pessoas que nele participam. Foi também possível utilizar um *deadcat* para controlar a captação do som do vento.



Figura 93 - Stills de filmagens captadas usando a objetiva 85 mm durante o Cortejo

O foco foi obter uma variedade de planos, abrangendo desde planos mais gerais do Cortejo, a planos mais próximos dos detalhes como as oferendas, o movimento dos pés e das roupas das pessoas enquanto andavam e dançavam pelas ruas, até às pessoas que passavam para ver observar. Quanto às características selecionadas na câmara, foi relevante tomar especial atenção ao ajuste da abertura, dado que a iluminação natural da rua se encontrava em constante variação. Assim, quando a luz iluminava pouco a área que se pretendia filmar, como foi o caso de locais que se encontravam à sombra, opta-se por aumentar a abertura (que permite controlar a quantidade de luz recebida pelo sensor da câmara, de modo a entre neste mais luz); e de, pelo contrário, quando a cena se encontra sob luz direta, optou-se por diminuir a abertura, limitando a quantidade de luz que entrava no sensor. Optou-se por manter sempre o ISO no mínimo dado as filmagens terem sido realizadas no exterior, sujeitas à luz natural e de dia, evitando assim o surgimento de ruído incómodo.

### 3.2.4. Desafios do processo de produção

#### **Autorização de uso de imagem**

Considera-se relevante descrever algumas complicações que surgiram na fase de produção relativamente à autorização do uso de imagem. Destaca-se uma situação em particular na qual tinha sido combinado entre o contacto das mordomas, a Dona Carlota, e a documentarista que a última podia estar presente durante o momento de ornamentação da capela para a festa, a realizar filmagens

delas e desse processo para o documentário. A Dona Carlota tinha conversado previamente com as restantes mordomas que iriam ornamentar a capela consigo, no entanto, já no dia das filmagens, quando a documentarista já se encontrava com elas dentro da capela pronta para filmar, e após um encontro aparentemente livre de problemas, no qual a Dona Carlota apresentou as mordomas à documentarista, algumas mordomas demonstraram resistência à filmagem e à presença em si da documentarista. Enquanto uma destas pessoas dizia que a documentarista tinha de ir embora e que não podia filmar, outras mordomas diziam para que ficasse e continuasse. Esta situação efetivamente dificultou o trabalho a realizar. Infelizmente, não tinha existido nenhuma conversa presencial do documentarista com estas pessoas, antes deste evento. Mais tarde, já na fase de pós-produção, estas pessoas que estavam contra a filmagem, recusaram autorizar o uso da sua imagem quando se procurou obter autorização do uso destas, mesmo que fosse ocultada a sua identidade. Isto, porque em janeiro, aquando da realização das filmagens da ornamentação, ainda não se tinha redigido esse documento, como mencionado previamente.

Esta situação, além do natural desconforto que causaria a uma pessoa comum, trouxe também um problema de utilização dos registos que se consideram de importância cultural enorme para um documentário etnográfico. Esta dificuldade no trabalho da documentarista implicou alguma gestão dos recursos disponíveis e, independentemente da relevância de certos registos, que a vontade das pessoas fosse respeitada. Interagir com comunidades, fazer um trabalho com pessoas e, neste caso, numa investigação etnográfica, tem as como implicações intrínsecas a imprevisibilidade das ocorrências, como se percebeu a partir da bibliografia analisada.

Há também que atentar que, já durante a fase de produção, percebeu-se que muitas das pessoas que concordaram participar, e com as quais se falou para explicar o projeto e que se estava a produzir um documentário, não tinham afinal compreendido a natureza do projeto. Estas tiveram dificuldades em perceber que a ideia era filmá-las para fazer um filme, mesmo isto tendo sido explicado.

### **Integração na comunidade**

O investigador tem como função fazer tudo ao seu alcance para se integrar da melhor maneira possível. No caso do desenvolvimento do presente projeto, não houve muita oportunidade de integração por alguns motivos que importam referir.

Por um lado, pode dizer-se que, no geral, a comunidade das mordomas é uma comunidade muito fechada. Esta foi uma perceção que se obteve desde a primeira conversa via Zoom com a Dona Carlota, e que veio a ser cada vez mais confirmada com as restantes conversas com outros moradores do bairro. O próprio grupo que consegue de facto de exercer a parte mais prática do trabalho (a escolha das flores e a ornamentação da capela) é muito restrito. As pessoas que têm mais mão direta nas coisas compõem um pequeno grupo, e que geralmente é atribuído e tratado pelas pessoas que têm mais tempo e mais experiência, sendo estas as senhoras mais velhas. Este não abre muito o círculo sequer a outras mordomas, quanto mais a um investigador, uma pessoa desconhecida, que vem de fora da cultura e do espaço do bairro para saber coisas sobre si e sobre o local e comunidade, e que está ali pouco tempo com elas.

Por outro, há que salientar que o próprio trabalho reservado às mordomas é de curta duração, no que toca à parte mais ativa do trabalho, que é aquele que ocorre durante a preparação da capela em janeiro, o que por si só já demonstra o período de tempo que o investigador possui para explorar a sua relação com a comunidade.

### **Consequências da pandemia Covid-19**

O ano de 2021 trouxe desafios extra a qualquer produção audiovisual, sendo que, em plena pandemia, e sendo as mordomas maioritariamente pessoas mais velhas, como foi referido no ponto 2.1.6., o período de tempo de preparação da capela (que costuma ser aproximadamente de dois dias completos) foi diminuído para algumas horas em cada um desses dois dias.

Nestas horas, as próprias senhoras não puderam estar muito tempo no espaço como seria habitual, nem com tanta à vontade. Por si só, entende-se que a presença de uma pessoa estranha ao círculo das mordomas durante aquele momento importante de trabalho não fosse facilmente aceite. Acrescendo esta noção ao facto de o espaço da capela tinha uma lotação composta por um número

reduzido de pessoas que podiam lá estar, percebe-se que existia alguma limitação no que toca a quão descontraidamente a documentarista poderia estar presente no local. Mesmo para acompanhar as mordomas e captar a decoração da capela em janeiro, esse período de tempo que é aquele período mais ativo são 2 dias, o que é pouco tempo para o investigador conseguir obter a confiança das pessoas, ainda mais num algum período de tempo desses 2 dias em que elas estão ocupadas a trabalhar e não estão à conversa com uma pessoa estranha ao meio.

É notável a diferença entre a festa deste ano com as dos anos anteriores, no que toca à intervenção das mordomas, pela impossibilidade de decorarem a capela do modo como é costume, afetando desde logo aquilo que o documentarista poderia captar. Tendo então sido obrigadas a optar por reduzir o seu tempo na capela para exercer a sua função devido à pandemia, estando lá o mínimo tempo possível ao ponto de nem terem sido elas a enfeitar os altares com as flores e sim encomendar os ramos já prontos à florista que também os veio colocar, rapidamente se apreende que elas realmente tiveram um cuidado e preocupação em estarem lá pouco tempo. Consequentemente, estas circunstâncias diminuíram a atividade das mordomas, e fizeram com que fosse ainda mais curto o intervalo de tempo no qual a documentarista poderia estar presente para, mais do que filmar, interagir com a comunidade.

Servem estas descrições, em suma, para reforçar o quanto o contexto pandémico dificultou e reforçou as já esperadas dificuldades intrínsecas à natureza da produção de um documentário numa investigação etnográfica. Este tipo de estudos já implica, tipicamente, uma dimensão maior no que toca à interação temporal, para dar tempo e espaço a que o investigador conheça a comunidade, e que esta o conheça o suficiente para se abrir com ele<sup>139</sup>. Deste modo, depreende-se que esta investigação poderia ver vantagens em ter sido desenvolvida ao longo de um período de tempo maior, de modo a ser mais razoável obter os conteúdos necessários.

Neste capítulo foi realizada uma apresentação e análise da fase de produção do documentário realizado. Iniciou-se pelos aspetos técnicos da captação de imagem, seguidos da captação de imagem, da flexibilidade da configuração do *setup* técnico e terminou-se referindo alguns desafios do processo de produção.

Terminada esta fase, segue-se a análise relativa à pós-produção.

---

<sup>139</sup> Relembra-se que, segundo a bibliografia consultada no enquadramento teórico, já com os trabalhos de documentação de Flaherty se verificava uma intenção de seguir esta metodologia de trabalho, já que o mesmo era conhecido por passar períodos extensos de tempo (meses ou até anos) no local, e a viver com as comunidades nas quais se inspirava e com quem queria trabalhar para produzir os seus filmes.

### 3.3. Pós-produção

A fase de pós-produção é uma fase na qual se agrupam todos os conteúdos reunidos desde a fase de pré-produção, como por exemplo as imagens de arquivo e fotografias enviadas por pessoas, até a fase de produção, na qual foram realizadas as entrevistas e feitas as filmagens de contexto disso.

A pós-produção ocupou-se então, inicialmente, da análise do conjunto de *footage* recolhido, desde as captações de imagem e áudio originais, ao material de arquivo, seguida de um processo de revisão, organização, visualização e seleção dos conteúdos e foi por meio destas acções que se formou o conteúdo final do presente projeto, nomeadamente um filme documentário.

Antes de se iniciar esta porção da produção, houve uma preocupação em rever algumas noções das quais já se detinha conhecimentos e reflectir de que modo estas poderiam orientar esta fase do projeto. Recorreu-se também a algumas referências *online*, procurando encontrar sugestões de profissionais da área da produção de documentários para esta fase tão relevante.

Este passo exigiu também uma revisão atenta do guião, pois no decurso específico da produção houveram questões que não tinham sido previstas inicialmente, ou das quais não havia conhecimento prévio. Por último, a produção técnica do documentário, efetuando a montagem do áudio e som, correção de cor, *color grading* e adição de elementos gráficos.

#### 3.3.1. Análise dos conteúdos

No vídeo “Documentary Filmmaking: Process of a Pro Editor”<sup>140</sup>, o editor e produtor Mohamed El Manasterly fala do processo de edição e das fases que esta deve seguir, explicando que a mesma é realizada em duas ações distintas:

1. Preparar as filmagens:
  - Renomear todos os cliques de vídeo
  - *Transcoding*
  - Importação dos conteúdos para o programa de edição
  - Sincronização do áudio
  - Agrupamento
  - Ordenar todo o conteúdo por data
2. Selecionar filmagens:
  - Visualizar todos os conteúdos, dia por dia
  - *Marking* (“almost transcribing, which allows you to read and just know what they are talking about, helps you in the long run”). Manasterly descreve que, enquanto visualiza os vídeos, começa a aperceber-se das grandes ideias, de quem são os “big characters” e quais são mais carismáticos.
  - Fazer “theme buckets” para auxiliar a seleção das melhores imagens. É criada uma sequência para tudo o que os participantes disseram, bem como para cada tema – chama-se a isto um “select reel”, uma sequência ou *timeline* de edição que contém uma seleção das filmagens “usáveis” e de melhor qualidade, organizadas por cena ou tema. Este método é utilizado por vários editores<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=vdX0JkqzrAY&ab\\_channel=ThisGuyEdits](https://www.youtube.com/watch?v=vdX0JkqzrAY&ab_channel=ThisGuyEdits). Consultado em 25 maio 2021.

<sup>141</sup> Noutro vídeo visualizado na mesma altura, no qual Mark Bone dá sugestões e dicas para editar filmes e documentários, é mencionada esta forma de organizar os conteúdos. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Psxd3ydYC2E&ab\\_channel=MarkBoneMarkBone](https://www.youtube.com/watch?v=Psxd3ydYC2E&ab_channel=MarkBoneMarkBone). Consultado em 25 maio 2021.

Chegou-se à conclusão de que uma das coisas mais importantes e para a qual já se estava a trabalhar desde que se iniciou a produção foi a organização de conteúdos. Sempre que se regressava de uma entrevista ou de um dia de filmagens, transferia-se os conteúdos captados para um disco externo, organizando-os por pastas com nomes adequados, nomeadamente a data e o assunto das filmagens. Foram também criadas pastas para separar os tipos de conteúdos, nomeadamente: imagens de arquivo (com subpastas para as imagens encontradas online e para as fotografias enviadas por participantes, bem como as cedidas pela Imagoteca); o áudio, desde gravações de sons ambiente ao som do sino; a *footage* principal, composta pelos vídeos das entrevistas (incluindo as filmagens das entrevistas em si, os ficheiros de áudio das mesmas e o *B-roll* filmado durante as mesmas); *B-roll* geral (filmagens das ruas, etc.).

Idealmente seria indicado manter a *footage* no disco interno do computador no qual se ia editar, para depois realizar esse processo (além de ser transferida para um disco externo para *backup*), e não no apenas em discos externos. Isto porque editar um produto audiovisual com os conteúdos num disco externo fazem com que este manuseamento seja mais lento. No entanto, não dispo de espaço suficiente no computador para conter a totalidade dos conteúdos recolhidos ao longo do projeto, tratando-se estes de mais de 550 Gb, a única opção foi de facto trabalhar diretamente através do disco externo. Os conteúdos foram mantidos num disco designado especificamente para conter todos os dados da presente investigação, sendo adicionalmente mantida uma cópia noutra disco, bem como na *cloud* em serviços de armazenamento online, prevenindo a possibilidade da perda de dados.

Antes de iniciar a importação dos conteúdos para o software de edição, o Adobe Premiere Pro CC 2019, verificou-se toda a organização dos conteúdos nas pastas, se os ficheiros de áudio se encontravam nas pastas corretas e se não faltava nenhum conteúdo. Foi também feito o *download* e respetiva indexação de fotografias e outras imagens que foram sendo enviadas por pessoas da comunidade. Todos os vídeos foram renomeados de acordo com o nome da pasta à qual pertenciam, com vista a garantir uma rápida identificação de cada conteúdo, o que facilitou mais tarde o processo de edição por estarem mais acessíveis.

Definiu-se que se iria usar *proxies*<sup>142</sup> para editar dado que fazer *transcoding* de um *codec* para outro seria incomportável, pois isto iria aumentar consideravelmente o espaço que os clips ocupavam no disco. Pode-se editar o vídeo usando os *proxies* durante a totalidade do tempo e, no final, quando se exporta, o programa utiliza sempre os ficheiros originais para exportar. Ainda que este processo de criação de *proxies* possa ser demorado, é preferível realizá-lo logo no início com vista a agilizar desde o começo o processo de edição, ao invés de correr o risco de o projeto a dada altura começar a ficar pesado e difícil de editar/visualizar e perder tempo desnecessariamente por isso, ou ter de parar a meio para criar *proxies*<sup>143</sup>.

A organização dos conteúdos no disco foi realizada por pastas, sendo estas: “Archive Pictures”, destinada às fotografias de arquivo; “Audio”, destinado a elementos sonoros não pertencentes às entrevistas e trechos musicais; “B-roll”, destinado às filmagens de contexto e *B-roll* gerais, isto é, não associadas às entrevistas ou eventos principais como o caso da ornamentação da capela; “Graphics”, destinada aos elementos gráficos como animações e oráculos (*lower thirds*); “Main Footage”, destinada às filmagens de todas as entrevistas bem como de outros eventos importantes como os dias de ornamentação da capela; e “Project Saves”, destinadas à sequência final de construção do filme (e potenciais versões criadas). Esta organização foi estabelecida antes de se iniciar qualquer processo de análise ou edição no programa de edição, com o objetivo de ter um plano de abordagem aos conteúdos sem que se tornasse mais tarde uma confusão de conteúdos e pudesse tornar-se impossível de gerir.

---

<sup>142</sup> O vídeo “Edit Video FAST on a SLOW Computer! - Codecs, Transcoding, and Proxies”, tem informação útil sobre o uso de *proxies*, para que servem e como os criar e usar para editar. No minuto 4:37 do vídeo fala-se do uso de *proxies* para editar. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=wfdQsOm8CP4&ab\\_channel=RockyMountainSchoolofPhotography](https://www.youtube.com/watch?v=wfdQsOm8CP4&ab_channel=RockyMountainSchoolofPhotography). Consultado em 25 maio 2021.

<sup>143</sup> Outro vídeo útil sobre *proxies*, consultado sobre o assunto, é o “Slow Computer? EDIT SUPER FAST1 Premiere Pro Proxies Workflow”. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=0COWailabGE&ab\\_channel=DunnaDidIt](https://www.youtube.com/watch?v=0COWailabGE&ab_channel=DunnaDidIt). Consultado em 25 maio 2021.

Salvar sequências novas com o avançar do projeto pode ser útil em situações nas quais, por exemplo, se pretende fazer uma nova versão ou versão alternativa de uma sequência na qual se está a trabalhar, sem prejuízo da versão atual, guardando assim a anterior como referência ou para comparar com a nova versão alterada. Assim, é comum os editores não fazerem mudanças radicais na mesma sequência e sim criarem uma nova, copiando tudo o que fizeram na primeira sequência, colar na nova, fazer as revisões e/ou alterações na sequência nova recém criada nomeando-a de “V2”, “V3”, etc. Depois salvam as sequências antigas numa pasta a que chamam de “Old”, “Previous” ou algo equivalente, de modo manter registo de todas as versões anteriores. Este processo pode ser útil tanto no processo de seleção de conteúdos por temáticas como, mais tarde, numa fase mais adiantada do projeto, nomeadamente na construção em si da sequência principal do filme.

No caso do presente projeto, o uso de variantes das sequências originais foi definido para salvaguardar o estado dos conteúdos numa determinada fase de cortes, para o caso de ser preciso voltar a ela mais tarde. De facto, isto chegou a acontecer, em momentos da fase de edição nos quais foi preciso procurar ou recorrer a alguma coisa dita ou filmada que não tinha sobrevivido aos cortes da análise dos conteúdos, mas que por algum motivo foi lembrado e considerado necessário com o avançar do processo. A análise dos conteúdos ocorreu na pasta “Main Footage”, na qual foram criadas sendo criadas, de forma progressiva, acompanhando a necessidade do processo de edição, um total de quatro subpastas, sendo estas a “0. Original Footage”, “1. Fat Cut” e “2. Selects 1” e “3. Theme Buckets”.

Começando pelo início, foram importados todos os conteúdos dentro da pasta “0. Original Footage” foram importados todos os conteúdos da pasta “Main Footage” do disco externo, totalizando um conjunto de 19 pastas de conteúdos em bruto.

De seguida, foi criada a pasta “1. Fat Cut” na qual, para cada pasta de conteúdos da “0. Original Footage” se criou uma sequência para a qual se arrastaram todos os conteúdos da pasta correspondente, de modo que todos os clips ficassem seguidos na *timeline* do projeto de edição. Esta abordagem permitiu uma visualização mais direta e eficiente dos clips, podendo rapidamente arrastar a agulha na *timeline* e vê-los na janela *Program*, do que se se tivesse de visualizá-los na janela *Source*, para a qual é necessário abrir a pasta *Project* e selecionar um a um o vídeo que se deseja ver. Com todos os conteúdos em bruto nas respetivas sequências, começou-se a visualização de cada entrevista na sua totalidade, iniciando um processo de corte geral, com vista a realizar uma limpeza primária dos conteúdos.

Foi-se visualizando cada sequência, uma a uma, cortando gradualmente as coisas que não interessavam mesmo, como tempos mortos, enganos, erros, repetições ou hesitações nas respostas, os momentos onde se estava a fazer perguntas, movimentação da câmara, imprevistos, desfocados, etc. Simultaneamente, fizeram-se notas e *marking*, recorrendo ao uso de *markers* (marcadores) sobre as coisas mais importantes que se destacaram durante a visualização, sempre considerando obviamente as ideias previamente pensadas na fase de desenvolvimento do tratamento do filme. Estes permitem colocar um título, descrição, cor, duração e destaque na barra superior (atalho: M para adicionar *marker*, depois de selecionar o clipe no qual se quer colocar e M novamente para editar as suas características) (figura 94).

Atribuíram-se cores diferentes aos marcadores, de modo a facilitar a procura pelos conteúdos, associando as cores às 6 grandes secções identificadas a partir do guião narrativo, os conceitos identificados como essenciais no ponto 3.1.5. relativo à Narrativa do filme, sendo eles:

- Verde: **bairro da Beira Mar (história, tradições e costumes)**;
- Vermelho: **Festas de São Gonçalinho** (a festa, turistas, decoração das casas, cavacas, a festa antigamente);
- Cor-de-rosa: **Mordomia de São Gonçalinho** (mordomos, função da mordomia);
- Laranja: **Mordomas de São Gonçalinho** (quem são, o que fazem, relações interpessoais, relação com o santo);
- Amarelo: **Sport Clube Beira-Mar**;
- Branco: **devoção** (perspetivas pessoais, histórias, família).

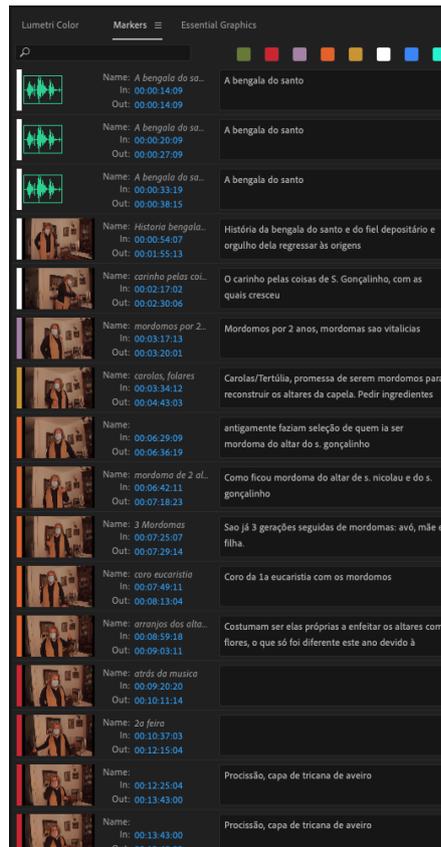


Figura 94 - Exemplo do uso dos marcadores (color coding por temas e notas/marking)

Foram ainda associadas cores aos cliques (*labels*) para destacar os que se consideraram mais ou menos interessantes, usando este sistema para atribuir níveis de relevância (verde – sim; amarelo – talvez; laranja – provavelmente não; castanho – não; ciano – *B-roll*, que foi colocado na *timeline* da respetiva entrevista) (ver figura 95).

Assim, com o primeiro corte amplo e análise descritiva dos conteúdos, que durou vários dias, concluído – o realizado nas sequências da pasta “1- Fat Cut” -, avançou-se para a fase seguinte de cortes, sendo esta a das sequências “2. Selects 1”<sup>144</sup>. As sequências desta pasta foram criadas fazendo uma cópia de cada sequência original de “Fat Cut” e apagando a totalidade dos cliques que foram considerados inúteis preenchendo depois os espaços vazios que ficassem (ver figura 96). Estes últimos, embora rejeitados neste primeiro corte, foram guardados nas sequências da pasta “1- Fat Cut”, de modo que se garantiu a salvaguarda dos conteúdos, decisões e cortes, o que depois facilitou o processo de edição e forneceu flexibilidade caso fosse necessário fazer alterações. Assim, foram identificados com a cor castanha, e arrastados para a faixa de vídeo 2, separados dos cliques identificados com as restantes cores, de modo que facilitou a sua eliminação quando se decidiu fazê-lo na fase de análise realizada na pasta 2.

Assim, os cliques aprovados na pasta 1 foram mantidos na pasta 2. Neste processo de copiar e colar as sequências de uma pasta para a outra, bem como de eliminação dos cliques rejeitados, pôde ver-se que a quantidade original de conteúdos foi reduzida em 2/3, de aproximadamente 18 horas em bruto para cerca de para 6h30 de conteúdos pré-selecionados.

<sup>144</sup> Retirado do vídeo *EDIT FASTER! How professional Editors Set Up Their Premiere Session to SAVE YOU TIME* disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=jftJssqZBvc&ab\\_channel=LizziePeirce](https://www.youtube.com/watch?v=jftJssqZBvc&ab_channel=LizziePeirce). Consultado em 25 maio 2021.

