

Cadernos OI
Fevereiro 2010 | #03

Imagens e Sonoridades das Migrações. Base de Dados.

Por José da Silva Ribeiro \ Ana Paula Beja Horta

www.oi.acidi.gov.pt



PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS



acidi

Uma Comunidade para a Integração e o Diálogo Democrático

Imagens e Sonoridades das Migrações. Base de Dados.



José da Silva Ribeiro e Ana Paula Beja Horta

Ficha Técnica

PROMOTOR
OBSERVATÓRIO DA IMIGRAÇÃO
www.oi.acidi.gov.pt

COORDENADOR DO OI
ROBERTO CARNEIRO

AUTORES
JOSÉ DA SILVA RIBEIRO
jribeiro@univ-ab.pt
ANA PAULA BEJA HORTA
apbhorta@univ-ab.pt

EDIÇÃO
**ALTO-COMISSARIADO PARA A IMIGRAÇÃO
E DIÁLOGO INTERCULTURAL (ACIDI, I.P.)**
Rua Álvaro Coutinho, 14, 1150-025 Lisboa
Telefone: (00351) 21 810 61 00 Fax: (00351) 21 810 61 17
E-MAIL: acidi@acidi.gov.pt

EXECUÇÃO GRÁFICA
PROS - PROMOÇÕES E SERVIÇOS PUBLICITÁRIOS, LDA.

ISBN
978-989-8000-99-6

DEPÓSITO LEGAL
325627/11

LISBOA, FEVEREIRO 2010

Índice

1. Introdução.....	5
1.1. Apresentação.....	5
1.2. Objectivos.....	6
1.3. Metodologia.....	7
2. Guião de Leitura e Análise de Filmes.....	8
2.1 Leitura e Análise de Filmes.....	8
2.2 Vectores Analíticos do Guião.....	9
2.3 Acontecimento principal.....	9
2.4 Imagem, som, montagem e narrativa.....	11
2.4.1. A câmara/ imagem.....	12
2.4.2. O som.....	12
2.4.3. A montagem e a narrativa.....	12
2.5 Contexto sócio-cultural e político do acontecimento.....	16
2.6. Contexto de Produção.....	18
2.7 Formas de Distribuição/ Circulação.....	21
2.8. Contexto de recepção e apropriação do filme.....	23
2.8.1. Crítica de cinema e o discurso dos cineastas.....	23
2.9. Para uma Análise Aprofundada.....	27
2.9.1. Quadro conceptual.....	27
2.9.2. Contexto etnográfico.....	27
2.9.3. Suporte analítico.....	27
2.9.4 Outros tópicos de pesquisa.....	28
2.10. Propostas de Produção.....	29
3. Visualização e Animação sócio-educativa.....	32
3.1. Dificuldades inerentes ao filme.....	32
3.2. Dificuldades inerentes aos espectadores.....	33
3.3. Dificuldades inerentes ao animador.....	33
4. Passagem da leitura e análise de filmes à realização.....	34
Referências Bibliográficas.....	36
Webografia.....	37

1. Introdução

1.1. Apresentação

A emigração portuguesa, considerada por Vitorino Magalhães Godinho e aceite por muitos outros cientistas sociais como uma "constante estrutural da demografia portuguesa", tem vindo a ser progressivamente silenciada quer pelo poder político, quer pelos órgãos de comunicação social, quer por largos sectores da sociedade civil.

Esta perda de memória e da vontade de afirmação e de identificação com a experiência da emigração confrontam-se, no entanto, com uma realidade que configurou e que continua a configurar a sociedade portuguesa e sobre a qual têm sido realizados, ao longo de décadas, algumas centenas de filmes e de documentários. Contudo, alguns deles perdidos e muitos ignorados, estes documentos deixaram de ter o relevo que merecem quer no contexto educativo, quer nos processos de animação cultural das comunidades, ou como objecto de estudo e de investigação.