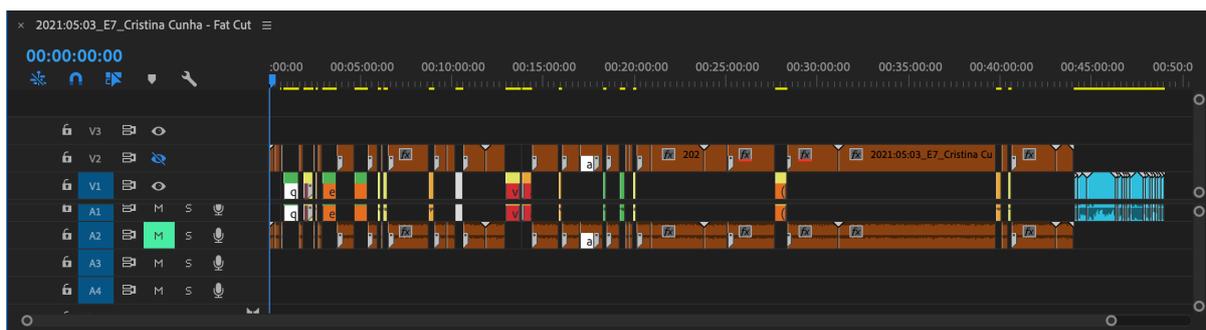


Figura 95 - Exemplo de sequência "Fat Cut"

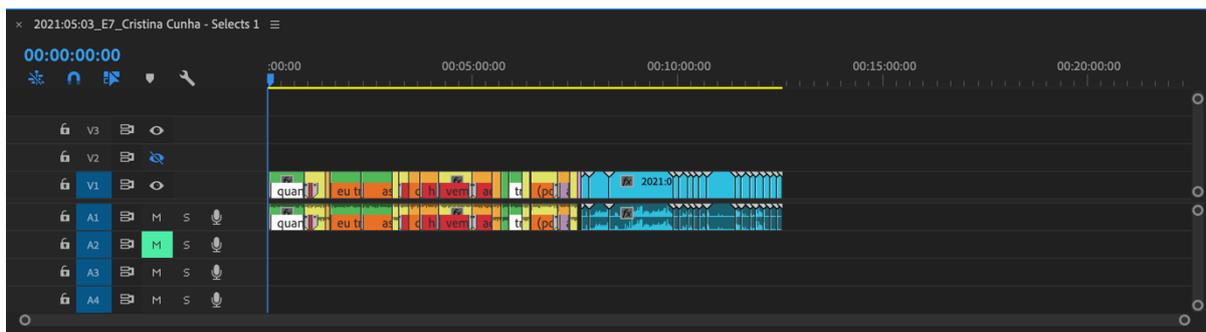


Figura 96 - Exemplo de sequência "Selects 1"

A fase seguinte tratou da junção dos cliques por assunto, na pasta "3. Theme Buckets". Nesta foram criadas 6 sequências destinadas a cada tópico, utilizando para estes as ideias fundamentais – as mesmas 6 definidas previamente, utilizadas para a atribuição de cores aos *markers* (figura 97) A partir das sequências "Select 1", sequência a sequência, foram-se recolhendo todos os conteúdos de cada tema, que já estavam identificados pelos *markers*, copiando e colando cada clipe para a sequência "Theme Bucket" correspondente. Assim, foi-se juntando, ainda que de forma muito em bruto, as várias entrevistas e conteúdos nestes grupos temáticos.

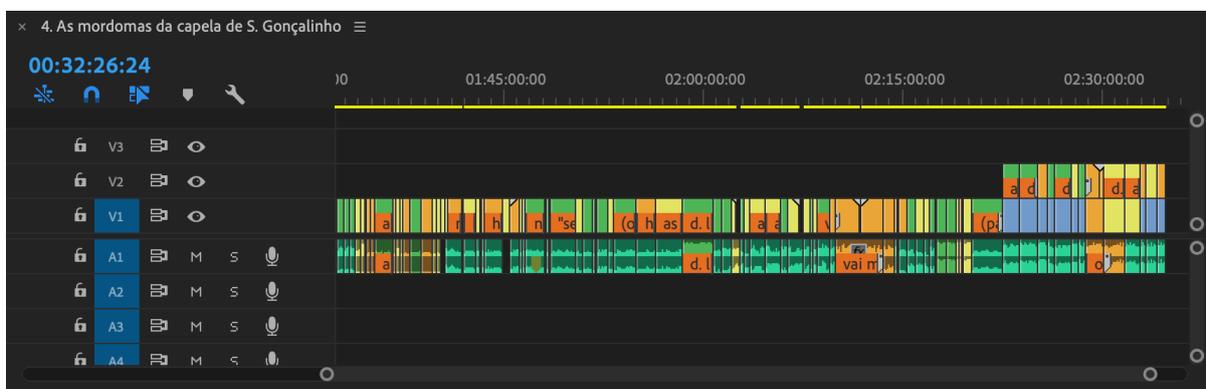


Figura 97 - Exemplo de sequência "Theme Bucket" -"4. As mordomas da capela de S. Gonçalinho"

Esta divisão permitiu depois procurar mais facilmente, usando as notas escritas nos *markers* por um determinado clipe, dentro de cada tema. Foi também um avanço no sentido em que permitiu colocar e visualizar lado a lado a totalidade dos conteúdos sobre cada tópico, podendo comparar e analisar as semelhanças ou diferenças entre as coisas ditas pelos entrevistados, visualizando tudo isto em conjunto (ainda que num estado muito bruto).

Nesta fase não foi incluído o *B-roll*, pois considerou-se que a seleção destes cliques apenas poderia ser feita mais tarde, quando o filme já tivesse uma boa base estabelecida, de modo que os cliques se encontraram apenas reunidos nas sequências "Selects 1", onde poderiam sempre ser rapidamente identificados no final da *timeline*, identificados pela sua *label* cor ciano.

Os conteúdos foram revistos novamente, já nestas últimas sequências temáticas, para se obter uma visão da escala geral da interação dos conteúdos entre si. Nesta fase já se detinha noção do que fora

dito ou transmitido pelas pessoas, bem como de que forma utilizar estes registos no filme, de modo a transmitir as ideias pretendidas. O documentário foi construído a partir das sequências “Theme Buckets.”

### 3.3.2. Revisão do guião

Como referido no ponto 2.1.6., a realização de mudanças ao guião é uma situação esperada durante a produção de qualquer documentário, dado a sua natureza imprevisível. Assim, tinha-se planeado continuar a trabalhar na narrativa após o término da recolha de conteúdos da fase de produção, pois esperava-se que esta permitisse ajustar e especificar mais detalhes face ao tratamento inicial e, assim, produzir um conteúdo completo e que demonstrasse a realidade vivida pelas mordomas de um modo fiel e espontâneo, sem deixar de evidenciar as características inerentes ao contexto no qual a comunidade se encontra e as relações entre estas mulheres. Foi efetivamente durante a produção, no período de contacto com a comunidade e pessoas a si relacionadas, que se pôde perceber de forma diferente as dinâmicas entre as pessoas, as suas crenças, o grupo ao qual pertenciam (desde mordomas a, mordomos, moradores do bairro, até pessoas com raízes no bairro), tendo esta experiência e aprendizagens sido úteis para a revisão do guião.

Efetivamente, a continuação da definição da história e da narrativa (e, conseqüentemente, de um guião) viu ocorrer um cruzamento na linha temporal com as fases de produção e pós-produção, natural na realização de um documentário dado a potencialidade para o surgimento de novas ideias ou descobertas. Quando se iniciou a pós-produção realizou-se uma revisão de todos os conteúdos; tomaram-se notas sobre os temas comuns e as ligações entre estes; fez-se uma análise às respostas das várias pessoas, comparando-as entre si; e refletiu-se sobre as questões mais importantes de incluir. A revisão do guião acabou por ocorrer no período de análise dos conteúdos recolhidos, focando-se nos conceitos e objetivos descritos no ponto 3.1.5. Estes foram utilizados agindo como um guia para a todo o trabalho de produção, existindo sempre espaço para acrescentar novas ideias ou informações.

O passo seguinte a estas tarefas foi a de definir os temas que se pretendiam incluir nos blocos macro da narrativa (que podem ser consultados no Apêndice 8) do filme, separando-o entre introdução, desenvolvimento e conclusão. Estes foram, essencialmente, uma reorganização dos tópicos descritos no guião inicial (aquele que foi definido antes do início da fase de produção como o conjunto de ideias que iam desenhar o fio condutor da história). Este acabou por ser uma 1ª versão do *post-shoot script*, uma versão do guião mencionada no ponto 2.1.6. na secção sobre “Revisão do guião”.

Foi então realizada uma análise dos conteúdos captados e recolhidos, explicada previamente. Foi a partir desta análise que se definiram e organizaram, seguindo a ordem definidas pelos blocos macro, blocos micro de conteúdos, isto é, ideias mais específicas que poderiam estar presentes no filme, na ordem que deveriam aparecer (uma página de amostra pode ser consultada no Apêndice 9. Esta organização dos clipes foi realizada usando as notas de *marking* realizadas durante a análise dos conteúdos, método mencionado mais à frente anteriormente.

Todas estas páginas de notas, contendo em modo de lista as filmagens correspondentes aos tópicos a incluir no filme, serviram para uma leitura atenta e como ferramenta para refletir, sem ver as filmagens em si, privilegiando um afastamento, por período temporário, das filmagens. Procurou-se refletir sobre a informação descrita, tentando visualizar internamente a história que se pretendia contar e considerando os conteúdos que se tinha como ferramenta para a contar. Com as ideias definidas durante a pré-produção em mente, descritas como fio condutor, o objetivo foi perceber o que fazia sentido manter e o que fazia sentido retirar, fosse por não ser tão marcante ou interessante para o público, ou por não se considerar que adicionava algo ao filme. Assim, os blocos micro sofreram alguma reorganização e corte, com vista a que a história ficasse mais cativante para o público que fosse ver, e para assegurar que se mantinha focado e direcionado à transmissão da mensagem sem se alongar demasiado em questões menos relevantes. Deste modo, deu-se origem ao guião final, ou *post-shoot script*.

#### **Guião Final / *Post-shoot script***

- Começar com a festa de S. Gonçalinho, o auge

- Mas, atrás da algazarra e barulho de uma festa grande, estão as indispensáveis mulheres que trabalham no background, de forma contrastantemente pacata
  - Mostrar o que fazem
  - “Ser mordoma é...” → introduzir a ideia de que estas pessoas que estamos a ver são as mordomas
- São zeladoras porque? → Leva-nos a falar do S. Gonçalinho
  - História → cuidador dos mais pobres
  - Simbolismo das cavacas = pão
- Ligação com as cuidadoras mordomas e o cuidador S. Gonçalo → Importância de ornamentar a capela (?)
- Continuamos no passado, a festa começou onde? Como era antigamente?
  - Mordomas falam sobre a festa antigamente
- Era uma festa de pessoas pobres
  - Vivia-se da pesca, venda do peixe e da salinicultura
  - Dar contexto histórico e localizar o bairro da Beira Mar
- As pessoas não tinham nada, então a forma de se divertirem eram as festas religiosas e, na Beira Mar, a mais adorada era a festa de S. Gonçalinho, na qual as pessoas tinham a oportunidade de se distrair das suas vidas de trabalho árduo
  - Durante a qual a maior riqueza não eram as cavacas (que eram poucas, e tidas como um mimo para comer), mas sim o facto de ser um momento de reunião de família e amigos
- Reuniam a família nas suas casas, e as mulheres (e todas as mordomas) viviam esses dias a receber os entes queridos
  - O S. Gonçalinho é uma festa agregadora, devido à devoção partilhada pelas pessoas da Beira Mar, e que as une
- As mordomas são cuidadoras da capela, mas também são cuidadoras da família e das tradições
  - O zelar pela capela → porque o fazem/significado
  - Transmitir as tradições entre gerações
    - a devoção
    - a própria dedicação/vontade de zelar pela capela
    - atirar cavacas
    - reunir as pessoas em casa
  - O bairrismo e espírito de comunidade
    - SC Beira Mar
    - as pessoas conheciam-se todas e entreadjudavam-se (ex.: a história dos carolas que fizeram a promessa de ser mordomos se o pai da D. Carlota não tivesse uma doença grave)
    - cantares e arruadas
- Relembrar uma última vez o trabalho das mordomas e mencionar o dos mordomos
- Assim, cuidam dos antepassados, cuidam da alma do bairro, da comunidade, através da manutenção das tradições, e motivadas por uma fé que move as suas ações → Todas estas coisas mostram como as mordomas são detentoras/guardiãs duma espécie de memória coletiva da tradição.
- Concluir com as frases que melhor resumam esta envolvimento

Embora este seja o guião mais completo escrito para a realização do presente projeto, o mesmo não contém indicações técnicas sobre a produção, como indicações sobre planos ou relativos à sonorização. Optou-se por avançar com a edição, evitando assim definir demasiado aprofundadamente pormenores que poderiam não ser compatíveis com a evolução do projeto mais

tarde, e depois na pós-produção, ter de reajustar constantemente o guião, arriscando não chegar nunca a um ponto no qual se conseguisse dizer que estava pronto. As revisões só foram ocorrendo durante a edição, na fase de realização do primeiro corte do filme. Contudo, estas indicações não foram acrescentadas a este guião, tendo sido realizadas em notas adicionadas em papel principalmente. As informações acrescentadas foram relativas:

- à definição dos momentos nos quais se iria colocar música e/ou outros elementos sonoros;
- à decisão sobre a inclusão de narração ou não, e, em caso afirmativo, escrever e acrescentar o guião do narrador;
- à decisão sobre a inclusão de separadores de temas, nomeadamente analisando a sua necessidade com base no quão suavemente se conseguia interligar os cliques de vídeo entre temas;
- aos créditos iniciais;
- aos créditos finais;
- às animações.

### 3.3.3. Edição/Montagem

A partir das 6 sequências dos temas referidos no ponto 3.3.1., começou-se a montar o filme, iniciando-se com a criação de uma nova sequência, destinada ao projeto, numa pasta dedicada a este. A foi nomeada de “Main film sequence” para a qual se copiou qualquer clipe a incluir no documentário. Esta foi utilizada como uma tela em branco, na qual o filme foi construído. Como referido previamente, é extremamente útil utilizar as sequências como ferramenta para a realização de ajustes e alterações e até versões completamente reorganizadas, guardando sempre cada versão numa pasta onde se conservam todas as sequências para se poder regressar a elas, se necessário.

A pasta “Project Saves” foi criada com destino a conter as sequências do projeto em si, salvando as sequências como registo das edições anteriores, à medida que o mesmo fosse sendo construído. Duplicar a *timeline* antes de mudanças de fundo, ou no início de um dia de edição, permite ao editor realizar uma edição mais determinada e menos insegura, mantendo sempre um histórico das versões anteriores com a sua data ou número da versão. No caso do presente projeto, estas apenas foram utilizadas na análise dos conteúdos. No entanto, só se utilizou uma, pois não se considerou necessário dado nunca ter sido feita nenhuma mudança radical que justificasse criar uma *timeline* nova e guardar a anterior. O processo foi realizado sempre de forma aditiva à *timeline* inicial.

Para organizar a *timeline* da “Main film sequence”, foram utilizados *markers* (figura 98), de modo a dividir e identificar visualmente as porções do filme, tendo estas sido definidas com base na versão revista do guião. Foram estas:

- Introdução;
- História do São Gonçalinho e ser mordoma = ser cuidadora como ele;
- bairro pobre – vivia-se do sal e do peixe / a festa antigamente;
- Reunir as pessoas: familiares e amigos em casa – festa agregadora por via da fé que une as pessoas da Beira Mar;
- Cuidadoras da capela / quem faz a festa hoje;
- Cuidadoras da família e das tradições;
- Bairrismo e espírito de comunidade;
- Relembrar o trabalho das mordomas e mordomos;
- Conclusão – Cuidar dos antepassados, da alma do bairro, memória coletiva da tradição.

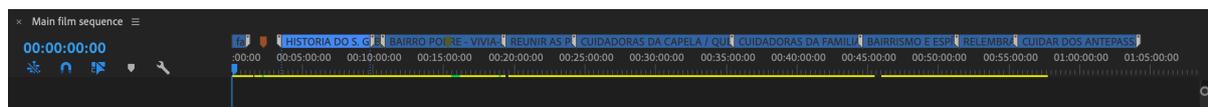


Figura 98 – Os markers definidos a partir da versão revista do guião

Assim, pôde iniciar-se a seleção dos clipes a partir dos “Theme Buckets” temáticos. Inicialmente colaram-se gradualmente nesta nova *timeline*, seguindo a ordem dos *markers* das porções do filme marcadas na *timeline*, os clipes cuja presença no filme se considerou essencial. As notas (*marking*) feitas no início da análise dos conteúdos, bem como o *color coding* por *labels*, foram muito úteis, facilitando a visualização e seleção, tornando-a mais rápida, dirigida e focada. Tema a tema, foi-se construindo o filme. Procurou-se que cada parte abrangesse o assunto de forma completa e oferecesse uma variedade de perspetivas de diferentes pessoas.

A cada entrevista foi atribuída uma faixa de vídeo e som, sendo esta divisão útil para visualizar quais conteúdos estavam na *timeline* (figura 99), conseguindo rapidamente perceber se existia ou não uma variedade de clipes de diferentes entrevistas. Facilitou, adicionalmente, o processo de sonorização e ajuste dos níveis de cada entrevista.

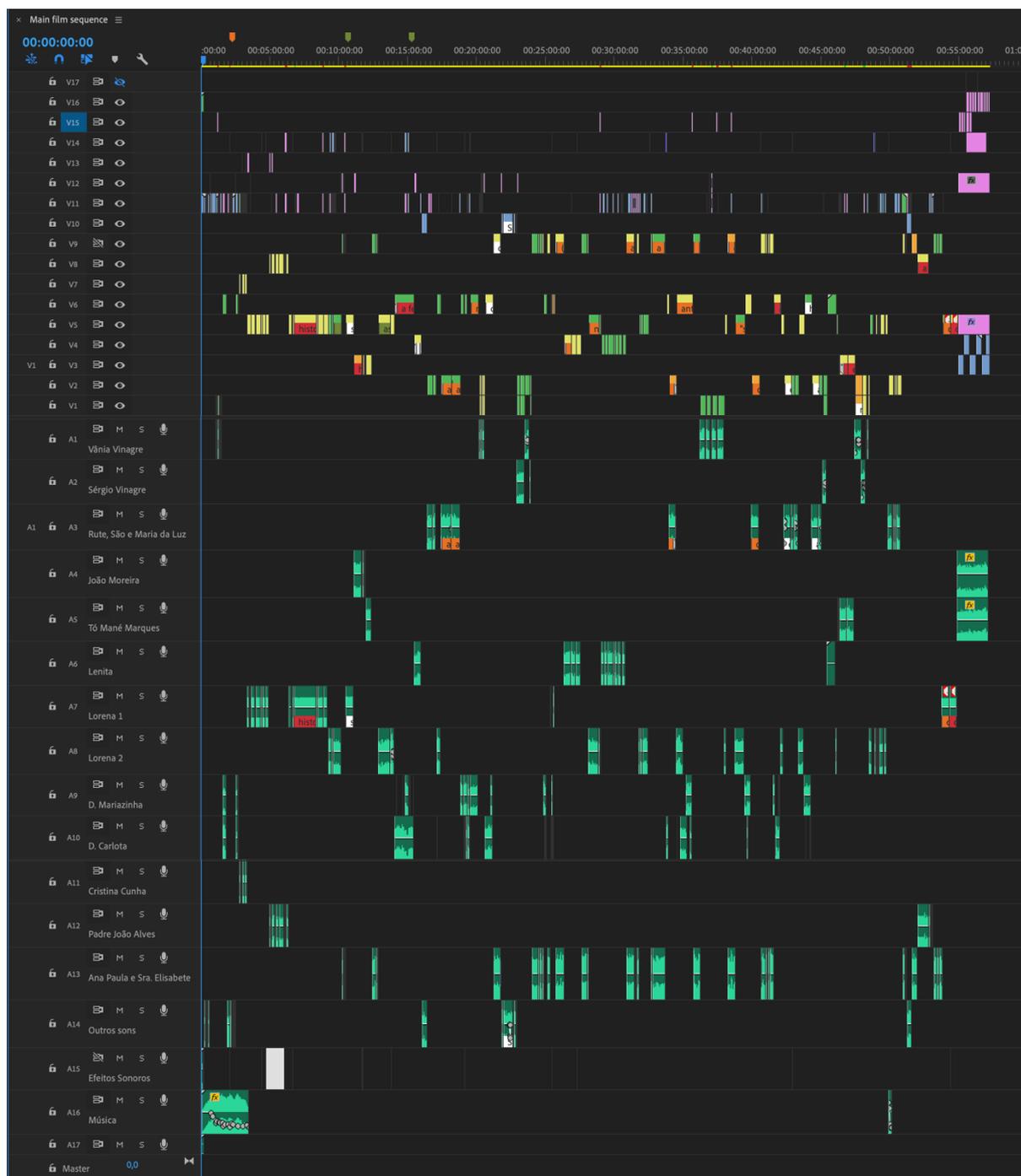


Figura 99 - Timeline com as faixas de som e áudio divididas por entrevista, B-roll e outros

Aos poucos foram-se acrescentando clipes, reorganizando entre si consoante se avançava e se acrescentava mais clipes e mais informação, até se considerar que cada parte tinha uma estrutura de início, meio e fim dentro do seu tema. Também foi um dos focos da tarefa de montagem do filme escolher muito cuidadosamente os clipes localizados nos pontos de cruzamento entre temas, de modo a garantir que se formava uma transição suave entre os assuntos, encontrando-se ligados entre si.

Pretendia-se evitar o recurso a separadores gráficos entre temas, privilegiando produzir uma montagem mais natural, com vista a evitar dar a sensação de que as coisas ditas pelas pessoas foram muito editadas ou moldadas no filme, comparativamente com a realidade. O objetivo foi de, através da montagem de clipes, expressar e demonstrar as ideias e testemunhos dos entrevistados e a mensagem a transmitir, o melhor possível, usando o menor número de clipes suficientes para tal. A partir daí foi-se ajustando gradualmente, revendo os clipes de cada parte, analisando o que é dito em cada uma e se as seguintes combinavam como um conjunto.

Tendo sempre como referência o guião final, a última versão descrita na alínea 3.3.2. deste documento, construiu-se a base do filme, tendo esta inicialmente entre 1h30 e 2h de conteúdos. Este processo iterativo levou ao desenvolvimento do filme e foi-se cortando cada vez mais, tentando eliminar a repetição de informações frequentemente repetidas pelos participantes, pequenos erros ou enganos a falar e selecionando tudo o que não se considerou essencial ou que não adicionava tanto o filme. Isto foi importante para evitar que o filme ficasse maçador, que se alongasse desnecessariamente, ou se debruçasse sobre temas que fugiam demasiado ao assunto ou mensagem a transmitir.

Simultaneamente, considerou-se que, comparativamente ao tempo de duração previsto originalmente para o filme, que era de cerca de 30 minutos, a *timeline* no momento no qual o filme já estava com uma base sólida estabelecida, se encontrava provavelmente demasiado extensa, tendo cerca de 1 hora e 20 minutos. Assim, houve uma preocupação em continuar a realizar cortes e a rever o filme na sua totalidade para perceber o que era essencial e o que estava a mais para ser retirado. Neste processo alguns conteúdos acabaram por ser excluídos do filme, mas que, por serem interessantes, se considerou eventualmente a possibilidade de os aproveitar para desenvolver conteúdos extra, em pequenos episódios, dado o seu potencial interesse para o público.

Quando se chegou a um ponto onde se considerou que as partes estavam concluídas, tendo o filme sido reduzido para um total de cerca de 58 minutos, e que o filme e a conclusão deste estavam adequadas ao plano realizado e ao guião final, e tendo-se revisto frequentemente a totalidade desta montagem, avançou-se para a adição de *B-roll*. Para este foram usadas:

- filmagens realizadas na produção, tanto de contexto de locais, como das filmagens de janeiro (da capela e da festa), como clipes de *B-roll* realizados nas residências dos entrevistados;
- imagens de arquivo (fotografias e filmagens cedidas);
- fotografias captadas para o efeito pelo documentarista para as situações nas quais não foi possível obter imagens de arquivo.

Estes conteúdos adicionam ou complementam informação oral de forma visual e demonstram ideias, conceitos, objetos, etc. O seu uso é conveniente para ocultar cortes entre clipes, especialmente em casos onde ocorrem *jump cuts*<sup>145</sup>. O *B-roll* contribui para aumentar a capacidade do público de compreender a mensagem, mostrando visualmente o que é dito. São também um elemento novo (face à imagem mais ou menos constante e potencialmente monótona de uma entrevista) que surge e flui com o filme, e no qual o público se foca e absorve a informação através da associação daquilo que é dito por voz e a imagem que pode ver.

Durante a operacionalização do estudo, ao longo das fases de produção e pós-produção, surgiram algumas situações de dificuldades, nas quais se concluiu, através da experiência prática, que existem alternativas para solucionar essas questões. Em situações nas quais, por exemplo, não é concedida a autorização de uso de imagem, existem algumas estratégias que se podem adotar, como utilizar uma *voz off* a transmitir uma ideia de alguém que não quer aparecer no filme; desfocar a imagem e utilizar apenas imagens nas quais apenas uma pequena porção da pessoa apareça, nas quais ela não seja

---

<sup>145</sup> Um *jump cut* é uma técnica de edição no qual dois planos sequenciais a posição da câmara se mantém na mesma posição mas os sujeitos se movem, de modo que dá a sensação de um salto no enquadramento. Assim, os *jump cuts* podem dar um efeito de avançar para a frente no tempo (MasterClass, 2020).

identificável (como uma mão ou os pés), e apenas se estas imagens forem muito importantes e insubstituíveis por outras de valor semelhante (figura 100).



Figura 100 - Stills do filme nas quais as soluções mencionadas foram aplicadas

### 3.3.4. Sonorização e banda sonora

Antes de se adicionar o *B-roll* ao filme já haviam sido realizados alguns ajustes aos níveis do áudio das entrevistas, de modo a eliminar as discrepâncias mais notáveis no volume entre clipes. Isto ajudou o editor a ter uma percepção mais adequada/completa de como os diferentes clipes soariam lado a lado. Além disto, no próprio processo de edição, dado que era incómodo estar a ouvir atentamente os clipes e passar de um clipe com o volume muito baixo para outro com o volume muito alto.

Entretanto, quando se regressou à edição do som, tratou-se de ajustar mais rigorosamente os níveis do áudio. Devido à separação prévia dos clipes por origem (os clipes de cada entrevista na sua faixa designada), este ajuste foi feito de forma eficiente, sendo possível ajustar os níveis, bem como adicionar algum efeito necessário, de uma faixa na sua totalidade, afetando assim os vários clipes da mesma entrevista de uma vez. Este processo foi repetido para cada entrevista.

O processo de edição de som iniciou-se por estabelecer um nível que se considerou adequado, usando como referência -6db como nível de amplitude máxima, e a partir daí ouviram-se todos os clipes para perceber se haviam picos (*clipping*) muito elevados de som ou muito baixos que precisassem de um ajuste mais particular. O ajuste foi feito através do *audio gain* de cada clip, de maneira que cada clip ficasse alto o suficiente, e a que não houvesse discrepância de volume de uns clipes para os outros.

Para além disso, foi preciso realizar pequenos ajustes como cortar pedaços nos quais se ouvia algum barulho como por exemplo uma pessoa a tossir.

Foi necessário separar cada faixa de som das entrevistas realizadas aos pares, em duas faixas individuais, isto para ser possível editar o registo de cada pessoa de modo individual. Isto foi recorrente, especialmente em casos nos quais o microfone de lapela da pessoa que não estava a falar, captou a voz da outra pessoa, um fenómeno conhecido por *bleed* ou *spill*, ou o seu eco. Separar as faixas das duas pessoas permitiu eliminar estes efeitos secundários, o que fez com que o som da faixa do microfone de lapela da pessoa a falar ficasse mais nítido. Também permitiu regular o volume de cada uma das vozes individualmente, aumentando ou diminuindo como necessário, para ficarem equilibrados, já que as pessoas naturalmente falam com volume e entoação diferente ao longo de uma conversa. Para ajustar o volume ao longo do tempo, recorreu-se a uma ferramenta do Premiere, que permite fazer precisamente esses ajustes através de uma linha gráfica que representa o volume do som ao longo do tempo para cada clip.

A sonorização foi mantida no essencial tendo-se optado por apenas incluir o som das vozes das pessoas, o som do sino da capela a tocar, uma música na parte inicial e dois antigos mordomos cantando a Marcha de São Gonçalinho no final do filme.

Inicialmente pensou-se em utilizar sons captados durante a festa ou outros, no entanto, aquando da construção do filme, considerou-se que estes não eram necessários ou não encaixavam como inicialmente imaginado.

A música também foi uma questão que, inicialmente, se imaginou incluir de forma mais presente no filme. Preveu-se utilizar música a acompanhar as entrevistas e testemunhos das pessoas, bem como a progressão da história à medida que ia sendo contada. Imaginou-se música apenas instrumental e minimalista, destinada principalmente a dar algum ambiente e estabelecer um tom mais emocional. Contudo, esta ideia alterou-se com o avanço do processo de pós-produção. Efetivamente foram testadas algumas músicas em diferentes partes do filme, mas as mesmas não pareciam encaixar na

dinâmica do mesmo. Comparativamente, ao visualizar o filme, considerou-se que o ambiente transmitido nele se caracterizava mais pela sua natureza honesta e pura, da vontade e sede de partilha de ideias e pensamentos dos participantes, do que propriamente um tom emotivo ou pesaroso. Considerou-se que sonorização tendo como base as vozes dos entrevistados seria suficiente para focar e captar o público. Por outro lado, viu-se interesse na inclusão de uma música no momento de início do filme, no qual decorre a introdução. Considerou-se que este era o momento indicado para a introdução de uma música que lhe desse mais força e contribuísse para a envolvimento da audiência dentro do mundo das mordomas. Assim procurou-se por uma música de uso livre, e encontrou-se um tema que acabou por ser o escolhido, chamado “Further”<sup>146</sup>, do autor Meydän. A música é detentora de uma licença Creative Commons pelo que pode ser adaptado e/ou incluído num trabalho, inclusive comercial, desde que o autor original seja creditado.

### 3.3.5. Elementos Gráficos

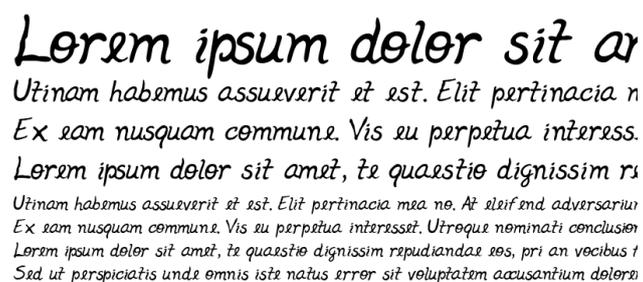
Recorreu se ao uso de alguns elementos gráficos para integração no filme:

- imagens de ligação entre temas
- pequenas animações, referidas na pré-produção;
- oráculos, para colocar os nomes e respetivas descrições sobre os entrevistados;
- imagem para os créditos finais.

Estas são descritas em seguida e exemplificadas sempre que possível.

#### Fontes tipográficas

Quanto ao texto, foram selecionadas duas fontes tipográficas. A primeira foi utilizada como fonte *display*, integrando assim a imagem do documentário em situações nas quais se pretendeu destacar uma informação. Foi escolhida uma fonte de estilo manuscrito, que se considerou combinar com o *look* pretendido para o filme, Relembrando a letra manuscrita de pessoas mais velhas, o que vai de encontro à faixa etária mais conhecedora e representada no filme. A fonte Jenelson Regular (figura 101). foi utilizada para o título do filme, para os nomes das pessoas entrevistadas, e nos créditos finais (figura 103).



*>Lorem ipsum dolor sit a  
Utinam habemus assueverit et est. Elit pertinacia n  
Ex eam nusquam commune. Vis eu perpetua interess.  
Lorem ipsum dolor sit amet, te quaestio dignissim r  
Utinam habemus assueverit et est. Elit pertinacia mea no. At eleifend adversarium  
Ex eam nusquam commune. Vis eu perpetua interessit. Utroque nemiati conclusion  
Lorem ipsum dolor sit amet, te quaestio dignissim repudiandae eos, pri an vecibus t  
Sed ut perspiciatis unde omnis iste natus error sit voluptatem accusantium doler*

Figura 101 - Exemplo da fonte tipográfica Jenelson Regular

A segunda fonte tipográfica selecionada foi uma fonte mais simples e neutra, destinada a todo o texto que necessitasse de maior legibilidade, nomeadamente texto que aparecesse em menor dimensão como o caso das descrições nos oráculos, assim como algumas informações adicionais que foram aparecendo ao longo do filme, bem como nos créditos finais, destinada aos títulos (figura 103). Escolheu-se uma fonte sem serifa, mais arredondada, que combinasse com a fonte *display*, de tom naturalmente mais informal, mas que não fosse demasiadamente díspar, nomeadamente a fonte ClementePDaa Regular (figura 102).

<sup>146</sup> Música disponível em: <https://meydan.bandcamp.com/track/further>.

10 The quick brown fox jumps over the lazy dog...  
 14 The quick brown fox jumps over the lazy dog...  
 18 The quick brown fox jumps over the lazy dog...  
 24 The quick brown fox jumps over the lazy dog...  
 30 The quick brown fox jumps over the lazy dog...  
 36 The quick brown fox jumps over the lazy dog...  
 42 The quick brown fox jumps over the lazy dog...  
 48 The quick brown fox jumps over the lazy dog...  
 54 The quick brown fox jumps over the lazy dog...  
 60 The quick brown fox jumps over the lazy dog...  
 66 The quick brown fox jumps over the lazy dog...  
 72 The quick brown fox jumps over the lazy dog...

Figura 102 - Exemplo da fonte tipográfica ClementePDaa Regular.



Figura 103 - Stills do filme contendo as fontes tipográficas selecionadas

### Imagens de ligação entre temas e Créditos Finais

A primeira ideia dos elementos gráficos a ser trabalhada foi a das imagens de ligação entre temas, das quais se percebeu a necessidade ao longo da fase de montagem do filme. Estes foram identificados na *timeline* e listados para serem posteriormente construídos e integrados no filme.

Iniciou-se por fazer um esboço, pensando primeiro em que elementos poderiam fazer parte da imagem. Uma das referências que acabou por influenciar este desenho foi o cartaz da Festa de São Gonçalo do ano 2021 (figura 104), desenvolvido pela artista Rita Reis.



Figura 104 - A parte superior do cartaz da Festa de São Gonçalo 2021, por Rita Reis

Pensou-se em elementos que remetessem para o bairro da Beira Mar, o principal espaço cultural e social no qual se vive a adoração ao São Gonçalo. Neste, fotografias do bairro, encontradas online, bem como a presença em momentos anteriores no local, foram úteis e levaram ao desenho do primeiro elemento da imagem, nomeadamente casas estreitas e altas, à semelhança das casas existentes no bairro.

Outro dos elementos que se pensou incluir era uma referência ao clima da Festa de São Gonçalo, que não podia deixar de mencionar o típico arremesso das cavacas, uma tradição divertida e representativa do espírito de união das pessoas do bairro, bem como da inegável porção pagã da festividade. Foi assim desenhado o segundo elemento, um guarda-chuva virado ao contrário, sendo este um objeto muito usado pelas pessoas durante a festa pelas pessoas para apanhar as cavacas que são atiradas da capela, como se pode ver em várias fotografias (figura 105).



Figura 105 - Pessoas tentam apanhar cavacas atiradas do topo da capela durante a festa<sup>147</sup>

Com o processo de esboço (figura 106), naturalmente surgiu a ideia para um último elemento, sendo este a inclusão do padrão de azulejo azul e branco da abóbada da capela. Este contém em si uma dupla significância no desenho: por um lado, refere-se ao elemento religioso que é a capela, e que a mesma representa e, ao mesmo tempo, pode ser visto como as ondas do mar ou da ria. No desenho, estas ondas ao lado das casas remetem para o próprio nome do bairro – “Beira Mar” -, e o conjunto dos 2 elementos cria uma vista familiar aos habitantes do bairro: o cais dos Botirões, ao lado do Mercado do Peixe.

<sup>147</sup> Imagem retirada de: <https://alodgeinblue.pt/festas-de-sao-goncalinho/?lang=pt-pt>. Consultado em 3 de outubro, 2021.



Figura 106 - Esboço da imagem de ligação de temas

Quanto ao estilo visual, optou-se por um estilo *flat*, formas simples e geometrizadas, baseado num desenho pouco pormenorizado, ligeiramente associado a imagens infantis, com cores diferentes e contrastantes, condizente com a percepção que se obteve do bairro e das suas gentes, como um bairro cheio de vida. Estas seguem as referências descritas no ponto 3.1.1., mais particularmente o *Moodboard* "Linha Gráfica" - pág. 1 (figura 53).

Depois de se pensar na forma estilística, com vista a determinar de que modo a imagem poderia ser executada a nível técnico, utilizou-se um marcador preto para desenhar cada um dos elementos separadamente. As linhas de contorno dos elementos foram feitas usando um marcador preto (figura 107) e as formas de preenchimento para dar cor ao guarda-chuva e ao padrão das tijoleiras da capela foram realizadas com marcador da cor pretendida. De seguida os desenhos foram fotografados sobre uma mesa de luz ligada para o máximo de contraste de modo que a foto captasse os pormenores do traçado manual. A fotografia foi editada no Adobe Photoshop para aumentar o contraste, fortalecer a cor e eliminar o fundo, exportando no fim a imagem em formato png.

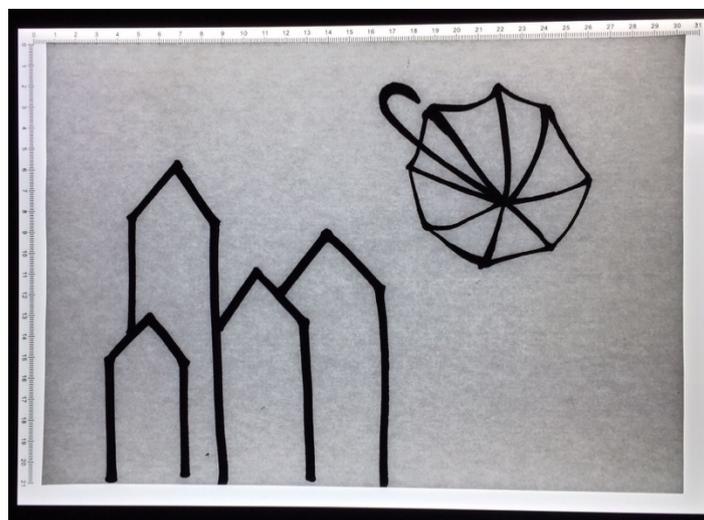


Figura 107 - Exemplo de elementos desenhados a marcador a serem fotografados sobre a mesa de luz

Depois disso seguiu-se a vectorização, para a qual se abriu cada imagem no Adobe Illustrator. Foi usando este *software* que depois montou se a composição, juntando os vários elementos. A composição foi planeada no momento do esboço inicial, tendo sido deixada uma área ao centro dedicada à escrita das frases de ligação.

Quando se terminou de compor a imagem, usando os desenhos a preto, todos vectorizados, prosseguiu-se com a criação da imagem, aplicando por fim a cor. Foram utilizadas as formas mencionadas anteriormente para adicionar cor aos elementos, e adicionado um fundo colorido por trás, tendo sido

criadas áreas em branco para diferenciar os elementos do fundo, de modo a destacá-los. As cores foram escolhidas com inspiração nas casas da Beira Mar e dando preferência à seleção de tons fortes.

Por último, mas não menos importante, colocou-se o respetivo texto relativo à frase, pergunta ou expressão escolhida para fazer a ligação entre os temas em questão, patentes entre *clips*. Para tal, foi utilizada a fonte tipográfica *Display* selecionada para o documentário (figura 108).



Figura 108 - Exemplo de imagem de ligação entre temas

Quanto à imagem destinada aos créditos finais, esta foi baseada na do separador, retirando apenas a maioria dos elementos e deixando ficar o fundo e o padrão da capela, de modo a não ficar demasiado sobrecarregado com os nomes dos créditos e todos os elementos integrados. Adicionalmente, pretendeu-se que esta fosse uma imagem mais simples e diferente da que se viu durante o restante filme, marcando assim o momento final (figura 109).



Figura 109 - Imagem dos créditos finais, com os logótipos que aparecem no final do filme

## Oráculos

Os oráculos foram pensados para seguir o mesmo estilo da imagem de ligação entre temas, descrita acima. Pretendia-se que os oráculos fossem um elemento que aliasse um design caligráfico com simplicidade. Este vai de encontro às referências recolhidas nos *moodboards* no ponto 3.1.1., nos quais se destacaram os exemplos nos quais o texto tinha boa legibilidade, devido ao tamanho do texto e à forma das fontes. Nestas, o nome da pessoa tem maior dimensão do que a descrição. O outro elemento que se tinha previsto incluir nesta fase de pesquisa era uma forma geométrica que contivesse o texto e/ou que ficasse atrás da maior parte da área ocupada pelo texto de modo a destacá-lo do fundo. Esta questão foi considerada particularmente importante dado que as várias entrevistas foram realizadas em cenários diferentes, nas quais frequentemente havia alguns elementos no espaço que poderiam dificultar a leitura do texto.

Assim realizaram-se alguns esboços com ideias distintas. A primeira delas usava o tipo de ponto tradicional usado nas toalhas dos altares de São Gonçálio, que as mordomas mostraram durante as

filmagens da ornamentação da capela. No entanto, esta ideia foi deixada para trás pois os esboços tornaram visível a complexidade que essa referência trazia, sendo visualmente elaborado, e envelhecendo o design. Isto ia no sentido oposto ao pretendido, que era o de atribuir, através do design, um nível de inocência e instituir o afastamento de um tom sério que não seria condizente com a vivência da comunidade.

A ideia seguinte incluiu o desenho de uma bengala, fazendo referência à bengala de São Gonçálinho, no entanto, esta também se considerou ter demasiados elementos quando se experimentou colocar sobre um *still* do filme, como forma de teste.

Neste sentido, e após algumas tentativas e experiências, optou-se por utilizar apenas o desenho de uma mancha desenhada manualmente, ao estilo da imagem de ligação, procurando uma forma geométrica estilizada, isto é, não tão limpa e rigorosa. Foram desenhadas algumas variantes, editadas de modo semelhante aos desenhos do separador de ligação – passaram pelo Photoshop para correções, e sofreram a digitalização no Illustrator. Estas formas foram testadas sobre diferentes *stills* do filme para perceber como funcionariam em diferentes ambientes e, por fim, uma foi selecionada.

As cores selecionadas foram o azul para a forma no fundo, e o branco para o texto, de modo a contrastar e destacar a informação, e combinando com o estilo dos restantes elementos previamente desenhados.



Figura 110 - Stills do filme com oráculos individuais e de duplas

## Animações

Seguiu-se a identificação dos momentos nos quais se pretendia incluir as pequenas animações referidas na pré-produção. A lista incluía animações destinadas a diferentes propósitos, entre eles elementos mencionados pelos entrevistados, destinadas a adicionar movimento; situações das quais não existiam filmagens nem fotografias de arquivo; e animações desenhadas para interagir com filmagens de espaços. Devido à limitação de tempo para a conclusão do filme, o número de animações que se pretendiam fazer foi reduzido para aquelas que se consideraram essenciais:

- animação 1: uma avó e uma neta a interagir;
- animação 2: uma menina a pedir água com um balde, porta a porta no bairro, desenhada para interagir com uma filmagem de uma rua do bairro, do modo que foi ilustrado no *Moodboard* “Animações” - pág. 1 na alínea 3.1.1. (figura 49);
- animação 3: rosas, para representar as rosas que uma senhora guardava sem podar, especialmente para a Festa de São Gonçálinho;
- animação 4: uma pequena animação que fosse curta o suficiente para não ser uma transição e rápida para não ser demasiado perceptível, mas que cobrisse a totalidade da imagem de maneira a disfarçar o corte, destinada a disfarçar os cortes (*jump cuts*) que não tivessem sido ocultos usando *B-roll*.

Seguiu-se a produção das animações, foram produzidas seguindo um processo semelhante. Iniciou-se fazendo um esboço da imagem pretendida e, de seguida, os desenhos foram realizados com um marcador. Para tal foi usada uma mesa de luz para criar cerca de 5 a 6 *frames*, desenhando sobre o anterior, de modo a gerar movimento quando a sequência de imagens fosse colocada em repetição.

Os desenhos foram fotografados usando a mesa de luz ligada no fundo, para que o desenho ficasse com maior contraste em relação ao fundo. As fotografias foram editadas no Photoshop, usando uma *adjustment layer* para aumentar o contraste e para retirar o fundo, exportando-se cada imagem em formato png. Depois, procedeu-se à vectorização de cada imagem no Illustrator, num *artboard* com a mesma resolução do filme (1920x1080p), ajustando os desenhos no enquadramento de acordo com cada situação e, por fim, exportou-se e salvou-se o conjunto dos vários *frames* numa pasta.

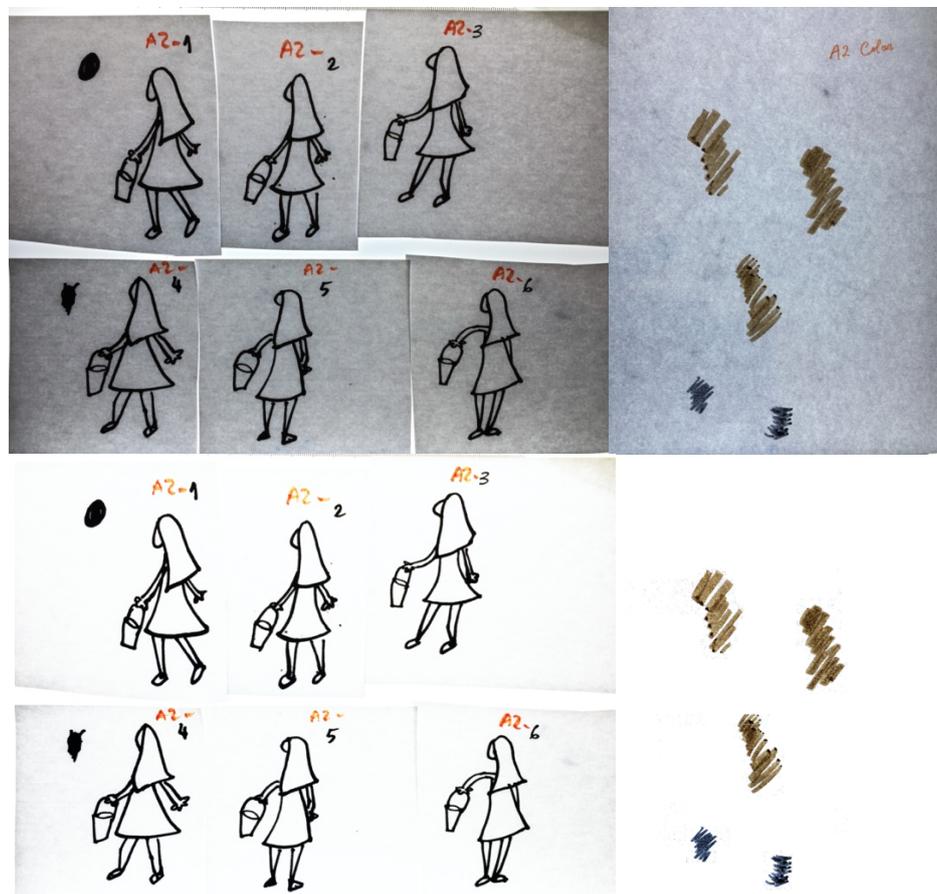


Figura 111 – Exemplo do processo de produção das animações, da animação 2.

Por último, fez-se a aplicação das animações na sequência do filme. Para tal, foi criada, na pasta destinada aos elementos gráficos, novas sequências destinadas à criação das animações, uma para cada. Foi nesta fase que ocorreram as maiores diferenças, nomeadamente na produção da animação da animação 3, a animação das rosas, comparativamente às restantes, sendo, no entanto, a técnica propriamente dita igual, diferindo na forma de organização das imagens. À exceção de uma porção da animação 3, as imagens de cada animação foram colocadas na respetiva sequência, pela ordem correta, e repetidas inversamente para criar o efeito de *loop* (repetição na qual o início e o fim são iguais) pretendido. O conjunto das imagens foi colocado a um tempo de duração regido pelo número de *frames* existentes. Arrastou-se a sequência de cada animação para o seu respetivo local na sequência do filme, para uma faixa de vídeo designada para as mesmas. Por fim, ajustou-se a duração, revendo como esta interagia com os cliques de vídeo circundantes.