Por outro lado, no último quartel do século XX, a imigração em Portugal tem ganho uma centralidade sem precedentes nas agendas académicas, jornalísticas e políticas. A visibilidade da realidade imigratória traduziu-se num aumento muito significativo de múltiplas iniciativas locais, nacionais e internacionais, que se têm vindo a desdobrar num crescendo de fóruns, encontros, palestras, conferências, debates, manifestos e reportagens jornalísticas. De igual modo, a imigração consolidou-se como objecto de uma crescente produção fílmica dos mais diversos géneros – filmes de ficção, documentários, filmes de investigação, filmes institucionais, etc.. Certo é que contém um grande potencial de representação do fenómeno imigratório, fixado em suportes diversificados, que potenciam a aprendizagem e a pesquisa aprofundada desta nova realidade.

Também acerca das migrações, na sua dupla vertente – emigração e imigração, se têm realizado múltiplas exposições fotográficas bem como um elevado número de registos de auto-documentação familiar (fotográfica, videográfica e cinematográfica – filmes amadores), os quais têm sido, por vezes, utilizados em trabalhos académicos e que, tal como os filmes, assinalam a presença emigratória portuguesa no mundo, bem como a realidade imigratória em Portugal.

São, pois, múltiplas as imagens que documentam os processos migratórios e que constituem uma preciosa fonte de informação histórica, sociológica, antropológica e artística a preservar, a estudar e a utilizar no âmbito das actividades sociais e culturais das comunidades migrantes, com as comunidades migrantes e com a comunidade científica e artística. Considerações semelhantes poder-se-iam tecer acerca das sonoridades migrantes – sons, imagens sonoras, paisagens sonoras das comunidades migrantes ou veiculadas pelo cinema e pelo audiovisual.

Considerámos, pois, que a criação de uma base de dados visuais e sonoros sobre as migrações, sustentada numa concepção interactiva e partilhada de saberes permite, por um lado, a disponibilização alargada de informação fílmica e sonora sobre a realidade migratória no contexto português, vincadamente marcada pelo binómio emigração e imigração. Por outro lado, a sua componente formativa potencia a aquisição de novos conhecimentos e de novas ferramentas de aprendizagem para a leitura e análise crítica e reflexiva da produção fílmica realizada no âmbito das migrações.

Decorrente deste projecto de investigação que conjuga, igualmente, uma componente pedagógica, o trabalho aqui apresentado corresponde ao guião de leitura de alguns materiais disponíveis na *Base de Dados – Imagens e Sonoridades das Migrações*, acessível em www.itacaproject.com.

A *Base de Dados – Imagens e Sonoridades das Migrações* (BDISM) visa a disponibilização *online* de informação fílmica, sonora e documental sobre as migrações em Portugal e na diáspora. A BDISM pretende, também, constituir-se como um instrumento potenciador de um conjunto de competências de leitura e de interpretação das narrativas visuais e sonoras sobre as migrações. Na BDISM (www.itacaproject.com) são disponibilizados dois filmes *A Casa de Maria Fruta* (Ana Paula Beja Horta, 1999) e *Nu Bai – O Rap Negro de Lisboa* (Otávio Raposo, 2007), que se apresentam como estudos de caso, e que foram objecto de análise, utilizando a metodologia proposta no *Guião de leitura e de análise de filmes*, que acompanha este material audiovisual.

Este guião tem como principais objectivos facilitar a aquisição de novas competências de interpretação fílmica, potenciando, de igual modo, a construção colaborativa de conhecimentos no âmbito da cinematografia das migrações. Ainda no contexto do Guião é, igualmente, apresentado um conjunto de sugestões para o trabalho de animação sócio-educativa no contexto cinematográfico. Por último, é fornecido um quadro geral de princípios e metodologias orientadores para a realização de produtos fílmicos.

1.2. Objectivos

Os principais objectivos deste trabalho desdobram-se em duas principais componentes. A primeira reporta-se à concepção e elaboração da Base de Dados – Imagens e Sonoridades das Migrações (BDISM) e a segunda à elaboração e aplicação de um Guião de Leitura e Análise de Filmes. Relativamente ao projecto de elaboração do protótipo da Base de Dados – Imagens e Sonoridades das Migrações (BDISM), aqui apresentado, este afigura-se, sobretudo como uma plataforma de mediação de conhecimentos assente em quatro principais objectivos:

1. Recolha e organização de informação que possa contribuir para um maior conhecimento das imagens e das sonoridades associadas aos processos migratórios;
2. Divulgação e disponibilização da informação para públicos diferenciados – migrantes, estudantes, professores, investigadores e o público em geral;
3. Construção progressiva, interactiva, participativa e aberta de informação e de conhecimento pelos seus utilizadores, ou seja, a possibilidade de recolha, produção de informação, doação de materiais a ser integrados na base de dados (filmes, fotografias, registos sonoros, trabalhos escritos);
4. Realização de actividades pedagógicas e de formação bem como de acções de animação social e cultural, tendo por base a informação constante da BDISM.