Figura 112 - Still do filme, na qual se pode ver o resultado da integração da animação 2 no filme

### 3.3.6. Correção de cor

Sendo que as entrevistas foram filmadas com câmaras diferentes e em locais distintos, com as suas características particulares, nomeadamente a iluminação e as configurações de câmara por exemplo, as filmagens captadas ficaram com aspeto notoriamente divergente entre si.

Nesse sentido o primeiro passo do tratamento de imagem passou por tornar congruentes os vários clips filmados. Para isso recorreu-se a ajustes na exposição, no equilíbrio de brancos, na saturação e no contraste, principalmente. Isto criou a base para depois se conseguir fazer alterações artísticas de modo a alcançar uma estética que fosse apropriada para o projeto.

A nível estilístico procurou-se criar uma estética natural que também remetesse para um aspeto antigo, como por exemplo o das fotografias antigas analógicas com pouco contraste, baixa saturação, e tons quentes.







Figura 113 - Stills comparativas, respetivamente da esquerda para a direita, antes e depois da correção e edição de cor.

### 3.3.7. Publicação

Pretende-se publicar o filme online de modo que este possa ser visualizado por um público mais amplo. Sendo um conteúdo que poderá fazer uso dos canais e plataformas para conteúdos novos *media*, existem algumas preocupações, nomeadamente a questão do nível de interesse dos utilizadores online em consumir conteúdos de longa duração, bem como do reduzido *attention span* dos mesmos, que frequentemente optam por consumir conteúdos mais curtos que lhes permitem obter gratificação imediata.

Considerou-se que, tendo em conta que o filme tem cerca de 58 minutos de duração, optar por publicar o filme em dois formatos diferentes será uma estratégia complementar adequada. O primeiro formato será o filme no seu todo, sendo este o objeto principal, tal como foi imaginado ser visualizado. Esta versão será publicada no YouTube, e incluirá marcadores de tempo (*timestamps*) para facilitar a visualização ou procura por temas, além de disponibilizar ao espectador a lista de assuntos abordados no filme para ele consultar se assim o desejar.

O segundo formato, com vista a facilitar e incentivar uma maior divulgação do conteúdo e maior capacidade de disseminação de conteúdos, será dividir o filme em *web* episódios: o filme será exportado, usando as *timestamps* como referência para as divisões dos episódios. Deste modo cada episódio tem como foco um tema, e irá incluir o título (créditos iniciais), o número da parte para ser situado no filme, e o respetivo subtítulo, relativo ao tema que o episódio aborda.

Como tal é possível, a partir do mesmo conteúdo, extrair dois objetos. Adicionalmente, estes dois objetos propriamente ditos oferecem ao público três possibilidades de visualização:

- a versão inteira do filme;
- um ou mais episódios individualmente e/ou por qualquer ordem;
- visualização do filme completo, mas episódio a episódio.

A publicação do filme na sua versão dividida em *web* episódios, permite a visualização de dois modos distintos. Podem ser visualizados individualmente quantos episódios conforme desejado, e por qualquer ordem, dando autonomia aos utilizadores para selecionar o(s) assunto(s) que lhes interessem ver. Adicionalmente, os espectadores podem partilhar com outras pessoas apenas um episódio, se apenas desejarem mostrar esse assunto ou, por exemplo, um episódio no qual um conhecido apareça. Por outro lado, o filme pode ainda ser visualizado na sua totalidade, mas episódio a episódio ao invés de uma hora seguida, permitindo uma visualização gradual.

#### Link para o filme completo

À data da entrega da presente dissertação, o filme apenas se encontra publicado no seu formato inteiro, publicado como não listado. O mesmo está acessível através do link disponibilizado seguidamente. A publicação dos restantes conteúdos mencionados irá ocorrer posteriormente, à data da estreia do filme a público.

Link para visualização do filme completo: <https://youtu.be/XkL2KTqcbml>

### 3.3.8. Divulgação

Posteriormente à entrega do projeto serão produzidos dois conteúdos destinados à divulgação do documentário produzido durante a presente investigação. O primeiro trata-se de um vídeo curto entre um minuto e meio a dois minutos de duração, contendo uma seleção de momentos-chave e pontos de interesse principais, de modo a cativar o interesse da audiência para a visualização do filme. Este vídeo será partilhado online como trailer para o mesmo.

O segundo vídeo trata-se de um vídeo de resumo, com o máximo de 5 minutos, destinado a ser apresentado na 2ª Gala da Mordomia de São Gonçalinho, que irá ocorrer em novembro de 2021. Os mordomos, que estão a organizar a Gala, pediram que fosse produzido este vídeo, com o objetivo de o mostrar ao público como homenagem às mordomas. No final do vídeo será indicado onde o filme completo poderá ser encontrado disponível para visualização, bem como dividido em partes, de acordo com a preferência de visualização de cada um. A mostra deste vídeo na Gala terá bastante relevância para a divulgação do filme, dado o vasto número de pessoas que estarão presentes na mesma, e principalmente porque um grande número dessas pessoas são ligadas ao bairro da Beira Mar ou devotas de São Gonçalinho. Se a Gala seguir os passos da 1ª Gala, realizada em 2020, será transmitida *live online* na página do Facebook da Mordomia, o que poderá trazer a exposição do vídeo a mais pessoas, mesmo não estando presentes fisicamente no evento. Assim, pode assumir-se que, se o vídeo de resumo for devidamente produzido, poderá ser bem-sucedido no objetivo de captar o interesse e curiosidade da audiência.

### 3.3.9. Exibição

O filme resultante desta investigação será alvo de uma exibição pública, para apresentar o conteúdo aos participantes e pessoas que contribuíram para a sua produção. Pretende-se realizar esta exibição num período entre a entrega do presente documento e a defesa da dissertação.

Foram pensadas em várias possibilidades de localizações. Uma delas seria realizar uma projeção na capela de São Gonçalinho, por todo o simbolismo associado a esta localização e pela proximidade à comunidade. No entanto, esta opção seria a mais difícil de executar dado toda a logística que seria necessária acertar para ser possível realizar, e os riscos meteorológicos adjacentes à época do ano na qual seria realizada. As restantes opções seriam realizar a exibição no auditório do DeCA, ou então num espaço cultural de Aveiro, como o Avenida Café. No momento da escrita deste documento, estão a ser realizados os esforços para definir qual a opção a tomar, e organizar a ocorrência. A escolha e definição do local irá igualmente estar dependente das condições estipuladas pelas entidades em questão, e pelas medidas que terão de ser cumpridas.

Além da exibição presencial, poderá ser feita, paralelamente, uma transmissão *online* em *streaming* via página Facebook da Mordomia. O objetivo principal é conseguir alcançar um público vasto, de modo a partilhar este registo do bairro da Beira Mar e da cidade de Aveiro com as pessoas.

Na fase de pós-produção a tarefa principal foi o tratamento dos dados recolhidos durante a fase de produção. O capítulo de pós-produção abrangeu, assim, um conjunto de processos distintos.

O primeiro momento da pós-produção foi dedicado à montagem do filme, começando pela análise dos conteúdos filmados, como fotografias e outras imagens recolhidas, bem como conteúdos em formato áudio. Terminada esta análise, seguiu-se a revisão do guião, adaptando a narrativa e o tratamento definidos na pré-produção aos conteúdos disponíveis. Por último, realizou-se a edição e montagem do documentário, bem como a sonorização e tratamento do áudio.

O segundo momento de pós-produção foi dedicado ao tratamento visual do filme. Neste, foram produzidos e implementados elementos gráficos, incluindo texto e animações. Paralelamente, realizou-se a correção de cor, uniformizando os vários *clips* visualmente.

Finalmente, o último momento foi dedicado à temática da publicação, divulgação e exibição do filme.

## 4. Conclusão

Neste capítulo serão apresentados tópicos de análise sobre todo o processo de produção do documentário “Ó meu rico São Gonçalinho”, que se debruça sobre a figura e o papel das mordomas de São Gonçalinho. Nesta fase de finalização da dissertação é estudado e discutido o trabalho executado ao longo da investigação. Assim, serão abordadas algumas reflexões sobre a mesma, o contributo desta para a área de estudo, as limitações e fragilidades do projeto, e as perspetivas para possíveis desenvolvimentos de investigações no futuro. de futuras investigações.

O primeiro ponto destina-se à análise e comentário geral àqueles que são os resultados da investigação.

### 4.1. Considerações finais

Ao longo do presente documento, e da investigação que o mesmo descreve, foi possível compreender, através do *corpus* teórico elaborado, alguns conceitos chave associados ao género documentário, bem como relacionados à sua produção.

Deste modo foi possível recorrer a estas informações e ferramentas para desenvolver o documentário “Ó meu rico São Gonçalinho”, sobre as mordomas da Festa de São Gonçalinho. Considerando os objetivos principais e secundários que foram expostos no no capítulo introdutório, a ausência de uma questão de investigação, pelo facto da investigação assumir a figura de projeto, fez da produção do documentário o principal objetivo a alcançar tendo um conjunto de objetivos de menor dimensão. A conclusão paulatina destes objetivos, no decurso da investigação e apesar de toda a conjuntura vivida, permitiu construir um resultado que motivou todos os envolvidos e que foi sustentado tanto pela teoria como pela prática.

A problemática deste trabalho centrou-se na falta de conteúdos audiovisuais sobre as mordomas de São Gonçalinho, sendo estas uma porção importante da Mordomia de São Gonçalinho, embora menos conhecidas. De acordo com a pesquisa realizada, não existem conteúdos sobre as mordomas, apenas uns reduzidos números de artigos de jornais as mencionam vagamente.

Encarregues da ornamentação da capela de São Gonçalinho, as mordomas preparam, anualmente, a capela de um modo especial na época da festa. Adicionalmente, sabendo que a Festa de São Gonçalinho se encontra em processo de candidatura a Património Cultural Imaterial, e que existe uma valorização de conteúdos audiovisuais neste tipo de processos, considerou-se que a produção de um documentário seria um bom modo de preencher a lacuna encontrada nas duas vias.

Esta investigação teve duas fases distintas. A primeira fase tratou-se da realização de uma pesquisa bibliográfica baseada na temática de investigação, incluindo como temas o Documentário como género audiovisual, o Filme Etnográfico e as Festividades religiosas enquanto Património Cultural Imaterial. Após a recolha e análise bibliográfica realizada, deu-se início à produção do documentário. Assim, a segunda fase tratou da implementação prática da investigação, comportando em si a pré-produção, na qual foi realizado todo o planeamento; a produção, que engloba as entrevistas e filmagens; e a pós-produção, que abrange a análise dos conteúdos filmados, a montagem do filme, a produção de animações e a correção e tratamento de cor. Cada uma destas fases debruçou-se sobre as suas respetivas especificidades, particularmente de carácter técnico, que foram analisadas mais aprofundadamente no capítulo da Operacionalização do Estudo do presente documento.

Espera-se que o documentário resultante da investigação possa ser um contributo para a área de estudo. O mesmo encarrega-se da significância de ser o primeiro registo audiovisual sobre uma vertente da festa sobre a qual não existe nada, nomeadamente as mordomas de São Gonçalinho, as cuidadoras da capela. Adicionalmente, transmite em si, conseqüentemente, a envolvimento cultural e social na qual as mesmas se integram. A possibilidade de levar este registo a um público vasto, a partir de vias como a internet, festivais de cinema e de etnografia, e o Museu de Aveiro, valoriza-o no seu objetivo de dar a conhecer a comunidade das mordomas e do bairro da Beira Mar, a pessoas fora deste círculo e até a futuras gerações.

## 4.2. Limitações e dificuldades

Como habitual numa investigação deste género foram encontradas, ao longo do trabalho, algumas dificuldades, que geraram algumas restrições no seu desenvolvimento. Algumas dessas dificuldades exigiram um gasto maior de tempo na conclusão de determinadas tarefas, obrigaram a repensar o planeamento, ou afetaram de alguma forma o resultado final alcançado. Este ponto serve para sintetizar e refletir sobre as principais limitações e dificuldades que afetaram a investigação, bem como as respetivas reações e soluções utilizadas.

Segue-se uma descrição mais pormenorizada sobre cada um dos desafios encontrados.

- **Consequências da pandemia do Covid-19 e respetivas implicações**

Como mencionado ao longo do documento, e em particular no ponto 2.1.6., sob o título “Fatores que condicionaram um processo de produção normal”, o desenvolvimento da presente investigação ocorreu num período de circunstâncias invulgares. Este envolveu um conjunto de particularidades adjacentes à pandemia, desde orientações que deviam ser seguidas por uma questão de saúde pública, até às medidas implementadas pelo Governo, especialmente a imposição do Confinamento da população durante um extenso período de tempo.

Todas estas questões afetaram, de uma forma ou de outra, a operacionalização do estudo, dificultando, durante a pré-produção, o contacto com a comunidade e, mais tarde, o agendamento de entrevistas.

Quanto à produção, uma das consequências mais óbvias foi o modo como a Festa de São Gonçálio foi realizada, que não pôde seguir os moldes habituais, tornando impossível a captação de registos da festa típica realizada em Aveiro. Efetivamente, o Confinamento foi iniciado poucos dias depois da festa ser ocorrer, o que ilustra a situação decorrente à data. De qualquer modo, um documentário contém o contexto que envolve uma determinada situação ou assunto, pelo que foram efetuados registos do ano de 2021 tal como o mesmo ocorreu.

As restantes dificuldades enfrentadas foram, principalmente, consequências do atraso nos agendamentos, que obrigaram à definição de um prazo no qual realizar as entrevistas, de modo a não atrasar mais a fase de captação de imagens do projeto, que veio apenas a decorrer nos meses de abril e maio. Além disto, houve a necessidade de gerir toda a organização e realização das entrevistas seguindo as normas de segurança, sendo que a definição dos locais de filmagens acabou por ser mais variada do que o previsto. Esta situação tornou a organização do *setup* técnico mais desafiante dado que muitas entrevistas foram realizadas nas residências dos entrevistados, por preferência dos mesmos, ao contrário do previsto durante a pré-produção, pelo que não houve oportunidade de realizar testes de equipamento prévios.

- **Material disponível e definição do *setup* técnico**

Inicialmente estava a prever-se realizar todas as entrevistas usando o material do DeCA nomeadamente as câmaras Blackmagic, como referido previamente, mais adequadas para cinema do que as DSLR, visto que filmam continuamente sem interrupções. No entanto os atrasos e dificuldades em agendar atempadamente as entrevistas obrigaram a uma condensação das últimas em apenas alguns dias seguidos. Estas entrevistas ocorreram ao longo de 5 semanas, de modo que se tornou impossível requisitar os equipamentos, dado o elevado número de dias nos quais estes seriam precisos e a impossibilidade por parte do DeCA em ceder os equipamentos durante um período tão alargado. Neste caso, não podendo recorrer aos equipamentos do departamento, foram utilizados equipamentos próprios e outros emprestados por colegas do mestrado, os quais foram também assistentes de produção. Nesse sentido, foi obrigatório readaptar o *setup* com base nos equipamentos disponíveis.

Além destas considerações, o *setup* técnico em si foi sofrendo alterações baseadas nas necessidades a colmatar em cada entrevista e/ou situação que se iria filmar. As localizações e o número de entrevistados por entrevista variaram comparativamente com as previsões realizadas durante a pré-produção. Estas questões exigiram o recurso a pesquisa e alguma reflexão sobre as opções que se poderiam tomar. Assim, foram reunidas ferramentas para delinear planos de base para situações como entrevistas em pares com distanciamento social, entrevistas em pares com familiares, e entrevistas individuais. Por último, também foi importante ser-se capaz de tomar decisões *in loco*.

- **Interação e comunicação com a comunidade e agendamento de entrevistas**

Como referido acima, foi difícil alcançar a comunidade pois durante o 1º trimestre de 2021 estivemos em confinamento em Portugal, e durante o início do desconfinamento, ainda existiam muitos casos de Covid-19 em Portugal, pelo que as pessoas tinham muito medo de sair à rua.

Adicionalmente, a investigadora teve, desde logo, poucas ocasiões para estar em contacto com as mordomas, as quais apenas vão para a capela enfeitar, reunindo-se em maior número (6 ou 7 de mais de 100 mordomas), durante o curto período de 2 dias que antecede a festa. Ou seja, já havia pouca chance de estar com elas. Antes disto, nunca houve muitas interações com a Dona Carlota com quem se falou pontualmente, e a qual combinou com as restantes senhoras a presença da documentarista na capela em janeiro, para as conhecer e acompanhar na ornamentação. Infelizmente esta interação não correu muito bem por três motivos:

- devido à pandemia, só foram para a capela 4 mordomas, menos ainda que o habitual;
- as mordomas terão optado por encomendar os arranjos à florista, para evitar passar tanto tempo a realizá-los no local, devido à pandemia;
- metade das mordomas presentes, embora supostamente soubessem que a documentarista estaria a filmar, não autorizaram o uso de imagem.

Uma outra limitação foi o tempo que a investigadora esteve em contacto com a comunidade, principalmente no contexto de filmagem, pois é necessário que a comunidade esteja aberta para receber qualquer indivíduo que seja estranho a esta. Nesse sentido, os 2 dias em que as mordomas estiveram a fazer o trabalho de ornamentação não foram de todo suficientes para conseguir desenvolver uma relação de confiança com esse grupo. Considera-se que, para alcançar resultados mais eficientes nesse sentido, seria necessário desenvolver o projeto ao longo de um período de tempo maior, de modo a abranger mais ocorrências da festa.

Alcançar o contacto das pessoas também foi mais desafiante do que inicialmente previsto. No início tinha-se proposto fazer uma lista com as pessoas que pudessem estar disponíveis e interessadas em participar, mas tal não ocorreu. Depois, quando se conseguiram alguns contactos, já em março, muitas não atendiam ou então ficavam de ligar e não o faziam. Alguns contactos só foram obtidos após muita insistência, inclusivamente deslocações ao bairro da Beira Mar, isto para falar diretamente com pessoas que foram indicadas por outras ou das quais se conseguiu contacto por outros meios.

Também aconteceu em março ter-se contactado por telefone várias pessoas, com as quais se falou do projeto e dos seus testemunhos, e com as quais se combinou a realização de uma entrevista para abril. No entanto, quando se iniciou o desconfinamento em abril, as pessoas contactadas recusaram a entrevista.

Outra questão é como se explica aos participantes da comunidade sem margem para qualquer dúvida de que o projeto em produção e para o qual se está a pedir a sua colaboração se trata de um filme? Verificou-se que quando foi dito que era para um documentário que ia ser feito, as pessoas não compreendera. Aconteceu mais do que uma vez, já no momento em que iria ser realizada a entrevista, as pessoas ficaram confusas com as câmaras, dizendo que não sabiam que iam ser filmadas, sendo que isso foi sempre mencionado antes, durante as pré-entrevistas, nas quais se explicou o projeto.

- **Tamanho da equipa de produção**

Todo o trabalho foi realizado pela própria documentarista, tendo tido apenas um assistente de produção, ocasionalmente, para auxiliar na realização das entrevistas. Ainda que este auxílio tenha sido uma grande ajuda, houve muitas entrevistas realizadas sem ela, o que teve implicações no que toca à quantidade de equipamento envolvido. Se houvesse os recursos mais adequados, as entrevistas teriam tido mais pessoas envolvidas na equipa, nomeadamente um técnico para cada câmara, um para monitorizar o áudio, e o entrevistador, compondo um total de, no mínimo, 3 pessoas, de acordo com o número de câmaras utilizadas. Efetivamente, a falta de pessoas para monitorizar as câmaras teve um contributo no número de câmaras que se decidiu utilizar. Se houvesse mais pessoas na equipa, teria havido maior capacidade por utilizar uma segunda câmara destinada a close-ups, para cada entrevistado.

- **Autorização de uso de imagem**

Durante as filmagens da ornamentação da capela em janeiro houve pessoas que, como referido anteriormente, negaram a sua filmagem. No entanto, como havia discordância entre estas, e algumas disseram para a documentarista continuar a recolha de imagens, assim foi feito. Mais tarde, durante a produção, tentou-se obter a autorização de uso da sua imagem, pois o documento de autorização do uso de imagem ainda não havia sido redigido em janeiro. No entanto, estas tentativas foram em vão, pois as pessoas recusaram o uso da sua imagem, o que dificultou seriamente a escolha das únicas imagens que existiam das mordomas a enfeitar a capela.

- **Duração do filme**

O filme tem uma duração longa para o contexto de conteúdo dirigido aos novos media. Esta pode ser ponderada como uma potencial fragilidade, devido à *attention span* curta dos utilizadores e da sua conseqüente preferência por conteúdos mais curtos. Pode, simultaneamente, não ser um problema se for uma coisa pela qual as pessoas se interessem, de maneira que verão o conteúdo na íntegra, tal como fariam com outros conteúdos disponíveis online que têm uma duração semelhante.

### 4.3. Perspetivas futuras

Os novos *media* podem contribuir para a divulgação de conteúdo para as pessoas no sentido em que existe um público mais abrangente online, e também pelo facto de que conteúdo deste tipo é facilmente partilhável nas redes sociais, o que pode projetar o alcance do mesmo. Adicionalmente, os conteúdos deste género podem ser facilmente encontrados pelas pessoas que se interessem pelos tópicos explorados nos mesmos. Seria interessante trabalhar nesse sentido, desenvolver uma investigação que procurasse perceber como os novos media podem contribuir para divulgação conteúdos deste tipo a um público mais alargado e estudar como os dados de acesso e consumo podem ser interpretados. A partir de uma divisão dos conteúdos e do desenvolvimento de uma estratégia de divulgação que faça uso destas ferramentas, pode-se analisar as *insights* que as redes disponibilizam. Através desses dados pode perceber-se o alcance do conteúdo, e analisar o modo este chega às pessoas, por exemplo a nível demográfico. De facto, estas ferramentas dos novos *media* permitem transportar realidades como as das festas religiosas, as quais muitas pessoas poderão nunca experienciar, a toda uma diáspora distinta. Mesmo não podendo, seja por que motivo for, vivenciar a festa no próprio local, a visualização dos conteúdos produzidos sobre a mesma, uma vez publicados e divulgados online, estão ao alcance de todos.

Outra questão que pode ser analisada futuramente, no que toca a investigações de interesse principalmente na área da produção audiovisual, é a questão do formato no qual o conteúdo foi produzido, nomeadamente investigar se este formato é ou não adequado para os novos *media*.

Ainda no sentido particular do documentário produzido na presente investigação, considera-se que poderia ter algum interesse construir momentos de visualização e discussão do documentário, nos quais se combinasse essa vertente com uma vertente de interação com o público e com participantes que quisessem contar histórias adicionais. Deste modo o conteúdo poderia ver uma nova vida de cada vez que se levasse a cabo uma sessão, passando a fazer parte de um evento mutável, construído pelas próprias pessoas.

Eventualmente, num contexto mais sociológico, pode haver espaço para investigar de forma comparativa o trabalho e contextos da ação dos dois grupos - mordomos e mordomas -, numa perspetiva de diferença entre os géneros.

Por último, devo acrescentar que aprendi bastante com o desenvolvimento desta investigação, e em particular com o processo de produção do documentário. As aprendizagens que ocorrem por via do trabalho prático são uma forte componente e, na minha perspetiva, insubstituíveis. Ainda assim, as leituras realizadas, bem como toda a restante pesquisa online, foram um recurso valioso que me preparou mais do que poderia prever para a realização do documentário. As duas componentes, em conjunto, permitiram-me terminar este percurso com um conjunto de noções essenciais, desde a história e evolução do documentário como conteúdo audiovisual, até aos mais aparentemente pequenos pormenores que uma produção deste tipo implica. Neste sentido, considero que a área do documentário, especialmente quando produzido como meio de registo, preservação e divulgação de tradições e outros contextos sociais e culturais, poderá interessar-me explorar um pouco mais futuramente.

## 5. Bibliografia

- Alma Lusa. (2020, Outubro 26). *ESTREIA WEB: Dolores (RTP Play - disponível a partir 26 Outubro)*. Alma Lusa. <https://alma-lusa.blogs.sapo.pt/estreia-web-dolores-rtp-play-3053091>
- Alvarenga, D. (2019). *A salvaguarda do património cultural imaterial: uma perspectiva comparada entre Portugal e Brasil* [Universidade Autónoma de I]. <http://hdl.handle.net/11144/4364>
- Aragão, I. R. (2014). «Nas festas de santo, há sempre a ronda dos demônios»: Sagrado e profano, turismo religioso e comércio na festa do senhor dos passos. *CULTUR - Revista de Cultura e Turismo*, 8(2), 178–198. <http://periodicos.uesc.br/index.php/cultur/article/view/356>
- Asch, T., & Asch, P. (1995). Film in Ethnographic Research. Em P. Hockings (Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (2.ª ed., pp. 335–360). Mouton de Gruyter.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- AveiroMag. (2020, Setembro 21). *Aveiro celebra centenário do nascimento de Vasco Branco*. AveiroMag. <https://www.aveiromag.pt/2020/09/21/aveiro-celebra-centenario-do-nascimento-de-vasco-branco/>
- Axmaker, S. (2015, Dezembro 14). *Cinema Verite: The Movement of Truth | Independent Lens*. PBS. <https://www.pbs.org/independentlens/blog/cinema-verite-the-movement-of-truth/>
- Baker, M. (2006). *Documentary in The Digital Age*. Focal Press.
- Barbash, I., & Taylor, L. (1997). *Cross-Cultural Filmmaking A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/var.1997.13.2.86>
- Beattie K. (2004) The Fact/Fiction Divide: Drama-Documentary and Documentary Drama. Em: *Documentary Screens* (1.ª ed., p. 146). Palgrave, London. [https://doi.org/10.1007/978-0-230-62803-8\\_9](https://doi.org/10.1007/978-0-230-62803-8_9)
- Binns, D. (2018). The Netflix documentary house style: Streaming TV and slow media. *Fusion Journal*, 14. <https://doi.org/10.3316/INFORMIT.974882760579949>
- Brain, M. (sem data). *How VCRs Work*. HowStuffWorks. Obtido 17 de Outubro de 2021, de <https://electronics.howstuffworks.com/vcr.htm>
- Branquinho, H. J. R. J. (2010). *I am Erasmus: WEB documentário sobre a experiência Erasmus na Universidade de Aveiro*. <http://ria.ua.pt/handle/10773/3826>
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2021, July 27). *video-on-demand*. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/technology/video-on-demand>
- Candy, L. (2006). Practice Based Research: A Guide. *CCS report*, 1(November 2006), 19. [http://www.creativityandcognition.com/resources/PBR Guide-1.1-2006.pdf](http://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf)
- Carmo, H., & Ferreira, M. M. (2008). *Metodologia da investigação - Guia para Auto-aprendizagem* (Universidade Aberta (Ed.); 2.ª ed.).
- Chasse, B. (2019). *The Documentary Filmmaking Master Class: tell your story from concept to distribution*. Allworth Press.
- Cheded, F. (2018, Junho 26). *The Birth and Legacy of Cinema Verité*. Film School Rejects. <https://filmschoolrejects.com/legacy-of-cinema-verite/>
- Christopher McKittrick. (2019, Maio 24). *What Is a Mockumentary?*. liveabout. <https://www.liveabout.com/mockumentary-definition-4589299>
- Coelho, R. F. (2012). Algumas notas sobre a historia do cinema documentario etnográfico. *Revista*

*Comunicación*, Nº10, 1, 755–766.

- Cornish, R. (2019, Abril 26). *Basic cinematography lighting techniques and how to make the most of them | Rotolight*. Rotolight. <https://www.rotolight.com/basic-cinematography-lighting-techniques/>
- Costa, C. A. (1998). O filme etnográfico em Portugal: condicionantes à realização de três filmes etnográficos. *BOCC- Biblioteca online de Ciências da Comunicação*, 1–6.
- Costa, C. S. Q. da. (2018). *Património Cultural Imaterial: Políticas patrimoniais, agentes e organizações. O processo de patrimonialização do Kola San Jon em Portugal* [Universidade Nova de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10362/61279>
- Das, T. (2007). *How To Write a Documentary Script*. 52. [http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/programme\\_doc\\_documentary\\_script.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/programme_doc_documentary_script.pdf)
- Davies, A. (2019). *How Our Changing Viewing Habits Are Effecting the Movie Industry*. sofy. <https://sofy.tv/blog/changing-viewing-habits-effecting-movie-industry/>
- Deguzman, K. (2020, Julho 20). *What is Key Light? Definition and Examples in Photography and Film*. Studio Binder. <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-key-light-definition/>
- Deguzman, K. (2021, Junho 13). *Film Lookbook Examples & How to Make a Lookbook for Film*. Studio Binder. <https://www.studiobinder.com/blog/film-lookbook-examples/>
- Delicado, J. D. S. C. S. (2009). *Motion graphics: o design em movimento aplicado ao documentário* [Universidade de Aveiro]. <http://hdl.handle.net/10773/1218>
- Désormiers, L. (2018). *Image Rights in Documentaries: Between Respect of the Subject and Public Interest | Canada Media Fund*. Canada Media Fund. <https://cmf-fmc.ca/now-next/articles/image-rights-in-documentaries-between-respect-of-the-subject-and-public-interest/>
- DGPC | Património Cultural. (sem data). *Inventariação de Património Imaterial*. Obtido 23 de Fevereiro de 2021, de <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imaterial/inventario-nacional-do-pci/>
- DGS. (sem data). *Perguntas Frequentes Categoria - COVID-19*. Covid19 Ministério da Saúde. Obtido 22 de Setembro de 2021, de <https://covid19.min-saude.pt/category/perguntas-frequentes/>
- Experiment Aveiro. (2020, Janeiro 6). *A História do São Gonçálinho*. Experiment Aveiro . <http://www.experimentaveiro.com/pt/blog/a-historia-do-sao-goncalinho>
- Free PowerPoint Templates. (2021, Setembro 21). *10 Best Cloud Video Editing Tools to Boost your Productivity*. Free PowerPoint Templates. <https://www.free-power-point-templates.com/articles/5-best-cloud-video-editing-tools/>
- Fernandes, A. (2014). *O Documentário em Etnomusicologia: as pontes identitárias do Kola San Jon* [Universidade de Aveiro]. <http://hdl.handle.net/10773/13319>
- Filmmaking Research Network. (2018). *Researching Filmmaking Practices Supporting Researchers To Reflect on Their Approaches*. 1–8.
- Gil, A. C. (2008). *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social* (6.ª ed.). Editora Atlas S.A.
- Gonçalves, N. (sem data). *Romarias*. Alfarrabio. Obtido 9 de Dezembro de 2020, de <http://alfarrabio.di.uminho.pt/lindoso/Romarias/romarias.htm>
- Guindi, F. El. (1992). Visual Anthropology. Em H. R. Bernard & C. C. Gravlee (Eds.), *Handbook of Methods in Cultural Anthropology* (2.ª ed., pp. 438–463). Rowman & Littlefield.
- Hampe, B. (1997). Escrevendo um documentário. Em *Making Documentary Films And Reality Videos*. <https://docplayer.com.br/3334576-Escrevendo-um-documentario-1.html>
- Heider, K. G. (2006). *Ethnographic Film: Revised edition*. University of Texas Press.
- Heil, E. (2021, Fevereiro 24). *Behind the Scenes: A Simple Explanation of the Video Production*

- Process. StoryTeller. <https://www.storytellermn.com/blog/video-production-process>
- Henley, P. (2001). *The promise of ethnographic film*. <https://www.semanticscholar.org/paper/THE-PROMISE-OF-ETHNOGRAPHIC-FILM-Henley/681371a40bce747cc3383ffa1bbe4be2034afbc3>
- Horowitz, M. M , Seeger, . Anthony , Robotham, . Donald Keith , Kuper, . Adam J. , Varenne, . Hervé , Keyes, . Charles F. , Smith, . Eric A. , Fernandez, . James W. , Aronoff, . Myron J. , Ghannam, . Farha , Hannerz, . Ulf , Paul, . Robert Allen , Delaney, . Carol L. , Nicholas, . Ralph W. , Östör, . Ákos , Hill, . Jane H. , Lomnitz, . Claudio , Kolata, . Alan L. , Leslie, . Charles Miller , Hopkins, . Nicholas S. , Feeley-Harnik, . Gillian , Schildkrout, . Enid , Hanchett, . Suzanne L. , Esterik, . Penny Van , Tuttle, . Russell Howard , Jeganathan, . Pradeep and Spencer, . Jonathan Robert (2020, December 9). anthropology. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/science/anthropology>
- HowStuffWorks. (sem data). *10 Ways DVDs Have Changed the Film Industry* . HowStuffWorks. Obtido 17 de Outubro de 2021, de <https://people.howstuffworks.com/culture-traditions/tv-and-culture/10-ways-dvds-changed-film-industry.htm>
- Huls, A. (2019, Junho 11). *Setting the Mood: How to Create Great Mood Boards for Your Project I Pond5*. Blog Pond5. <https://blog.pond5.com/23909-setting-the-mood-how-to-create-great-mood-boards-for-your-project/>
- Lança, F. (2021, Março 26). *Governo mantém regras até 5 de abril, proíbe circulação na 2ªfeira da Páscoa e não prevê recuo no desconfinamento - Coronavírus - Jornal de Negócios*. Jornal de Negócios. <https://www.jornaldenegocios.pt/economia/coronavirus/detalhe/governo-mantem-regras-iguais-ate-5-de-abril-e-proibe-circulacao-em-todo-o-dia-na-segunda-feira-a-seguir-a-pascoa>
- LaRovere, N. (sem data). *The Visual Planning Process That Will Make or Break Your Film*. Obtido 26 de Junho de 2021, de <https://filmmakerfreedom.com/blog/visual-planning>
- LaRovere, N. (2018, Abril 21). *How to Make a Film Look Book & 7 Big Reasons You Need One I Storyteller*. Storyteller. <https://totalstoryteller.com/crafting-a-directors-visual-reference/>
- Levin, T. (2013). Do documentário ao webdoc: questões em jogo num cenário interativo. *Doc On-line*, 14, 71–92.
- Lima, S. M. de. (2015). *Expira, inspira : produção cinematográfica de um documentário sobre a nataçã adaptada da Feira Viva* [Universidade de Aveiro]. <http://hdl.handle.net/10773/14781>
- Linguagem Audiovisual* . (sem data). Livros entre Takes. Obtido 10 de Julho de 2021, de <https://projetoLivrosentretakes.wordpress.com/linguagem-audiovisual/>
- LIRA. (sem data). *Festas de Aveiro* . LIRA. Obtido 25 de Fevereiro de 2021, de [http://lira.web.ua.pt/?page\\_id=1065](http://lira.web.ua.pt/?page_id=1065)
- Loizos, P. (1993). *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness, 1955-85*. Manchester University Press.
- Losada, G. M. (2020). *El Webdoc: El documental político y el usuario emancipado*.
- Lopes, C. (2011). São Gonçálinho “nosso menino”: rituais de celebração festiva da vida dos aveirenses. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, 9(17), 1–23. <http://hdl.handle.net/10773/7877>
- Lopes, C. (2015). Festas do Divino Espírito Santo horizontes da experiência cocultural lusamericana e americana de lusadescendência. Em J. Sàágua & R. Cádima (Eds.), *Comunicação e linguagem: novas convergências. Livro de homenagem ao Prof. Adriano Duarte Rodrigues* (pp. 283–340). Editora Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. [https://www.researchgate.net/publication/312936491\\_Festas\\_do\\_Divino\\_Espirito\\_Santo\\_horizontes\\_da\\_experiencia\\_cocultural\\_lusameri\\_cana\\_e\\_americana\\_de\\_lusadescendencia](https://www.researchgate.net/publication/312936491_Festas_do_Divino_Espirito_Santo_horizontes_da_experiencia_cocultural_lusameri_cana_e_americana_de_lusadescendencia)
- Lorenzato, S., & Fiorentini, D. (2009). Investigação em educação matemática: percursos teóricos e metodológicos. *La Salle - Revista de Educação, Ciência e Cultura*, 14(1), 181–184. [https://revistas.unilasalle.edu.br/documentos/documentos/Educacao/V14\\_1\\_2009/12\\_Enio\\_Paul](https://revistas.unilasalle.edu.br/documentos/documentos/Educacao/V14_1_2009/12_Enio_Paul)

a.pdf

- Marconi, M., & Lakatos, E. (2003). *Fundamentos de metodologia científica* (5.<sup>a</sup> ed.). Editora Atlas S.A. <https://doi.org/10.1590/S1517-97022003000100005>
- Marques, J. A., & Cardoso, C. M. (2011). Interatividade: conceitos e aplicações. *Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/r6-2407-1.pdf>
- Martins, H. (2013). Sobre o lugar e os usos das imagens na antropologia: notas críticas em tempos de audiovisualização do mundo. *Etnográfica*, vol 17(2). [http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0873-65612013000200008](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0873-65612013000200008)
- MasterClass. (2020, Novembro 8). *How to Use Jump Cuts in Film: 3 Examples of Jump Cuts*. MasterClass. <https://www.masterclass.com/articles/how-to-use-jump-cuts-in-film#what-is-a-jump-cut>
- Mays, N., & Pope, C. (1995). Qualitative Research: Reaching The parts other methods cannot reach: An introduction to qualitative methods in health and health services research. *BMJ*, 311(6996), 42. <https://doi.org/10.1136/bmj.311.6996.42>
- McLane, B. (2012). *A New History of Documentary Film* (2.<sup>a</sup> ed.). Continuum International Publishing Group.
- Miranda, J. (2020, Outubro 22). “Dolores”, a história de uma cantora controversa, estreia na RTP Play - Portugal. <https://portugarte.pt/2020/10/22/dolores-estreia-rtp/>
- Melo, C. T. V. De. (2002). O documentário como gênero audiovisual. *Comunicação & Informação*, 5(1/2), 25–40. <https://doi.org/https://doi.org/10.5216/c&i.v5i1/2.24168>
- Mordomia de São Gonçálio. (sem data). *História*. Obtido 25 de Fevereiro de 2021, de [http://mordomiasaogoncalinho.pt/history.html#anchor\\_nosso\\_menino](http://mordomiasaogoncalinho.pt/history.html#anchor_nosso_menino)
- Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary* (2.<sup>a</sup> ed., Vol. 148). Indiana University Press.
- Olhar Viana do Castelo. (2018, Outubro 27). *Documentário que retrata festas e romarias de Viana premiado em festival internacional*. Olhar Viana do Castelo. <https://www.olharvianadocastelo.pt/2018/10/documentario-que-retrata-festas-e.html>
- Oliveira, R. P. P. de. (2011). *O documentário em etnomusicologia: a construção de um documentário a partir de material recolhido em trabalho de campo* [Universidade de Aveiro]. <http://hdl.handle.net/10773/8558>
- Osur, L. (2016). Netflix and the Development of the Internet Television Network [Syracuse]. Em *ProQuest Dissertations and Theses* (Número May). <https://surface.syr.edu/etd/448>
- Passos, R. S. (2018). *O Som e o Ruído em Festas e Romarias Populares* [Universidade do Porto]. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/118780>
- Peixoto, C. E. (1999). Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da antropologia visual. *Boletim Informativo Bibliográfico em Ciências Sociais/BIB*, 91–115.
- Penafria, M. (1999). A identidade do documentarismo. Em *O filme documentário - História, identidade, tecnologia* (pp. 35–57). Cosmos.
- Penafria, M. (2001). *O ponto de vista no filme documentário*. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2013.59955>
- Penafria, M. (2005). O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. *Livro das actas do III Sopcom, VI Lusocom, II Ibérico - Campos da Comunicação*, 1, 185–195. <http://www.sopcom.pt/actas/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>
- Penafria, M. (2018, Fevereiro 1). *Algumas Questões Sobre o Documentário e Outros Tantos*

*Equívocos*. SEPTIMA. <https://septimaes.wordpress.com/2018/02/01/algumas-questoes-sobre-o-documentario-e-outros-tantos-equivocos/>

- Penafria, M., & Madaíl, G. (1999). *O filme documentário em suporte digital*. www.bocc.ubi.pt
- Peruzzo, C. M. K. (2003). Da observação participante à pesquisa-ação em comunicação: pressupostos epistemológicos e metodológicos. *Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* -, 23. [http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003\\_COLOQUIO\\_peruzzo.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_COLOQUIO_peruzzo.pdf)
- Pink, S. (2013). *Doing Visual Ethnography* (J. Seaman (Ed.); 3.<sup>a</sup> ed.). Sage Publications.
- Podara, A., Matsiola, M., Maniou, T., & Kalliris, G. (2019). Transformations of television consumption practices: An analysis on documentary viewing among post-millennials (Gen Z). *Participations*, 16(2). [https://www.researchgate.net/publication/337908168\\_Transformations\\_of\\_television\\_consumption\\_practices\\_An\\_analysis\\_on\\_documentary\\_viewing\\_among\\_post-millennials\\_Gen\\_Z](https://www.researchgate.net/publication/337908168_Transformations_of_television_consumption_practices_An_analysis_on_documentary_viewing_among_post-millennials_Gen_Z)
- Post, J. C. (2004). *Ethnomusicology: a guide to research*. Routledge.
- Puccini, S. (2009). Introdução ao roteiro de documentário. *Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário*, 2009(6), 173–190. [http://www.doc.ubi.pt/06/artigo\\_serjio\\_puccini.pdf](http://www.doc.ubi.pt/06/artigo_serjio_puccini.pdf)
- Rabiger, M. (2005). *Dirección de documentales 3ª Edición Michael Rabiger*.
- Rapazote, J. (2007a). Antropologia e documentário: da escrita ao cinema. *Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário*, 3, 82–113. [http://doc.ubi.pt/03/artigo\\_joao\\_rapazote.pdf](http://doc.ubi.pt/03/artigo_joao_rapazote.pdf)
- Rapazote, J. (2007b). Territórios Contemporâneos do Documentário (O Cinema Documental em Portugal de 1996 à Actualidade). *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, 2, 149–150. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/rapazote-joao-territorios-contemporaneos-do-documentario-o-cinema.pdf>
- Reyna, C. F. P. (1996). Vídeo & Pesquisa Antropológica: Encontros e Desencontros. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 6, 255–267. <https://doi.org/https://doi.org/10.11606/issn.2448-1750.revmae.1996.109264>
- Ribeiro, J. (2007). Jean Rouch - Filme etnográfico e Antropologia Visual. *Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentário*, 3, 6–54.
- Rodrigues, H. (2021). O sagrado e o profano na Festa da Flor, património imaterial do noroeste de Portugal. *Rivar*, 8(22), 98–127. <https://doi.org/https://doi.org/10.35588/rivar.v8i22.4775>
- Rosenthal, A., & Eckhardt, N. (2016). *Writing, directing, and producing documentary films and digital videos* (5.<sup>a</sup> ed.). Southern Illinois University Press.
- Sant'Ana, P. A. L. (2016). *São Gonçalo de Aveiro: o design de ludicidade da festa* [Universidade de Aveiro]. <https://ria.ua.pt/handle/10773/18615>
- Silva, P. R. S. da. (2020). *A patrimonialização das festas populares: um estudo de caso da Bugiada e Mouriscada (Portugal) e do Pastoril (Brasil)* [Universidade do Minho]. <http://hdl.handle.net/1822/67927>
- Souza, R. L. de. (2013). *Festas, procissões, romarias, milagres: Aspectos do catolicismo popular*. IFRN.
- Subires Mancera, M. (2019). The webdoc as a tool in the struggle for equality: En la brecha (2018) by Lab RTVE. *Fonseca, Journal of Communication*, 0(18), 87–101. <https://doi.org/https://doi.org/10.14201/fjc20191887101>
- Suppia, A. (2013). Quando a realidade parece ficção, é hora de fazer mockumentary. *Ciência e Cultura*, 65(1), 60–63. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.21800/S0009-67252013000100024>
- The influence of the Bateson Project on Family Therapy*. (sem data). 123 Help Me. Obtido 14 de Fevereiro de 2021, de <https://www.123helpme.com/essay/The-influence-of-the-Bateson-Project->

on-438965

- The WorldSIM Travel Blog. (sem data). *A Beginners Guide to Action Cameras*. The WorldSIM Travel Blog. Obtido 10 de Outubro de 2021, de [https://www.worldsim.com/blog/beginners-guide-action-cameras?\\_\\_store=eu](https://www.worldsim.com/blog/beginners-guide-action-cameras?__store=eu)
- UNESCO. (2003). *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*. <https://ich.unesco.org/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>
- UNESCO. (sem data). *What is Intangible Cultural Heritage?* intangible heritage - Culture Sector - UNESCO. Obtido 23 de Fevereiro de 2021, de <https://ich.unesco.org/en/what-is-intangible-heritage-00003>
- Vannini, P. (2020). *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video* (P. Vannini (Ed.); 1.ª ed.). Routledge.
- Vannini, P., Biella, P., Boudreault-Fournier, A., Cubero, C., Ferrarini, L., Gill, H., Kasic, K., Merriman, M., Westmoreland, M., & Wright, C. (2020). Everything you've always wanted to ask Ethnographic filmmaker but never had a chance to: A roundtable discussion. Em P. Vannini (Ed.), *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video* (1.ª ed., pp. 325–347). Routledge.
- VIC Aveiro Arts House. (sem data). *Arts Residency – VIC Aveiro Arts House*. VIC Aveiro Arts House. Obtido 15 de Outubro de 2021, de <https://www.aveiroartshouse.com/arts-residency/>
- Weakland, J. H. (1995). Feature Films as Cultural Documents. Em P. Hockings (Ed.), *Principles of Visual Anthropology* (2.ª ed., pp. 45–67). Mouton de Gruyter.
- Wielewicki, V. H. G. (2001). A pesquisa etnográfica como construção discursiva. *Acta Scientiarum*, 23(1), 27–32. [http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/maio2013/sociologia\\_artigos/pesquisa\\_etnografica.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/maio2013/sociologia_artigos/pesquisa_etnografica.pdf)
- Wright, C. (2020). The New Art of Ethnographic Filmmaking. Em Phillip Vannini (Ed.), *The Routledge International Handbook of Ethnographic Film and Video* (1.ª ed., pp. 49–60). Routledge.
- XXII Governo - República Portuguesa. (2021, Janeiro 13). *Comunicado do Conselho de Ministros de 13 de janeiro de 2021*. XXII Governo - República Portuguesa. <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc22/governo/comunicado-de-conselho-de-ministros?i=394>
- Yokoyama, C. (2013, Novembro 15). *Editing: From Feature Film to Ethnographic Film*. Psycho Cultural Cinema / Filmmaking. <https://psychoculturalcinema.com/editing-at-elemental/>
- Zoetl, P. A. (2011, Outubro). Aprender cinema, aprender antropologia. *Etnografica*, 15(1), 185–198. <https://doi.org/10.4000/etnografica.877> ISSN:

## 6. Anexos

### Anexo 1 - Programa da Festa de São Gonçálinho 2021

**BAIRRO DA BEIRA-MAR**  
**AVEIRO**

**7-11**  
**JANEIRO**  
**2021**

FESTAS EM HONRA DE  
**SÃO GONÇALINHO**

07 QUINTA	08 SEXTA	09 SÁBADO	10 DOMINGO	11 SEGUNDA
09H00 AIVORADA ARRUADA	09H00 AIVORADA ARRUADA	09H00 AIVORADA ARRUADA	06H30 AIVORADA ABERTURA DA CAPELA	09H00 AIVORADA ARRUADA
09H00-22H00 ABERTURA DA CAPELA	09H00-22H00 ABERTURA DA CAPELA	09H00-22H00 ABERTURA DA CAPELA	11H00 PROCEÇÃO EM VAZURA PELO BAIRRO DA BEIRA-MAR	09H00 ABERTURA DA CAPELA
19H00 <b>EUCARISTIA</b> BENÇÃO DAS CAVACAS* CAPELA E LARGO DE SÃO GONÇALINHO	21H00 <b>CAPITÃO FAUSTO</b> TEATRO AFERENTE	18H30 <b>EUCARISTIA</b> BENÇÃO DAS CAVACAS* CAPELA E LARGO DE SÃO GONÇALINHO	12H00 <b>EUCARISTIA</b> BENÇÃO DAS CAVACAS* CAPELA E LARGO DE SÃO GONÇALINHO	22H00 ENCERRAMENTO DA FESTA
* máximo 1 saco de cavacas por pessoa		21H00 FESTIVAL DE CULTURA E ARTES DE AVEIRO <b>SÃO GONÇALINHO EM CASA</b> TRANSMISSÃO ONLINE	17H00 FESTIVAL DE CULTURA E ARTES DE AVEIRO <b>SÃO GONÇALINHO EM CASA</b> TRANSMISSÃO ONLINE	
PROGRAMA SUJEITO A ALTERAÇÕES ACTUALIZAÇÕES: <a href="https://www.facebook.com/mordomiaSaoGoncalinho">FACEBOOK.COM/MORDOMIASAOGONCALINHO</a>				