A optimização da Base de Dados implicará necessariamente a sua abertura e divulgação a espaços diversificados da sociedade civil, do mundo académico e científico e das comunidades migrantes. Pretende-se, assim, a curto prazo, potenciar o modelo de disponibilização de informação e de construção colaborativa de informação e de conhecimentos a partir de três principais vectores de intervenção:

1. Aumentar os recursos disponíveis a diferentes públicos quer a nível da informação fílmica quer com o desenvolvimento da componente das sonoridades contemplada na Base de Dados;

2. Capacitar as comunidades migrantes com novas competências de produção de informação, de diálogo e de partilha de percursos e de memórias das suas vivências, constituindo-se assim a Base de Dados como um espaço público de afirmação de múltiplas narrativas imagéticas e sonoras;
3. Potenciar a Base de Dados como um recurso de investigação e de formação, que na sua génese propõe uma abordagem intercultural da realidade migratória na sua dupla vertente de emigração e de imigração.

No que respeita à componente formativa da BDISM, além da ficha descritiva, foi integrado um conjunto de campos de modo a contemplar uma vertente mais pedagógica e de análise mais aprofundada da informação fílmica. Estas diferentes áreas de exploração e de análise dos filmes são perspectivadas e desenvolvidas no Guião de Leitura e Análise de Filmes, que passamos a apresentar no Capítulo 2 deste dispositivo analítico e pedagógico. Importa, no entanto, sublinhar os principais objectivos do Guião que visam fornecer uma proposta matricial de análise e de interpretação de filmes; facilitar a aquisição de novas competências de leitura e de interpretação fílmica, potenciando a construção reflexiva, crítica e colaborativa de conhecimento a um universo alargado de utilizadores.

1.3. Metodologia

O *Guião de Leitura e de Análise de Filmes* aqui apresentado propõe uma abordagem metodológica, que se configura a partir de três dimensões fundamentais. A primeira de carácter mais expositivo e explicativo fornece informação detalhada sobre os diversos vectores de análise a ter em consideração para uma exploração pedagógica dos filmes em múltiplos contextos de aprendizagem. A segunda dimensão desta proposta pedagógica reporta-se a uma componente mais exemplificativa. Para tal, foram escolhidos dois documentários *A Casa de Maria Fruta e Nu Bai – O Rap Negro de Lisboa*, os quais constam da Base de Dados, disponível em www.itacaproject.com. A grelha de leitura e análise de filmes foi aplicada a ambos os documentários com o objectivo de fornecer exemplos concretos da aplicação do Guião.

Considerando as dificuldades específicas de realização de uma acção pedagógica ou de animação sócio-cultural baseada na leitura e análise (ou interpretação de filmes), optámos por sugerir um conjunto de actividades para cada um dos vectores de análise do guião, utilizando os estudos de caso escolhidos. Estas actividades estão organizadas em Linhas de Exploração e de Reflexão que, embora se apliquem aos dois filmes acima mencionados, permitem, de forma exemplificativa, fornecer aos intervenientes em diferentes contextos de aprendizagem um modelo de perspectivação fílmica conducente a uma leitura mais atenta e a uma análise mais aprofundada do cinema das migrações.

A terceira dimensão diz respeito a sugestões para o trabalho pedagógico e de animação, que se estruturam em torno de sugestões de actividades e de temas de reflexão a serem desenvolvidos pelos participantes.