**Glicínias Plaza**  
SHOPPING CENTER

ORGANIZAÇÃO

COSTA NOVA PONT URBANO audioddecor GUIALMI IRBAL OLI SPS Diário de Aveiro

BAIRRO DA  
BEIRA-MAR

AVEIRO



7  
-  
11

J  
A  
N  
E  
I  
R  
O  
2  
0  
2  
1

FESTAS EM HONRA DE

# SÃO GONÇALINHO

## LEVANTAMENTO DE CAVACAS

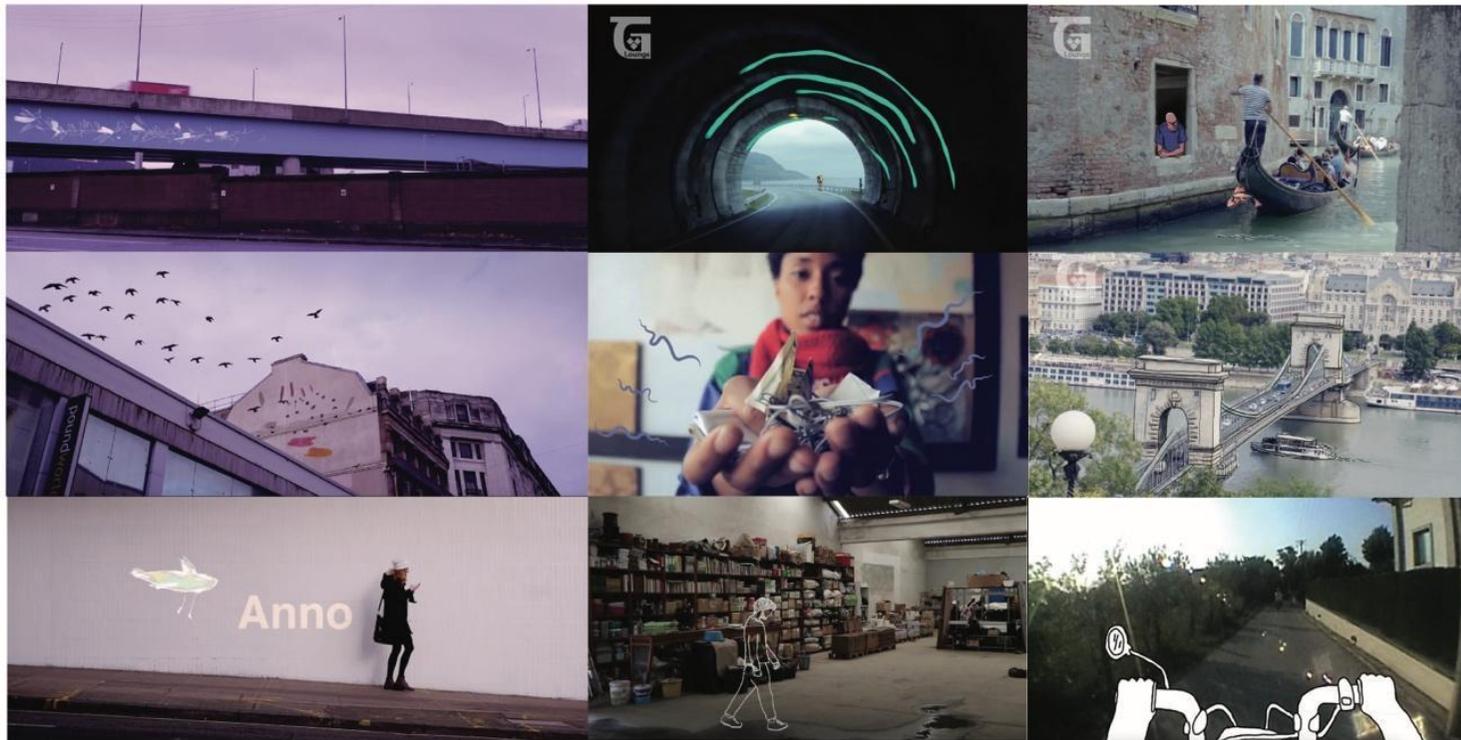
07	QUINTA	11H - 13H   17H - 19H
08	SEXTA	11H - 13H   17H - 19H
09	SÁBADO	11H - 13H   17H - 19H
10	DOMINGO	11H - 13H   17H - 19H
11	SEGUNDA	11H - 13H   17H - 18H



- Moodboard 2: “Animações” Pg 1/4

## Animação

Pequenas animações a interagir com os ambientes / filmagens

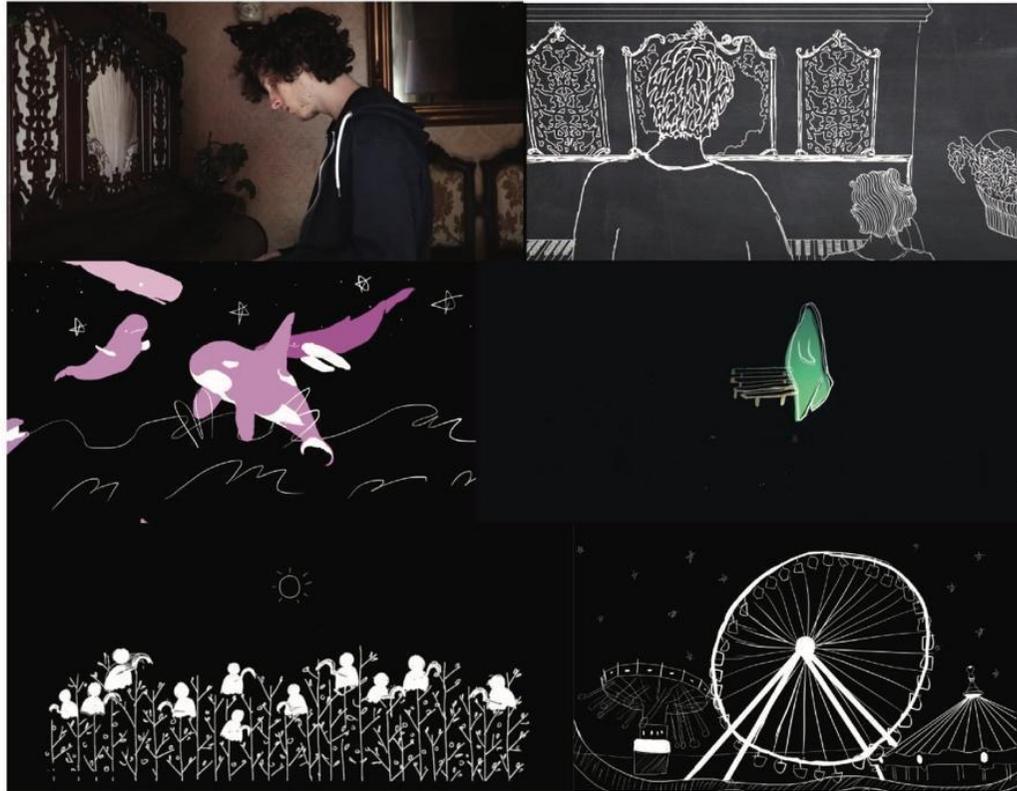


Animação Pg 1/4

- *Moodboard 2: “Animações” Pg 2/4*

## *Animação*

Animações de raiz.



*Animação Pg 2/4*

- Moodboard 2: “Animações” Pg 3/4

## Animação

Traço de esboço / rabisco remetendo para elementos marcantes



Animação Pg 3/4

- **Moodboard 2: “Animações” Pg 4/4**

## Animação

Sobreposição de imagens (overlap via blending mode)



Animação Pg 4/4

- **Moodboard 3: “Linha Gráfica” Pg 1/4**

## *Linha Gráfica*

Estilo gráfico da animação: combinar um traço mais manual e "rabisco" com formas mais recortadas e planas

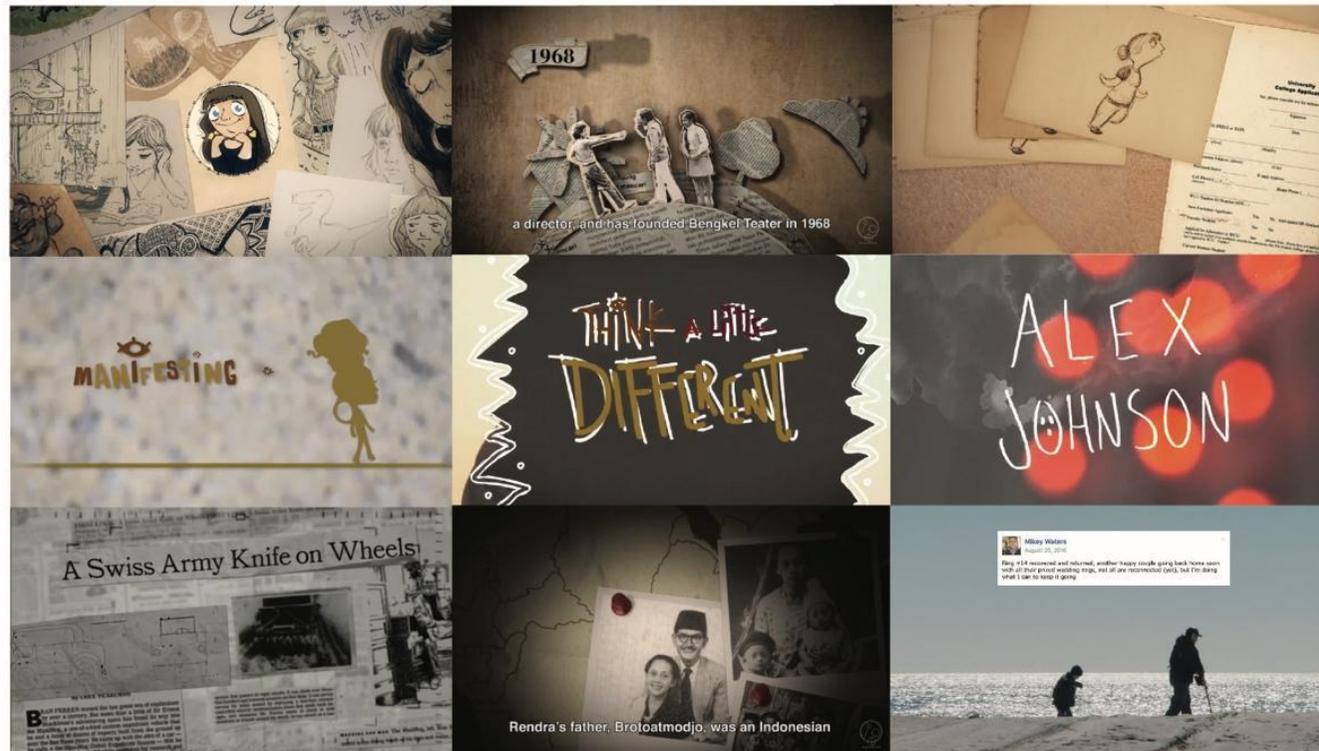


*Linha Gráfica Pg 1/4*

- **Moodboard 3: “Linha Gráfica” Pg 2/4**

## Linha Gráfica

Integração de elementos fotográficos, documentos e informações adicionais, e interação do vídeo com a fotografia e outros elementos gráficos como divisórias de tema..



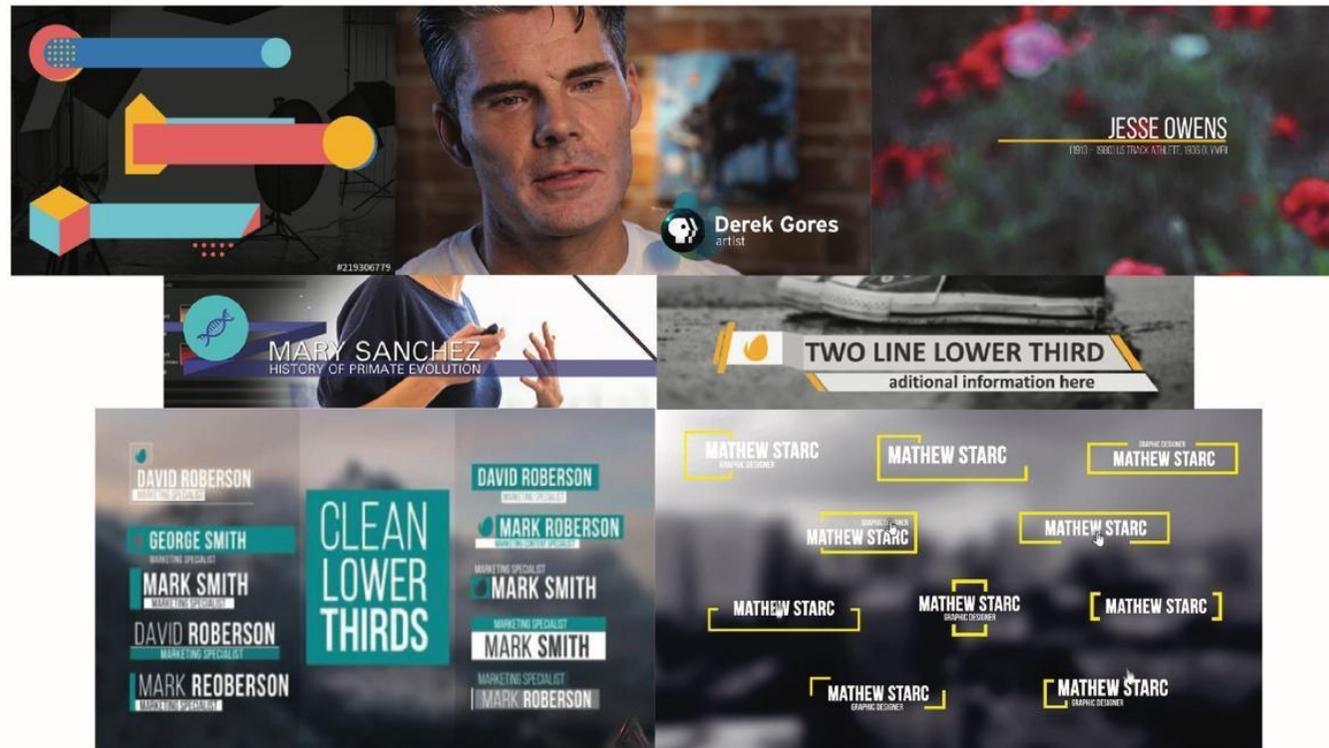
Linha Gráfica Pg 2/4

- **Moodboard 3: “Linha Gráfica” Pg 3/4**

## Linha Gráfica

Oráculos (lower thirds) e texto adicional (palavras destacadas).

Esta página foca-se em referências como ponto de partida para o que é necessário e típico ser incluído.



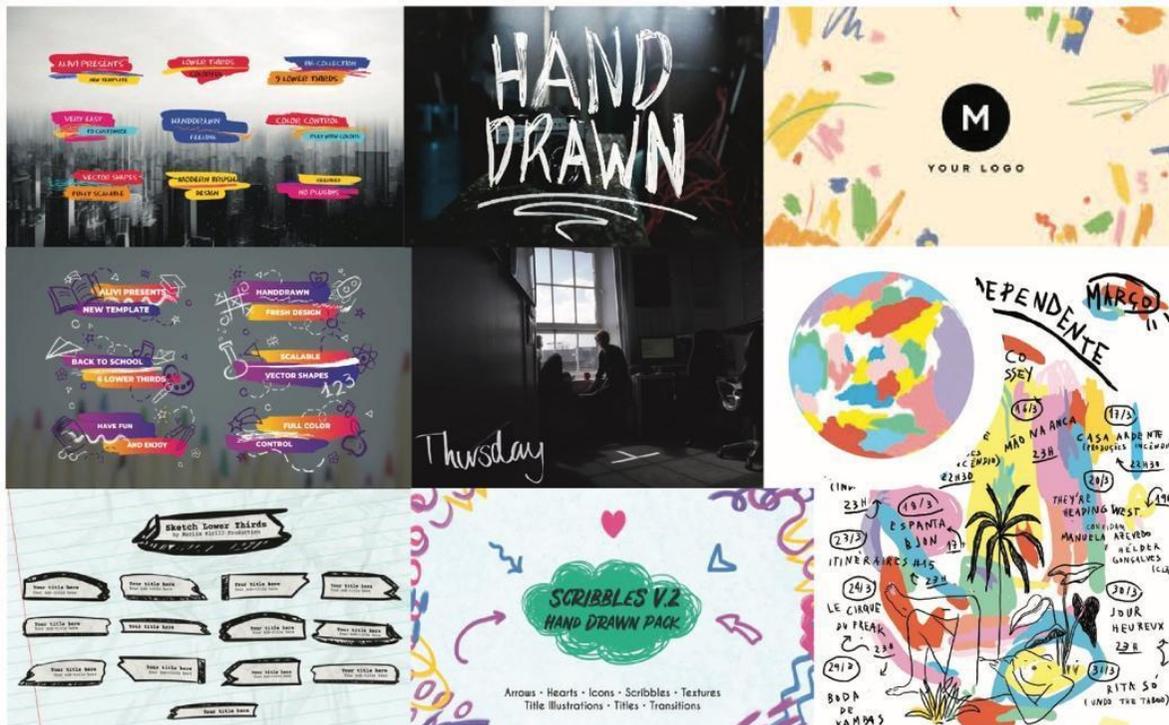
Linha Gráfica Pg 3/4

- **Moodboard 3: “Linha Gráfica” Pg 4/4**

## Linha Gráfica

Oráculos (lower thirds) e texto adicional (palavras destacadas).

Esta página foca-se em referências com um estilo mais desenhado (handdrawn e sketchy), que mais se aproxima do meu.



Linha Gráfica Pg 4/4

## Apêndice 2 - 1º Esboço do Guião de Entrevistas, dividido por assuntos a abordar e possíveis perguntas que se pretendem colocar

PERGUNTAS	
<b>Tornar-se mordoma</b>	O que é ser mordoma
	Há quanto tempo é mordoma? Porque se tornou mordoma? Queria ser mordoma?
	Como se tornou mordoma? Como foi a sua primeira experiência como mordoma?
	Já era devota ao S. Gonçalinho? O que despertou a sua devoção?
<b>Ser mordoma</b>	De que forma a festa alterou ou contribuiu para a sua devoção?
	Que palavras usaria para descrever a sua relação com a festa/o S. Gonçalinho?
	Como é que a festa a faz sentir? E fazer parte dela?
	Como se sente em ser mordoma?
	Qual é, para si, a coisa mais valiosa em ser mordoma?
	O que é preciso para se ser boa mordoma?
	Quais são as funções das mordomas?
	Mais sobre a preparação da capela
	Como se organizam as tarefas entre as mordomas? Existem "papéis" hierárquicos?
	Relação com a paróquia?
Relação com os mordomos?	
Mordomas mais antigas?	
Relação com o Bairro da Beira Mar vs restante Aveiro	
<b>Relação com os fiéis</b>	Tradições entre as mordomas?
	Qual é a relação dos fiéis com o santo?
	Porque chamam o santo de "nosso menino"?
	As mordomas são muito ligadas aos fiéis? E aos visitantes da festa no geral?
<b>Festa - gerais</b>	Que histórias conhece de promessas de fiéis? Sabe se vêm mais pessoas de fora ou pessoas da terra pagar promessas?
	Cortejo das pastoras?
	Ícones da festa
<b>Festa em tempo de pandemia</b>	Atividades antigas vs atualidade - maiores diferenças e maiores semelhanças
	De que forma a pandemia afetou a preparação da festa, atividades e o trabalho em si das mordomas?
	Como se sente ao ver a festa afetada pela pandemia? O que será diferente para si?
	O que mudou este ano vs a festa habitual? Como se sentiu em relação a estas diferenças?
	Acha que o espírito se manteve e que os fiéis participaram com a mesma força?

### Apêndice 3 - Guião de entrevista das mordomas

#### GUIÃO DE ENTREVISTA – Mordomas

Para si, o que é ser mordoma?

As mordomas existem desde o início da festa? Ao mesmo tempo que os mordomos?

Do mesmo modo que os mordomos usam o gabão, as mordomas têm algum traje específico?

Quais são as funções das mordomas antes, durante e depois da festa?

As funções das mordomas estendem-se para lá da festa? Em que consistem?

Esperar que listem as atividades e no que consistem. Se não mencionarem, inserir o Cortejo das Pastoras.

Existem tradições entre as mordomas?

Neste momento, quantas mordomas participam na festa? É algo que vai mudando como no caso dos mordomos?

Existe uma idade para se começar a ser mordoma?

Quem são as mordomas mais antigas?

Como é que as pessoas se tornam mordomas?

O que é necessário para se ser mordoma?

O que motiva as pessoas a tornarem-se mordomas?

As mordomas são apenas originárias do bairro da Beira Mar?

Apenas se não for mencionado: Existem mordomas de vários locais? Uma pessoa de fora pode tornar-se mordoma? Se sim, como?

Como se organizam para realizar as tarefas?

As mordomas costumam reunir-se todas? Se sim, onde? Se não, só algumas?

As mordomas têm um local para se reunir do mesmo modo que os mordomos têm?

Qual é a relação dos fiéis com o santo?

Como é a relação entre as mordomas?

Como é a relação das mordomas com a paróquia?

Como é a relação das mordomas com os mordomos?

Em que aspetos são as mordomas e os mordomos mais semelhantes? E mais diferentes? Como

é a relação das mordomas com o bairro da Beira Mar e com a restante cidade de Aveiro?

Os fiéis têm conhecimento da existência das mordomas e do seu trabalho?

Como fazer a pergunta? Qual é a relação das mordomas com os santos?

O que é mais marcante na festa? Do que é que as pessoas se lembram mais?

Atividades antigas vs atualidade - maiores diferenças e maiores semelhanças

De que forma a pandemia afetou a preparação da festa, atividades e o trabalho em si das mordomas?

Como se sentiu em relação a estas diferenças?

Sabe se existe alguma documentação escrita sobre as mordomas?

#### Apêndice 4 - Guiões de outras entrevistas realizadas

Nota: Sublinhado em amarelo, encontram-se notas relacionadas com as perguntas e/ou temas das questões do guião, escritas como nota durante as pré-entrevistas com os participantes. Estas notas auxiliaram na construção de perguntas e foram incluídas nos guiões como referência para assuntos a procurar no momento da entrevista.

### GUIÃO DE ENTREVISTA – E1: Vânia e Sérgio Vinagre

**Pedir para assinarem a declaração de autorização de uso de imagem.**

**Informar que algumas questões podem ser mais gerais ou mais dirigidas a cada um individualmente e que podem sentir-se à vontade para responder ou acrescentar o que quiserem. Qualquer história pessoal é apreciada.**

- Conhecer os participantes:
  - o Como se chamam e a idade
  - o São de onde? Como descreveriam esse local?
  - o Qual a vossa ligação ao São Gonçalinho? Alguma história que possam contar que exemplifique?
  
- Vivência geral com o bairro e a festa
  - o Como é a relação dos fiéis e pessoas do bairro com o santo?
  - o Como era a festa quando eram mais novos?
  - o E atualmente, como vivem a festa?
    - Arruadas e convívios de porta aberta – costumam fazer? Como é? Sempre foi assim? Importância da segunda-feira para o bairro
  - o O que é mais marcante na festa? Do que é que as pessoas se lembram mais?
    - Se falarem das cavacas:
      - Costumam atirar? Porquê?
      - Costumam apanhar? Porquê?
  - o Opinião sobre as proporções que a festa tomou?
    - Tanta gente de fora
    - Atirar cavacas sem ser por promessa
    - A juventude e os turistas atraídos pela festa
    - Criação de uma procissão (que em décadas de festa, nunca existiu)
  
- Sport Clube Beira Mar
  - o Surgimento do clube e ligação ao bairro da Beira Mar
  - o Ligação ao São Gonçalinho
  - o Histórias ligadas ao São Gonçalinho
  - o Tradições na Capela durante a Festa – subirem representantes ao topo
  
- Dirigir a conversa para a vida familiar
  - o Ligação da família à Beira Mar
    - Viver a festa
    - A vida de trabalho na beira mar
  - o Mordomos e mordomas na família
    - Se os há
    - Se são unidos
    - Se é tradição passar de uns para os outros

- O que pensam dessas tradições
- A mordoma mais nova
  - Como a Beatriz se tornou mordoma
  - Qual é a relação dela com isso, e com o São Gonçalinho
  - O que sentem por terem uma filha mordoma
  - E a tradição? As mordomas não eram apenas passada de mãe para filha/nora? Qual o significado de a Beatriz ser?
  - Do que conhecem, como é a relação das mordomas com o bairro da Beira Mar e com a restante cidade de Aveiro? Os fiéis têm conhecimento da existência das mordomas e do seu trabalho?
- Pedir para dizerem/cantarem quadras de São Gonçalinho / perguntar quais conhecem.

**Pedir fotografias e vídeos familiares ou do S. C. Beira Mar que gostassem/possa incluir no documentário.**

**Questionar se gostariam de nos mostrar algumas coisas que tenham do São Gonçalinho em casa (outro dia que dê jeito combinamos passar lá para filmar).**

**Agradecimentos finais.**

## GUIÃO DE ENTREVISTA – E2: Sra. São do Minimercado Guidita

**Pedir para assinar a declaração de autorização de uso de imagem**

**Informar que algumas questões vão focar-se mais nela própria e na vivência no bairro, outras nas mordomas e outras na Festa de São Gonçalinho.**

*Sempre morou no bairro e tem a loja há 10 anos lá, mas já não mora nele.*

*A mãe é mordoma mas está num lar.*

*Diz que as memórias que tem da festa mais pequena e da gente do bairro é mais bonita e acarinha-a como memória de infância, mas a festa grande e cheia de gente de fora que a mesma se tornou nos dias de hoje não lhe agrada e perdeu a graça que tinha quando em jovem.*

*Entristece-lhe o exagero na publicidade e gastos para a tornar cada vez maior e mais vistosa, e gostaria que se distribuíssem os investimentos monetários por outras festas (como a das Febres) que, com a falta de capacidade dos cidadãos de as pagarem, já poucas ou nenhuma vez as conseguem realizar.*

- Conhecer a participante:
  - o Como se chama e a idade
  - o É de onde? Como descreveria esse local?
    - – pedir para dizer que sempre morou no bairro da Beira Mar, apesar de agora já não, tem o mini mercado nele há 10 anos
  - o Como é a relação da sua família com o santo, cresceu com ela ou não foi algo muito presente?
  - o Como é a sua ligação ao santo?
  
- As mordomas:
  - o Para si, o que é ser mordoma?
  - o Sendo a sua mãe mordoma, nunca quis ser?
  - o O que acha que motiva as pessoas a serem mordomas?
  - o Como é a relação das mordomas com o bairro da Beira Mar e com a restante cidade de Aveiro?
  - o As pessoas que vêm à festa têm conhecimento da existência das mordomas e do seu trabalho?
  
- A Festa de São Gonçalinho:
  - o Qual é a relação dos fiéis com o santo?
  - o O que é mais marcante na festa? Do que é que as pessoas se lembram mais?
    - Se falar das cavacas:
      - Costuma atirar? Porquê?
      - Costuma apanhar? Porquê?
      - Antigamente fazia-o?
  - o Como era a festa quando era mais nova?
    - Atividades antigas vs atualidade - maiores diferenças e maiores semelhanças
    - Como vivia, pessoalmente, a festa
    - De que modo vive hoje a festa
  - o Opinião sobre as proporções que a festa tomou?
    - Outras festas da cidade e a falta de investimento nas mesmas (exemplo dela: a Senhora das Febres)
    - Tanta gente de fora
    - Atirar cavacas sem ser por promessa
    - A juventude e os turistas atraídos pela festa
    - Criação de uma procissão (que em décadas de festa, nunca existiu)

## GUIÃO DE ENTREVISTA – E4: Madalena Matias “Lenita do Canteiro Florido”

**Pedir para assinar a declaração de autorização de uso de imagem**

**Informar que algumas questões vão focar-se na Florista, outras nas mordomas e outras na festa.**

- *Conhecer a participante:*
  - o Pedir para se apresentar (nome, idade, de onde é e o que faz – florista)
  - o Trabalho como florista
  - o Há quantos anos é florista, como começou?  
É florista há 47 anos, tem 66 (começou com 18).
  - o Fale-nos do Canteiro Florido: negócio de família  
1ª florista em Aveiro.
  
- *Festa de São Gonçálinho: Flores para os Altares*
  - o Que significado tem a Festa de São Gonçálinho para si?
  - o Relação do Canteiro Florido com a Festa de São Gonçálinho?  
Fornece as flores para o São Gonçálinho há 54 anos, sem falta. Faz parte da história da loja, a Lenita sente muito orgulho porque em tantos anos nunca trocaram pra outra florista.
  - o Como funciona a dinâmica da escolha das flores?  
Iam 15/16 mordomas escolher e encomendar as flores (agora só vão 6).
  - o Histórias relacionadas com a escolha das flores?  
Encomendam as flores entre o Natal e o fim de ano para depois já terem as flores para irem enfeitar antes da festa por volta do dia 8 de janeiro.  
  
As mordomas passavam a tarde toda na florista a discutir quais eram as melhores flores, pedindo cadeiras aos vizinhos para lanchar bolo-rei lá enquanto escolhiam.  
  
As mordomas iam à florista escolher as flores entre o Natal e o Ano Novo, e traziam consigo 1 ou 2 serviços de chá para lanchar.  
  
Iam à cozinha do Hotel Imperial (que é lá ao lado) para fazer o chá e depois traziam pra florista. Logo a seguir ao Ano Novo vinham rever as flores escolhidas para retificar depois de assistirem ao concerto de Viena porque lá se faziam arranjos lindíssimos.  
  
O dia de enfeitar é o dia de andar para cima e para baixo.
  - o Como era antigamente?  
No início não se importavam flores de fora, eram só flores nacionais - os pais de Madalena Matias dirigiam-se de madrugada ao Mercado Abastecedor em Lisboa para comprar as flores, porque em Portugal havia poucos produtores.
  - o Que tipo de flores se escolhiam?  
A questão de se mandarem vir flores de fora (Holanda, etc.)  
Escolhiam-se flores da época e nacionais (?)
  - o Que tipo de flores se escolhem hoje em dia?  
Aquele cena de as mordomas verem aquele evento lá fora para ver o que está na moda.  
A questão de se mandarem vir flores de fora (Holanda, etc.)
  - o Maiores diferenças de antigamente para atualmente?
  - o Já as viu a enfeitar?
  - o Costuma visitar a festa e a capela para ver os arranjos? E conversar com o santo?
  
- *Festa de São Gonçálinho em tempo de pandemia*
  - o Costuma ajudar?
  - o Este ano da pandemia alterou isso?

- *Festa de São Gonçalinho – vivência pessoal*
  - Costuma ir à festa?
  - História pessoal que reflita a relação com o santo? Promessas?
  - O que é mais marcante na festa? Do que é que as pessoas se lembram mais?
    - Se falar das cavacas:
    - Costuma atirar? Porquê?
    - Costuma apanhar? Porquê?
  - Pedir para dizer/cantar quadras de São Gonçalinho / perguntar quais conhece.
  
- Como era a festa quando era mais nova?
  - Histórias ligadas ao santo:
    - As noivas de São Gonçalinho, a quem se atiram cavacas
    - Oferecer o ramo ao São Gonçalinho

**Agradecer a participação!**

## GUIÃO DE ENTREVISTA – MORDOMOS

**Pedir para assinarem a declaração de autorização de uso de imagem**

**Informar que algumas questões vão focar-se inicialmente mais nas mordomas e depois na sua experiência como mordomos e depois mais na festa e na pandemia. Qualquer história pessoal é apreciada.**

**Algumas das questões que vou fazer são as mesmas feitas às mordomas, e algumas são muito óbvias e às quais já sei a resposta, mas que preciso de ter gravadas para construir a história com as vozes das pessoas.**

**Referir que podem e devem repetir coisas que já me disseram antes, para agora ficarem registadas.**

**Pedir também que façam respostas completas, repetindo as perguntas (preciso disso por causa da edição).**

### ***A Festa de São Gonçálinho***

- História do São Gonçálinho em Aveiro?
- “O nosso menino” São Gonçálinho, fale-nos desse nome.
  - o Os milagres do santo – casamenteiro e curador de doenças
  - o As histórias que se contam
  - o Interação das pessoas com o santo – o modo como falam com ele; falam sobre ele; como cantam.
- Qual é a relação dos fiéis com o santo? E das pessoas do bairro?
- Visitas à Capela – são muitas? Ou as pessoas vêm mais pelas cavacas?
- Como é a sua relação com o santo? Alguma história pessoal que queira partilhar sobre isso?
- O que é mais marcante na festa? Do que é que as pessoas se lembram mais?
  - o Há animações sem vários pontos nos arredores e pessoas encham os restaurantes.
  - o As missas encham, no átrio da capela, inclusive, e coloca-se um ecrã para que as pessoas possam assistir.
  - o Atirar e apanhar cavacas
    - Como terá surgido?
    - Quem atira cavacas
    - Que significado tem para as pessoas, porque atiram/apanham?
    - A dinâmica deste empreendimento, subir e descer as escadinhas da capela com os sacos grandes de cavacas e as filas de 200m (2-3h); passaram de se atirar 800 kgs de cavacas para 12 toneladas (?)
    - As pessoas a apanhar cavacas e os dizeres sobre o que dá sorte
    - Costuma atirar? E apanhar?
- A festa no passado
  - o Fazia-se fogueira – o que era, pro que servia?
  - o Dança dos mancos
  - o Diferente, mais bairrista
  - o Ensaios das Pastoras no Armazém de peixe que era do pai da D. Mariazinha – o cais era rudo armazéns de peixe e sal
  - o As pessoas iam com os trajes fazer as suas oferendas no Cortejo das Pastoras
  - o Baile das Pastoras – forma de as pessoas que se dedicaram à festa se divertirem
  - o Os peditórios eram uma alegria, as pessoas conheciam-se umas às outras
  - o Reuniam-se na casa uns dos outros para cantar e conviver
  - o Só quem tinha promessas é que atirava cavacas.
- Atividades antigas vs atualidade - maiores diferenças e maiores semelhanças
- Opinião sobre as proporções que a festa tomou / crescimento da festa na atualidade?
  - o Como a festa cresceu tanto?

- Foram investindo mais, aumentando os dias de festa de 3 para 5; investindo no entretenimento, deslocalizando esses eventos da praça do peixe para fora (quando a mesma se tornou pequena para albergar a dimensão da festa)
- Tanta gente de fora
- Atirar cavacas sem ser por promessa – hoje em dia há filas de 3h
- A juventude e os turistas atraídos pela festa
- Criação de uma procissão (que em décadas de festa, nunca existiu)

### ***A mordomia geral***

- O que é a mordomia e quem a compõe?
- Quantos mordomos são, e quantas mordomas são?
- As mordomas vão mudando como no caso dos mordomos?
- Os mordomos e mordomas existem desde quando? Do início da festa?
- Qual o significado/história do gabão que os mordomos usam?
  - História
- Do mesmo modo que os mordomos usam o gabão, as mordomas têm algum traje específico?
- O que é preciso para se ser mordomo?
  - Ser do bairro?
  - Valores?
  - Idade?
  - Como é que alguém se torna mordomo?
- Como se organizam os mordomos para realizar as tarefas? Onde se reúnem?
- Como é a relação da mordomia com o bairro da Beira Mar? E com a restante cidade de Aveiro?

### ***Experiência como mordomo***

- De onde é originário?
- Antes de ser mordomo, costumava participar na festa? De que forma a vivia?
- Como se tornou mordomo?
- Foi mordomo em que anos?
- Qual a sua ligação ao São Gonçalinho?
  - Já existiam mordomos na sua família?
- Anos de mordomo:
  - Fale-nos da sua experiência nesses dois anos.
    - Como foi organizar as festas e lidar com os outros mordomos.
    - Chegou a dormir na capela para guardar as pratas? – deixou -se de o fazer em 1992, quando se fizeram obras acrescentaram-se grades de segurança nas janelas
    - Que outras tradições existiam na época da festa (ex.: enfeitar as casas com luzes)
    - De que forma os antigos mordomos e os mordomos “em vigor” se relacionam? (Entreajuda, etc.)
- Coisas mais memoráveis para si
  - A importância da segunda-feira – dia mais importante da capela, no qual os mordomos, mordomas e outras pessoas cantam ao santo as quadras de letras apimentadas. É tanta gente que a partir das 16h as pessoas vão marcar o seu lugar. As mordomas costumam sentar-se nas laterais. “Arredai os bancos”
  - Encontros
  - Arruada de Entrega do ramo às 18h. A parte mais emotiva é a que acontece na capela.
  - As peças comemorativas e a sua importância

### ***As mordomas***

- Antes de ser mordomo, conhecia as mordomas e o trabalho delas na festa?
  - Se tinha familiares mordomas:

- Como foi essa vivência com elas?
  - Acha que isso afetou ou influenciou a sua devoção ao santo?
- O que pensa desta tarefa?
  - Relevância no contexto da festa
- As mordomas têm um local para se reunir do mesmo modo que os mordomos têm?
- As mordomas são apenas originárias do bairro da Beira Mar?
  - Existem mordomas de vários locais?
- Os fiéis têm conhecimento da existência das mordomas e do seu trabalho?

#### ***Interações entre mordomos e mordomas***

- Como é a relação das mordomas com os mordomos?
- Em que aspectos são as mordomas e os mordomos mais semelhantes? E mais diferentes?
- Os mordomos costumam interagir mais com as mordomas em que situações?
  - Na festa, Cortejo das Pastorais, arruadas?

#### ***Pandemia***

- Esteve presente? Como foi?
  - (Se é da mordomia “em vigor”:) De que forma a pandemia afetou a preparação da festa, atividades e o trabalho em si da mordomia?
  - (Se é de mordomias anteriores:) De que forma sentiu que a pandemia afetou a dinâmica da festa este ano?
- Como se sentiu em relação a esta realidade?

#### **Agradecer pela disponibilidade para partilhar.**

**Pedir fotografias e vídeos que tenham da festa, arruadas e o que considerem pertinente, bem como a conviver com mordomas.**

**Pedir mais info ao Tó Mané sobre a mãe dele que é MORDOMA**

## GUIÃO DE ENTREVISTA – E8: Padre João Alves

### Pedir para assinar a declaração de autorização de uso de imagem

- 
- Pedir para se apresentar (é o pároco que dá as missas de São Gonçalinho?)
- Perspetiva pessoal de devoção ao São Gonçalinho, se for o caso
- História do São Gonçalinho em Aveiro?
  - o Os milagres do santo – dizem que é casamenteiro e curador de doenças
  - o As histórias que se contam
- Perspetiva sobre a devoção das pessoas ao São Gonçalinho
  - o Qual é a relação dos fiéis com o beato São Gonçalinho?
  - o Interação das pessoas com o santo – o modo como falam com ele; falam sobre ele; como cantam.
- Perspetiva sobre os outros dois santos (Senhor da Cana Verde e São Nicolau) Como é a relação entre as mordomas?
- Perspetiva como entidade religiosa sobre as vertentes mais profanas da festa
  - o Celebração bairrista
  - o Acha que as pessoas vêm mais pelas cavacas?
  - o Atirar cavacas e as tradições
- O que é mais marcante na festa? Do que é que as pessoas se lembram mais?
- Opinião sobre como a festa era antes de ser tão grande e conhecida?
- Opinião de como a festa é atualmente
- Que perspetivas tem sobre o futuro da festa?
- Opinião sobre a festa em tempo de pandemia
- Como é a relação da paróquia com a mordomia? E com as mordomas?
- Perspetiva sobre o trabalho das mordomas
  - o Relevância
  - o Devoção
- Outras coisas que considere relevante

**Obrigada!**

## Apêndice 5 - Tabela de recolha e reunião de informação sobre as pessoas

Identificação	Identificação Extra	Nome	Fotos	Atualiz entrevista?	Par de entrevista / Sessão	Contacto	Questões para abordar consigo	Info recolhida
Mordomas	Enfelta	Dona Carlota	nao	sim	par 1	966 544 580		
	Pageante	Ana, filha da Dona Carlota	nao	nao				
	A Mãe/Enfelta	Dona Mariazinha	nao	sim	par 2	Dona Carlota	Mencionou que as gentes da Beira Mar estavam muito ligados à extração do sal e ao peixe nos intervalos da saia, o que faziam os mamulos?	O seu pai era mordomo. Os invensos eram muito rigorosos, muito frios e havia muitas cheias que atravessavam as casas de lado a lado. Antigamente era muito diferente tudo, as gentes, a festa. Faziam uma festa barunhenta (para a altura) dentro da capela, para a qual as pessoas do bairro iam, cada pessoa com a sua cadeira (pois a capela, ainda talvez em cimento, não tinha cadeiras) e cobertores, e aí se reuniam a conversar e celebrar. Referiu que os mordomos mais antigos (e talvez até há 5 anos atrás) eram machistas e prepotentes, achavam que mandavam nas mordomas na altura de preparação da festa, chegando a organizá-las sem avisar as mordomas e até o Florco (o que depois gerava problemas como cruzamentos de horários). Até que uma vez a Dona Mariazinha se revoltou contra essa mentalidade, lembrando que as mordomas são vitalícias, os contrários dos mordomos que vão e vêm de 2 em 2 anos, e desde então que a relação entre mordomos e mordomas se tornou muito mais agradável e pacífica, e realizam reuniões com todos presentes para tomar as decisões.
	Enfelta	Dona Pureza	nao	nao		Dona Carlota		
	Enfelta	Dona Rosa Maria Mendes	talvez	nao	par 3	914 953 025		
	Enfelta	Dona Irménia	sim	sim	par 3	918 026 656	Quando o beira Mar foi campeão fizeram uma festa em honra do São Gonçálvo (sem fotos).	Tem 75 anos e é mordoma desde os 17 anos. Começou a enfeltrar entre os 35-40 anos.
	?	Sra. Ana Paula (Paulinha) - Filha de Elisabete 'do talho'	?	?	podia ser o p 6			É mordoma desde que nasceu e é prof do licoi e desde pequena vai à capela.
	?	Dona Maria Lorena	?	sim	par 4	Pedro Cavaco		
	?	Dona Rosa Maria Gouveia	sim	vai pensar				Tomou-se mordoma a pedido de mordomas mais velhas, quando ela era criança, pois disseram que estavam a envelhecer e ia ser preciso novas para um dia as substituir. Um dia, nos seus 20s, abocou com um cancro e foi à capela de São Gonçálvo rezar; e mordomas disseram-lhe que ela não era mordoma de São Gonçálvo, e sim do Senhor da Casa Verde, contando que perguntou quem esse era e lhe apontaram para a direita dizendo "Ecoi Home" (Hei o home!). Diz que a decoração nunca foi jóias, mesmo quando não havia variedade de flores e flores chegava a vir de fora (e se usavam quase apenas cravos); as mordomas antigas tinham muito bom gosto na decoração dos altars. No tempo dela as pessoas do bairro viviam de forma muito simples e com vida difícil, havia muita necessidade. Em criança, quando a capela ainda tinha apenas cimento como chão (ou assim se lembra), dirigia-se ao largo quando o sino tocava para aninhar as cavacas alçadas e que calam no chão pois não tinham dinheiro para comprar. Havia muitas candieiras na capela pois as pessoas com alguma coisa ou dinheiro, quando deixavam de prestar atenção, deixavam-na na capela para quem prestasse atenção e não tivesse como agarrar por elas se podessem levar. A dança dos mancos fazia-se à 2ª feia, mas diz que já está muito delatada. Antes era realizada às escondidas dentro da capela apenas depois da meia-noite após a missa (e a festa, assim, terminaram) por homens e pessoas doentes que pediam ao santo casamento para arranjar namorada. Contou-se muitas histórias que observem o São Gonçálvo como brinhalhão e vingativo. Ou seja, batizado em adolecente, e havia demonstrado interesse em ser mordoma de São Gonçálvo. Quando uma familiar mordoma faleceu, a avó Rosa Maria Gouveia pediu-se a neta para passar a ser mordoma.
	Pageante	Bárbara, neta da Dona Rosa Maria Gouveia	?	?				Uma ser batizada em adolecente, e havia demonstrado interesse em ser mordoma de São Gonçálvo. Quando uma familiar mordoma faleceu, a avó Rosa Maria Gouveia pediu-se a neta para passar a ser mordoma.
Mãe da mordoma mais nova e habitante do Bairro da Beira Mar	Vânia Vinagre	sim	sim	PAR 1	936 027 458		A família de Vânia Vinagre é originária do Bairro da Beira Mar. Ela própria é (do Albor). O marido Jorge Valério é mordomo. Ela falou que há sempre alguém na família que é mordomo, que é uma tradição já antiga (há quanto tempo?). Outras questões mais banais são importantes abordar em relação à festa. Ela e a família vão à festa, vão às missas e fazem questão de participar e integrar a Beatriz na envolvente da festa, nos modos que lhe são possíveis. Ela e o marido sempre conversam muito com a festa. Vai indicá-las a mordoma que é prima dela. O diretor do Beira Mar é devoto. O Beira Mar tem muita influência/relação com o São Gonçálvo - por exemplo, quando este joga ao domingo, ganha sempre. A festa de São Gonçálvo também é uma festa muito caseira, que se faz muito dentro de casa de porta aberta deixando entrar e sair pessoas para comer e conviver, não só mordomos que recebem o ramo (isto passa-se na segunda feira depois da arruada), mas outros com que se juntam, amigos, familiares, e até estranhos. Faz-se lábo desde sempre. Vânia também comentou que a festa está muito jovem devido às propostas que tomou. Quando Vânia estava grávida faleceu-lhe o marido e ela vir a ser mordoma. A Beatriz nasceu a 17 de dezembro. Em janeiro seguinte, com menos de um mês de nascida, na noite da festa de São Gonçálvo, foi consagrada oficialmente mordoma com todas as mordomas presentes, tornando-se a mais nova mordoma. Desde 2016 acha que não entrou nas molduras, muito menos São João.	
Pageante Mordoma mais nova	Beatriz							
Mordoma antiga	Elisabete 'do talho'			podia ser o p 6			Era ela quem tinha a vara da justiça.	
Mordoma antiga	Fátima Biu							
Mordoma antiga	Alfaram	Carla (filha de Elisabete)						
Mordoma	Helena Rocha	sim	sim	nao mais não tem tempo		966 089 909	A mãe dela era mordoma do altar do São Nicolau, e a sua filha do Ecoe Home. Ela tornou-se mordoma de S. Gonçálvo quando uma senhora mais velha deixou de ser e houve oportunidade de passar pra ela. Quando era pequena ajudava a fazer as grutas (em a mãe da dona Carlota e TI (Pizares)) as casas das pessoas mais fiéis, que as empregavam. Anavam as grutas e assim. Acabou-se com isso por causa das grutas terem deixado de ser empregadas, e ainda bem porque isso dava muito trabalho. As mordomas não eram todas para ver quanto se gastou nas flores e quanto cada uma tem de pagar. A Dona Helena tinha uma promessa que manteve durante 20 anos na qual ela colocava uma mesa na sua casa e tinha o porão para que entrassem as pessoas, enchendo as mesas de comida e bebidas que agiam como ponto de reunião em modo self-service. Quando faziam a 1ª comunhão as mães decidiam se queriam que elas fossem mordomas (passava de mãe para filha ou, se não tivesse filha, poderia passar a uma nora, se ela aceitasse). As meninas quando começavam a ser mordomas, por serem solteiras, começavam por ser mordomas do altar e Senhor da Casa Verde. As mordomas têm um estatuto mais antigo do que os mordomos (documentos escritos). Antigamente os mordomos mudavam anualmente, mas há coisa de 15-20 anos passaram a ser bianuais. O estatuto das mordomas dita que as mesmas não voltam a ser mordomas a não ser que tenham sido empregadas em casa, eram as mulheres que tinham de cuidar da capela e de tudo de casa. Assim, a avó de Laura, Aida, e a sua mãe, eram todas mordomas. Eram de mais nova, era com a avó Aida que ia para a capela na época de enfeltrar a capela durante a festa de S. Gonçálvo. Antes pagavam-se as promessas de outras formas que não apenas por via das cavacas. Pagava-se oferecendo garrafas de xelche destinadas a limpar de xelche (pois antes até 1995), que flores sempre antes na capela, e era entregue a uma das mordomas. Esta forma de pagar promessas caiu no desuso devido a deixar de se usar a lamparina de azeite. Além disso também se pagavam com figuras de cera. A história do telefonco que o S. Gonçálvo terá fechado para a Laura não ter de andar nele. Também há quem entregue o ramo de noiva na capela para o altar de S. Gonçálvo - a Laura como não casou na capela depois do seu ramo para lá. Falou das grutas e das lanchas que eram empregadas pelas pessoas do bairro para a capela e os altars - a festa era do bairro, antes era "pisosa", era uma festa de pescadores, era uma festa de pessoas trabalhadoras, e não havia dinheiro nem nada parecido com patrocínio, então as pessoas faziam a festa com os meios que tinham. Também há que notar que fazer a festa atualmente implica muitos cuidados e muito trabalho, cuidados com as escadas nos dias chuvosos, que por si só já são difíceis de subir quanto mais com um saco enorme de cavacas, quanto mais em dias de chuva, toda a organização do levantamento de cavacas, etc etc; as ruas ficam cheias de apúcar.	
Pageante	Laura Estrela Esteves	sim				968 021 610		
Mordomos atuais	2020-2021: Tesoureiro	Pedro Cavaco	?	sim	par 4		A ligação entre mordomos e mordomas: Como filho de uma mordoma, como viveu a devoção; Como pessoalmente se viu ligado à mordomia e se veio a tornar mordomo.	
	2020-2021 Ex-Juiz da festa	Pedro Nui Raposo João Manuel Moreira				962 958 291 964 920 784		
			sim	sim			Foi mordomo a July 8/10 anos Nasceu no Bairro e foi criado a viver as festas e foi sempre vivído com muito fervor. Crescendo sempre ligado ao São Gonçálvo. A mãe dele é mordoma! Antigamente era diferente: faz-se a fogueira, faz-se a dança dos mancos era mesmo à porta fechada, era diferente, mais banais, havia as emendas das Pastoras no armazém de peixe que era do pai da D. Mariazinha; as pessoas iam com as bijes fazer as suas oferendas; havia o Balle das Pastoras - forma de as pessoas que se dedicavam. Faziam-se os pedidos porta a porta eram uma algaria, as pessoas conectam-se todas. Hoje em dia já não se faz até porque já existem patrocinadoras que envolvem quantias avultadas. Foi mordomo pela 1ª vez em 1993, nomeado em 1992 com 38 anos, e depois realizou as festas de 1999-1996. Os filhos dele foram todos mordomos. Ser mordomo e organizar a festa é para "ter a sério mas a brincar", proporciona bons momentos de convívio. Tem quase 70 anos. Antigamente o povo era mais banais. A questão de apurar altar cavacas quem tinha promessas. A história da carta de uma pessoa que queria casa: As promessas das pessoas dos males de saúde. Reuniam-se na casa de uma e de outras para cantar e conviver (ainda se faz, mas é diferente, antes as pessoas conheciam-se todas). O caso era tudo amarrado de peixe e sal.	
Mordomos anteriores	Ex-mordomo (8 anos) - Tesoureiro	Augusto Santos						
	2018-2019	Pedro Assis						
	Várias vezes	David Assis					Conhecido de Pedro Assis; Sabia muito sobre a festa.	
	Ex-mordomo	Paulo Lobo	sim			968 997 777 alvar.paulo.lobo@gmail.com		
	Ex-mordomo, Limpou a capela	Sr. Vitor					Faz a limpeza da capela, e ajuda as mordomas na preparação há 3 anos.	
	Ex-mordomo	Carlos Biu (marido de Fátima)						
	Diretor do Sport Clube Beira Mar	Sérgio Vinagre		sim	PAR 1	Vânia Vinagre		
Familiares e Outros	Florista do Carteiro Florido	Lentia	?	?	sessão 1	929 019 209	As histórias da escolha e encomenda das flores: Há quantos anos a Sra. Lentia trata das flores. A história da Florista (sei que já antes do si a sua família cuidava).	
	Minimizado Guida	Dona Sô	nao	sim	sessão 2	234 099 086	Sempre morou no bairro e tem a loja há 10 anos lá, mas já não mora nela. A mãe é mordoma mas está num lar. Diz que as memórias que tem da festa mais pequena e da gente do bairro é mais bonita e acastilha como memória de infância, mas a festa grande e cheia de gente de fora que a mesma se tornou nos dias de hoje não a agrada e perdeu a graça que tinha quando em jovem. Enfatize-se o exagero na publicidade e gastos para a tomar cada vez maior e mais vistosa, e gostaria que se distribuissem os investimentos moldurais por outras festas (como a das Fêres) que, com a falta de capacidade dos cidadãos de as pagarem, já poucas ou nenhuma vez as conseguem realizar.	
	Padre João							
		António Matias						