Como sabemos, é muito diversificada a utilização pedagógica de filmes em situações educativas e de animação social e cultural e mesmo, mais recentemente, a animação territorial, isto é, a representação dos locais no cinema e o impacto do filme no local. A exploração pedagógica do filme é frequentemente considerada muito difícil na medida em que tem exigências muito específicas – conhecimentos aprofundados de cinema a partir das múltiplas perspectivas de análise, das temáticas abordadas nos filmes, da representação dos lugares, dos processos de realização, do conhecimento do público e dos contextos da acção educativa de animação sócio-cultural e sócio-educativa. Identificaremos no Capítulo 3 - *Visualização e Animação sócio-educativa*

algumas considerações acerca dessas dificuldades e procuramos fornecer algumas formas de as superar e sugeriremos de seguida algumas estratégias de utilização dos filmes.

Por último, e ainda no contexto do Guião, é, igualmente, apresentado um quadro geral de princípios e metodologias orientadores para a realização de produtos fílmicos.

2. Guião de Leitura e Análise de Filmes

2.1. Leitura e Análise de Filmes

Os filmes tornaram-se na actualidade fontes documentais importantes de uma enorme quantidade e diversidade de problemáticas e de fenómenos sociais a estudar, a analisar e a debater. Constituem, igualmente, uma espécie de terreno (campo) onde se podem estudar as interacções entre culturas mediadas pelo cinema - a dos cineastas e a das pessoas filmadas e, no caso presente, a representação do fenómeno migratório e as formas, contextos e linguagem da representação cinematográfica. Perguntar-se-á pois, o que é que hoje o cinema nos permite descobrir além da materialidade do filme, dos signos que os compõem e dos processos de realização? Os filmes, como documentos e como representações do fenómeno histórico, social, cultural e político das migrações, fixados em suportes diversos, prevalecem acessíveis a públicos muito alargados, mas revelam também o facto, já referido por Walter Benjamin nos anos trinta de 1900, que "qualquer homem, actualmente, poder ter a pretensão de ser filmado" ainda que o "sistema capitalista do filme impeça essa legítima pretensão do homem actual em ser considerado, em vir a ser reproduzido", mais ainda os migrantes, actores dos filmes, como os trabalhadores russos dos anos 1920, não são "verdadeiros actores, no nosso sentido, mas pessoas que representam o seu papel principalmente no seu processo de trabalho" (Benjamin, 1936-39: 96-98). Assim, homens e mulheres afastados da centralidade dos processos sociais e políticos são actores dos filmes e os acontecimentos e situações representadas são frequentemente testemunhos de vida dos migrantes. No entanto, os filmes "fazem destes homens e mulheres e das suas histórias visíveis, cidadãos de um universo cinemático que produz um homem imaginário, tanto no ecrã como no público que deles se apropria. Nesta apropriação há sempre uma dimensão afectiva, estética, poética, mesmo que dramática" (Ribeiro, 2009).

Os filmes são também memória dos processos históricos e dos lugares onde foram rodados e onde se localizam determinados acontecimentos e, relevam também os contextos sócio-culturais e políticos da sua realização e dos acontecimentos ou dos fenómenos representados.

Torna-se pois urgente e necessário reflectir sobre as representações das migrações no cinema. Mais que isso, proceder a um estudo sistemático das migrações e do cinema que os representa ou efabula. Para isso, propusemo-nos realizar duas actividades igualmente complexas: 1) Criação da Base de Dados – Imagens e Sonoridades das Migrações; 2) Elaboração de um guião de leitura e de análise de filmes que permita realizar estudos sistemáticos a partir de pontos de vista específicos, desenvolver actividades pedagógicas e de animação cultural e sócio-cultural, e organizar eventos centrados no cinema e na recepção do cinema – mostras de filmes.

São múltiplas as perspectivas ou os pontos de vista a partir dos quais se pode ver um filme. Laurent Jullier (2007) aponta cinco campos epistemológicos diferentes: 1. o ponto de vista real do espectador – o modo como o indivíduo responde aos estímulos visuais e sonoros, isto é, a percepção visual e sonora do filme; 2. o ponto de vista óptico induzido pela câmara e pelos pontos sonoros de escuta formado pelos sons e pelas misturas de sons e pela combinação do visual e do sono na linguagem cinematográfica; 3. o ponto de vista narrativo – a “focalização” ou modo como a história é contada; 4. o ponto de vista sobre o mundo (ponto de vista do realizador) – como o realizador se situa em relação ao tema que filma; e 5. o ponto de vista crítico do espectador – gostos, ideologias e estereótipos do espectador.