## Apêndice 6 - Declaração de Autorização de Uso de Imagem

### Declaração de Autorização de Uso de Imagem

Eu, \_\_\_\_\_ declaro que autorizo, para os devidos efeitos legais, a captação da minha imagem e gravação de áudio para efeitos do projeto “Documentário sobre as mordomas de São Gonçalinho”, em realização por **Ana Rita Correia Ricardo**. Declaro, igualmente, que autorizo o uso de registos fotográficos e audiovisuais por mim cedidos, quer em formato físico ou digital, assim como o uso da minha imagem e nome para fins de documentação escrita.

Mais declaro expressamente, que as referidas imagens e fotografias poderão ser utilizadas para fins da produção do referido documentário, bem como para qualquer ação ou iniciativa no âmbito do projeto de investigação de mestrado no qual o documentário se insere.

As imagens captadas em vídeo poderão ser utilizadas para o fim de produção do documentário, podendo ser reproduzidas de forma parcial ou integral. Os registos captados em formato de áudio poderão ser utilizados, de igual modo, para o fim de produção do documentário, podendo ser reproduzidos de forma parcial ou integral.

As fotografias poderão ser integradas no filme documentário produzido. As fotografias poderão ser reproduzidas parcialmente, ou na sua totalidade, em qualquer suporte (papel, digital, magnético, tecido, plástico, etc.) e integradas em qualquer outro material (fotografia, desenho, ilustração, pintura, vídeo, animação, etc.) em ações realizadas no âmbito do projeto de investigação de mestrado no qual o documentário se insere.

Compreendo que a minha imagem pode, em suma, ser editada, copiada, mostrada publicamente, publicada e/ou distribuída. Também compreendo que os materiais poderão ser usados em conjunto com outros, ou individualmente para publicações impressas, digitais e exibição pública. Os registos audiovisuais previamente mencionados poderão ser utilizados para qualquer fim de promoção ou publicitação do documentário.

Ainda que o projeto “**Documentário sobre as mordomas de São Gonçalinho**” esteja integrado num projeto de investigação de uma dissertação de mestrado, esta autorização não contém limitação temporal para o uso de qualquer tipologia de registo previamente mencionado, nem limitação geográfica referente aos locais onde os materiais possam ser distribuídos/exibidos. Deste modo, declaro que autorizo o uso dos registos em causa para fins de desenvolvimento do documentário e publicitação do conteúdo.

Declaro que tenho mais de 18 anos de idade e que detenho o direito de assinar a presente declaração sob a minha própria vontade e no que toca a esta característica legal. Se tenho menos de 18 anos, sendo menor de idade, os meus pais ou respetivo tutor legal leram este documento e confirmaram a autorização, assinando abaixo.

Por ser verdade, e garantindo que li, compreendi e aprovo os termos descritos nesta declaração, a mesma será assinada.

\_\_\_\_\_  
(Assinatura do participante / Tutor Legal)

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

(Local e Data)

## Apêndice 7 - Plano de rodagens das entrevistas

Número de Entrevista	Data	Hora		Local da Entrevista	Nome	Identificação
		Setup	Início da Entrevista			
E1	Seg, 12 Abril	16h45	17h30	Casa da Vânia, em frente à Escola Básica da Vera Cruz, porta nº8, 1º direito	Vânia Vinagre	Mãe da mordoma mais nova e habitante do Bairro da Beira Mar
E2	Seg, 19 abril	-	14h/14h30	No minimercado "Guidita"	Sra São + Sra Maria da Luz Biu + Sra Rute	Dona de minimercado junto à capela
E3	Seg, 26 abril	14h	15H	Capela de S. Gonçalinho	João Manuel Moreira + António Marques	Ex-mordomos
E4	Ter, 27 abril	17h30	18h-19h	"Canteiro Florido"	Lenita do "Canteiro Florido"	Florista
E5	Qui, 29 abril	15h	15h30	Casa da Sra Lorena	Sra Lorena	Mordoma
E6	Sáb, 1 maio	15h30	16h15-17h30	Casa de Apoio de S. Gonçalinho	D. Mariazinha + D. Carlota	Mordomas
E7	Seg, 3 maio	15h	-	Casa da Cristina	Cristina Cunha	Mordoma
E8	Ter, 3 maio	9h30	10h	Capela de S. Gonçalinho	Padre João Alves	Padre
E9	Qua, 5 maio	14h30	15-16h30	Casa da Sra. Elisabete, nº 17 da Rua Tenente Resende (Praça do Peixe)	Sra Ana Paula + D. Elisabete, mãe da Ana Paula + (talvez) a irmã de Ana Paula	Mordoma + Devota
C5	Seg, 10 maio	14h30	-	Casa da D. Mariazinha	D. Mariazinha	Mordoma
C6	Ter, 11 maio	15h	15h30	Casa da Sra Lorena	Sra Lorena	Mordoma
E10	Qui, 19 maio? / Sex, 20 maio?	13h45	14h30-16h30	Casa de Apoio de S. Gonçalinho	Amélia Lemos + Isménia Franco	Mordomas

## Apêndice 8 - Blocos Macro

### • Introdução

Começa com...

O objetivo é introduzir o trabalho das mordomas, introduzir o contexto mais próximo (a festa) e introduzir o contexto cultural e histórico (o bairro). Como?:

- Introduzir logo direto uns clips rápidos das mordomas na preparação da capela, para aguçar o interesse do espectador (posso até fazer uma transição gira da animação do genérico para os clips em vídeo) - narrativa um pouco à media rés
- Começa-se com as mordomas a dizer “ser mordoma é...”
- Depois corta-se para a festa para contextualizar o cenário onde são intervenientes, deixando um pouco no ar a ideia de mordoma - suspense.
  - Mostra-se a festa como ela é.
    - Pedir ao Luís footage da festa normal sem covid
    - Mostrar a festa deste ano (b-roll) - clips da eucaristia; arruada; procissão

Contextualização no espaço - bairro da Beira Mar;

- Alguns dados históricos e localização
  - Precisa de narração

### • Desenvolvimento

O objetivo é focar-se principalmente em...

- Mordomia de S. Gonçalinho;
- As mordomas de S. Gonçalinho;
- Sport Clube Beira-Mar;
- Perspetivas pessoais, histórias, devoção.

Como?:

- Festa de S. Gonçalinho no seu contexto histórico, social e cultural:
  - Anda-se para trás, para o início do início, vai-se recuando aos poucos, cada vez revelando mais informação, introduzindo:
    - Cidade de Aveiro - Costumes, tradições e características (onde entram as fotos antigas e a ideia de que se vivia da pesca etc);
    - bairro da Beira Mar
- História/quem é o santo que a festa celebra?
- Fala-se das cavacas e promessas na festa de S. Gonçalinho
- Depois começa-se a ligar a como a festa era antigamente.
- Existem mordomos e mordomas da festa de S. Gonçalinho.
- Quem são as mordomas?
- Mordomas falam sobre como se tornaram mordomas: através da família e que o objetivo é, em parte, manter a tradição.
- Fala-se do trabalho das mordomas dentro do contexto da mordomia.
- Quem das mordomas faz a festa atualmente?
- Importância de ornamentar a capela
- Mordomas explicam como era a festa no antigamente para as mordomas (coliga com as pessoas antigas imediatamente a si, o que liga com o pedaço que vem a seguir).
- Falam do bairro da Beira Mar, das suas particularidades, do bairrismo, de como as pessoas são unidas e a procura pela manutenção àquilo que é deles, da comunidade
  - O amor pelo SC Beira Mar
  - Famílias transmitem estas coisas todas de uns prós outros, ou seja, foram os pais e avós das senhoras que lhes transmitiram estes gostos, ligações e carinho pela festa, pelo santo, e pelo bairrismo
  - O bairrismo, a união das pessoas e o apoio à comunidade e A festa como local de rever amigos e família
  - A arruada e a 2ª feira, o dia do bairro
  - Reunir a família e receber os amigos em casa:
  - Manutenção das tradições da festa

- **Ensinar aos mais novos a partilhar da mesma devoção e carinho pelo santo e manter as tradições, como atirar as cavacas**

**A devoção e carinho pelo santo**

→ **Todas estas coisas mostram como as mordomas são detentoras/guardiãs duma espécie de memória coletiva da tradição.**

- **Conclusão**

Termina com...

- **As mordomas de S. Gonçalinho -> em tom mais conclusivo**
- **Perspetivas pessoais, histórias, devoção -> em tom mais conclusivo**

Como?:

- **Mordomas são mordomas por devoção ao santo e por vontade de manter a tradição antiga**
- **No fundo, as mordomas falam sempre sobre a ligação ao passado e aos antepassados, fazendo elas a ligação entre si e o último assunto abordado na introdução, bem como à comunidade da qual fazem parte.**
- **Mordomas concluem sobre tudo isso, em como para elas é tão importante manter a tradição. Enfeitar, cuidar, zelar pela capela, é um gesto de carinho, devoção e dedicação ao santo e à comunidade do bairro. Foca-se na devoção ao santo como principal elo de união e agregação entre todos os intervenientes.**

## Apêndice 9 - Páginas 1 a 3 (de 21) dos Blocos Micro

### LEGENDA

(O que está assim destacado a azul são os tópicos a abordar/transmitir)

- O que está assim são transcrições de clips das entrevistas

### Introdução

Começa com...

O objetivo é introduzir o trabalho das mordomas, introduzir o contexto mais próximo (a festa) e introduzir o contexto cultural e histórico (o bairro). Como?:

- **Introduzir logo direto uns clips rápidos das mordomas na preparação da capela, para aguçar o interesse do espectador (posso até fazer uma transição gira da animação do genérico para os clips em vídeo) - narrativa um pouco à media rés**
  - *as mordomas estão na capela a enfeitar antes da festa, ou seja quem vem à festa não vê isso e depois disso elas vão pras suas casas por isso é que as pessoas não sabem delas, elas não ficam lá.*
  - *acha que elas são uma parte fundamental também, claro que os mordomos preparam a festa, mas ao longo dos anos a parte da festa mais ligada à capela a parte religiosa são elas.*
- **Começa-se com as mordomas a dizer “ser mordoma é...”**
  - *sra rute fala sobre o que significa ser mordoma para si.*
  - *d. mariazinha e d. carlota falam do que significa para elas ser mordoma de s. gonçalinho: trabalhar p. o s. gonçalinho, gostar, terem fé, devoção pelo s. gonçalinho, ser vaidosas pelo s. gonçalinho*
  - *cristina: ser mordoma se calhar significa manifestar o carinho que sinto por tudo, pelo s. gonçalinho*
  - *(porquê que é importante. a capela estar bonita?) não é uma vaidade, é um gosto. eu gosto de entrar em todos os sítios e vê-los limpinhos, arranjadinhos, se entrarmos na capela e ela estiver desmazela ficamos tristes, se entrarmos e ela estiver bonita e arranjadinho transmite-nos uma luz*
  - *“elas são a parte silenciosa da festa” quote*
- **Depois corta-se para a festa para contextualizar o cenário onde são intervenientes, deixando um pouco no ar a ideia de mordoma - suspense.**
  - **Mostra-se a festa como ela é.**
    - Pedir ao Luís footage da festa normal sem covid
    - *Mostrar a festa deste ano (b-roll) - clips da eucaristia; arruada; procissão*

**Contextualização no espaço - bairro da Beira Mar;**

- **Alguns dados históricos e localização**
  - Precisa de narração

### Desenvolvimento

O objetivo é focar-se principalmente em...

- Mordomia de S. Gonçalinho;
- As mordomas de S. Gonçalinho;
- Sport Clube Beira-Mar;
- Perspetivas pessoais, histórias, devoção.

Como?:

- **Festa de S. Gonçalinho no seu contexto histórico, social e cultural:**
  - **Anda-se para trás, para o início do início, vai-se recuando aos poucos, cada vez revelando mais informação, introduzindo:**
    - **Cidade de Aveiro - Costumes, tradições e características (onde entram as fotos antigas e a ideia de que se vivia da pesca etc);**

- *para falar da historia do s. gonçalinho temos de começar pela historia de aveiro. a cidade foi dividida no séc. 15 em 4 freguedias. a freguesia de s. gonçalo nao tinha igreja mas tinha uma capela que era a capela de s. gonçalo que tinha sido eregida pelos frades dominicanos no sec 16 que prestavam culto a s. gonçalo. mais tarde essa capela foi reconstruída no local onde agora é a capela de s. gonçalinho. a igreja de s. gonçalo é hj a igreja da apresentaçao. a capela de pequenas dimensoes, ja reconstruida no local onde existe hoje ficou como capela de s. gonçalinho*
- **bairro da Beira Mar;**
  - *o bairro da beira mar era um bairro pobre, vendiam o peixe no mercado do peixe e havia tambem marnotos, as pessoas que tratavam da produção do sal, tratar das marinhas*
  - *a marinha era só de julho a setembro. se havia uma epoca fraca as pessoas tinham de sobreviver doutra maneira, aqui era a pesca, as pessoas viviam da venda do peixe que pescavam, mercado de retalho.*
  - *as pessoas aqui não tinham o que fazer, nao iam pros cinemas, o que havia aqui era o s. gonçalinho, os bailaricos de rua e os santos populares. houve pessoas da geração da ser lorena que entretanto ja se formaram e ja tiveram outros voos, viram outras coisas, mas no tempo dos pais dela o que as pessoas queriam era isto, era o s. gonçalinho estas festas. a sra das febres (continua)*
  - *e no albei a senhora das martires, e estas festas atraiam as pessoas dos bairros pobres e era a alegria delas*
  - *era uma festa muito antiga, os pescadores diziam que viam a torre da capela, e tinham muita devoção ao santo, o santo como um guia na vida das pessoas aqui do bairro. o santo com a sua vertente de ajuda aos pobres, havia na casa das pessoas esse reflexo, no convite a toda a gente para estar presente. uma festa integradora, religiosa mas tambem de encontro das familias*
- **História/quem é o santo que a festa celebra?**
  - *o padre joao alves conta que s. gonçalo a quem chamam em aveiro de s. gonçalinho nasceu nos finais do seculo 12 e viveu o seu periodo adulto durante o sec 13. foi educado religiosamente na escola episcopal bracarense. foi pároco. gonçalo deixa a terra que estava a paroquiar e decide ser peregrino da terra santa e faz se peregrino durante varios anos. passado alguns anos regressa e desenvolve uma vocaçao mais religiosa e faz-se frade dominicano e é aí que surge a sua missao como pregador, surge a sua ligação a amarante. aí torna-se empreendedor sobretudo na construção da comunidade. era alguem fiel à sua missao e vocaçao. e temos nele alguem que vive uma atitude de busca. pastor na vida nas comunidades. levar a vida de jesus cristo à vida das comunidades. profundidade espiritual. estao a si associadas muitas imagens de ajuda e cuidado às comunidades mais frágeis.*
  - *sobre a alegada passagem de s. gonçalo por aveiro, leprosas, gafanhas, ação caritativa*
  - *a mesma historia sobre a igreja matriz que muita gente conhece por igreja de gonçalo, que a senhora lorena contou, mas acrescento de que teria havido uma outra igreja chamada de s. gonçalo que terá sido demolida*
  - *historia do s. gonçalinho. diz-se que passou por aveiro depois de vir de amarante. a sua marca resultou na construção de uma capela. era um santo de apoio aos pescadores, sendo que aveiro era uma terra profundamente piscatoria. isto foi aumentando a devoção pelo santo. o santo ainda é beato mas para os fieis e para amarante já é tratado como um santo. tem havido um aumento do numero de devotos.*
- *historia de s. gonçalinho - s. gonçalo, nascido perto de guimaraes, numa familia nobre e cedo teve uma atração pela area espiritual, foi para frade dominicano, depois sacerdote, a igreja catolica atribui-lhe por todo o trabalho que fez ao longo dos anos, beatificou-o. as suas qualidades morais, religiosas, ao longo da sua vida valeram-lhe da parte popular a denominação de santo. ele foi peregrino pelo mundo, em roma e na terra santa, passou por todos os lugares onde cristo esteve. resolveu oregar os evangelhos entre o douro e o minho e*

*fixou-se em amarante onde existe uma igreja. não se sabe se gonçalo passou por aveiro, não há coisas escritas sobre isso. o que sabemos é que os frades dominicanos que existiam onde é hoje o museu da santa joana que prestavam culto ao s. gonçalo que era um exemplo para eles e trataram de divulgar o que s. gonçalo foi e como as pessoas se identificavam com ele. aí talvez as gentes de aveiro terão se identificado com ele. há quem diga que ele passou por aqui. nestes bairros pobres as pessoas identificaram-se muito com as qualidades caritativas e morais e para eles é como se ele tivesse passado em aveiro, mesmo que não tenha mesmo passado, é como cristo. consta-se que ele alimentava os leprosos da gafanha e diz-se que ele ia para um lugar estratégico e atirava-lhes a comida e talvez daí tenha nascido a tradição de atirar as cavacas. se não foi, terá sido por as pessoas saberem que ele era caritativo e cuidava dos necessitados.*

- **Fala-se das cavacas e promessas na festa de S. Gonçalinho**

- *atirar as cavacas reproduz o feito de s. gonçalo, tbm em tempo de epidemia, e diz-se até que ele terá passado pelas leprosarias de aveiro*
- *antigamente atirava-se cavacas por promessa, tive esta graça do s. gonçalinho vou atrirar cavacas. as cavacas são simbólicas do pão que ele atirava como ele era caritativo era uma forma de imitar esse ato caritativo. e as pessoas apanhavam e comiam as cavacas. hoje já se atiram cavacas não só por promessas mas também porque é lúdico.*
- *falam se gostam de apanhar cavacas também, guardam de um ano pro outro, a do ano anterior deitam aos peixes da ria.*
- *sempre viu as pessoas oferecerem pernas e braços e outras partes do corpo feitas de cera em sinal de agradecimento do cumprimento dos seus pedidos. muita gente vinha mesmo atirar as cavacas por promessa. há também já muita gente que vem atirar cavacas por ser uma atividade lúdica gira.*
- *d. ana paula diz que se lembra das pessoas deixarem azeite e as suas peças de ouro (desde brincos a alianças) ao santo como pagamento de promessa ou apenas oferta, além das esmolas. haviam pessoas que não eram de cá mas faziam questão de dar uma quantia para melhorar a capela - compra de toalhas, cortinas, cálices para enriquecer o espólio da capela. ainda há quem leve azeite, partes de corpo em cera. o azeite que era dado em s. gonçalinho muitas vezes dava-se a pessoas que precisavam dele*

- **Depois começa-se a ligar a como a festa era antigamente.**

- *a festa de s. gonçalinho era uma festa muito popular, muito familiar, não tinha a dimensão que tem hoje. eram os carolas que andavam de porta em porta a pedir farinha, ovos, açúcar, depois mandavam fazer folares, e depois iam as mesmas casas vender aquilo que as pessoas davam para angariar dinheiro para a festa. e a música era a música velha, era. ao sábado à noite e no domingo. era muito engraçado fazia-se uma fogueira à porta do s. gonçalinho, as pessoas todas lá dentro a rezar ou a pôr as flores, e nós cantávamos, dançávamos era uma dança popular. a festa em si tinha um pau encebado com um bacalhau e um garrafão lá em cima, quem conseguisse subir o pau ficava com isso. a festa antigamente era só assim*
- *o divertimento antigamente era uma fogueira que se fazia à porta da igreja, à volta da qual as pessoas dançavam em círculo. havia um mastro com um bacalhau no topo ao qual as pessoas tentavam subir.*
- *antigamente a festa não era tão grande, nem tinha tantos concertos e cartazes com grupos reconhecidos. era apenas com grupos folclóricos e mais pequena e entretanto é que se tornou uma referência nacional*
- *antigamente era diferente, o tempo também era outro, agora há muita fartura, antigamente usava-se as cavacas da festa eram mesmo pra comer, era o miminho a seguir ao natal*
- *era uma festa ir atrás da música "a minha mãe só me via no fim da festa"*
- *antigamente as festas de s. gonçalinho era apenas sábado, domingo e segunda, agora as festas são mais prolongadas*
- *antigamente vivia-se muito a festa à entrada da capela, atualmente já se vive a festa mais de forma caseira e intimista*

[...]