Reconhecemos a complexidade desta tarefa interminável (a análise de um filme é sempre uma tarefa inacabada), mas lançámos o desafio à realização de um *Guião de Leitura e Análise de Filmes*, que aqui apresentamos.

Este guião decorre de um processo colaborativo e dinâmico de concepção e elaboração, que se iniciou com a elaboração de uma primeira ficha de leitura e análise, utilizada por um pequeno grupo de licenciados em psicologia e ciências sociais e pelos realizadores/ autores de alguns dos filmes indexados no protótipo da base. Num segundo momento, procedeu-se ao aperfeiçoamento do modelo de análise, tendo sido aplicado a sete filmes, designadamente: *A Casa de Maria Fruta*, *A Selva*, *Lisboetas*, *Longe de Mim*, *Outros Bairros* e *Zona J*. Posteriormente, esperamos que investigadores, professores do ensino secundário/ vias profissionalizantes nas áreas de Comunicação, Artes, Audiovisuais, professores do Ensino Superior e Politécnico ao nível da formação especializada (inicial e contínua) nas mesmas áreas e em módulos sobre Interculturalidade e Migrações, animadores sócio-culturais, animadores de festivais de cinema e audiovisual colaborem na elaboração dessas notas de leitura e as introduzam no dispositivo. Após a sua revisão, a informação será um contributo importante para a aperfeiçoar e consolidar o modelo.

O *Guião de leitura e análise de filmes*, denominado na BDISM por *descrição e análise* poderá ser extraído e impresso, permitindo a sua utilização em situações pedagógicas, de animação e ou de organização de eventos sobre o cinema e as migrações.

2.2. Vectores Analíticos do Guião

A leitura, comentário ou análise minuciosa de filmes obriga necessariamente à abordagem de uma multiplicidade de perspectivas que se prendem com: 1. o acontecimento e sua interpretação (significado), ou seja com o conteúdo do filme; 2. a mensagem e a forma; 3. o contexto do acontecimento (da problemática) e 4. contexto em que o filme é produzido, transmitido e distribuído, recebido e utilizado pelo espectador. Estas quatro dimensões da representação cinematográfica constituem os principais eixos de análise fílmica que a seguir passamos a apresentar de forma detalhada. Além disso, e como atrás foi referido, o guião aqui proposto foi aplicado a título exemplificativo a dois filmes, podendo, igualmente, encontrar um conjunto de actividades propostas e de pistas de reflexão designadas por *Linhas de Exploração e de Reflexão*.

2.3. Acontecimento principal

A primeira dimensão da representação audiovisual, e a mais óbvia, é a história ou o acontecimento principal do filme. É este acontecimento que vai dar origem à construção formal (estética) do filme e à interpretação do espectador (recepção/ apropriação) e do público (audiências). O cinema, como a etnografia e outras áreas do conhecimento em ciências sociais, interroga-se sobre a realidade e sobre o que é a realidade; testemunha uma ou uma multiplicidade de pontos de vista e a impossibilidade de os adoptar simultaneamente; modela a realidade (não apenas no aspecto racional mas emocional e estético – mudanças de

comportamento, processos miméticos), presta particular atenção ao detalhe, ao efémero, ao frágil (Laplantine, 2007).

A história ou o acontecimento tem sempre uma forma de representação muito diferenciada resultante dos contextos de produção e da criatividade, opções estéticas, ideológicas e políticas do autor/ realizador e das audiências. Neste quadro, o antropólogo Laplantine formaliza duas principais tendências: uma de natureza mais instrumental, didáctica, demonstrativa, resolutive, organizada a partir do ponto de vista unívoco (narrativa fechada). O cinema como uma narrativa unívoca é frequentemente denominado de cinema de grande público. A outra forma de natureza mais estética ou poética é designada pelo autor como a "mediação necessária do estético". Esta tem os seus admiradores, sendo frequentemente estes filmes denominados de cinema de qualidade. Cada uma destas formas criará uma imagem, uma representação de natureza diferente no espectador – uma de narrativa fechada e conclusiva, outra de narrativa aberta. Poderemos, como alguns autores o fazem, denominar esta forma como tonalidade do filme. A tonalidade referida por Laplantine (2007) nada tem a ver com a cor da película mas algo que tem a ver com as reacções específicas do espectador – desejo, arrebatamento, curiosidade, identificação, etc. Na literatura também vários autores se referem a esta dimensão, como é o caso de Victor Hugo quando afirmava que "as tonalidades cómicas e trágicas deverão, assim como na vida, se alternarem e mesmo se oporem violentamente no interior de um acto, cena ou personagem". Esta referência poder-nos-á alertar para identificarmos os elementos de criatividade do cineasta e o efeito destes nos espectadores.

Neste campo pretende-se descrever o acontecimento do filme. Uma sinopse desenvolvida e cuidada de que constem: o acontecimento, a história, o pequeno detalhe relevante para a história e "tonalidade" do filme (didáctica, demonstrativa, resolutive, organizada ou poética, narrativa fechada ou aberta).

A CASA DE MARIA FRUTA

Acontecimento principal

A construção de uma casa ilegal, num bairro degradado de génese ilegal - o bairro do Alto da Cova da Moura, na municipalidade da Amadora. O processo de construção da casa por Maria Fruta (Maria Pires Lopes) emerge como um microcosmo a partir do qual é possível explorar uma multiplicidade de processos identitários, sociais, culturais e políticos a nível local, os quais se inscrevem no cruzamento de um quadro alargado de vivências transnacionais. Particular atenção é dada à natureza das relações sociais que Maria estabelece com as organizações do bairro e com as instituições oficiais locais.

Linhas de Exploração e de Reflexão

Nesta primeira actividade propõe-se o visionamento geral do filme, constituindo-se para tal diferentes grupos aos quais são sugeridas as seguintes linhas de exploração e de reflexão:

- Identificar o acontecimento principal do filme.
- Identificar os principais protagonistas do filme.
- Identificar os múltiplos espaços em que a história se desenrola.
- Explicitar os acontecimentos secundários do filme que concorrem para uma maior e mais alargada caracterização do filme.

- Relacionar o acontecimento principal do filme com as diferentes sub-histórias que o filme aborda (por exemplo, a natureza das relações sociais vividas no bairro; as vivências na Alemanha; as representações que Maria e a sua família constroem sobre as suas experiências migratórias; a actualização das redes familiares com Cabo Verde).
- Apresentação da informação e debate geral.
- Tonalidade – Como é que a ideia do filme nos é apresentada e tratada? Que narrativa? Aberta? Fechada? Celebratória? Reflexiva? Performativa? Interactiva? Autoritária? Militante? Colaborativa?

NU BAI - O RAP NEGRO DE LISBOA

Acontecimento Principal

Jovens *rappers* de origem africana debatem, nos bairros periféricos da Área Metropolitana de Lisboa, o seu quotidiano no âmbito das suas redes de sociabilidades informais e das associações, o estatuto subalterno que ocupam pelo facto de serem pobres e negros, as suas referências étnicas e culturais (designadamente a língua crioula) e a relação estabelecida com a música *rap* que produzem e a que comentam (Otávio Raposo).

Linhas de Exploração e de Reflexão

Pretende-se nesta actividade uma abordagem geral do filme e para isso um visionamento em grupo do filme e o diálogo com os participantes propondo-se as seguintes linhas de exploração:

- Identificação dos lugares (território) em que se desenvolve o acontecimento.
- Identificação da comunicação e das redes reveladas através das conversas dos actores / participantes no filme.
- Identificação dos modelos de referência das práticas artísticas que referem e praticam.
- Identificação dos acontecimentos secundários.
- Tonalidade do filme – Militante? Solidário com os participantes / actores do filme e da temática tratada no filme. Neutralidade na abordagem da temática? Etnocêntrico?

2.4. Imagem, som, montagem e narrativa

Alguns aspectos técnicos, estéticos, narrativos podem constituir o objecto de um olhar atento à forma como se constrói a história com os três elementos mais importantes da linguagem cinematográfica: a imagem, o som e a montagem. O trabalho do cineasta consiste em tornar visível o que era invisível numa percepção imediata, fá-lo através das imagens e da utilização das câmaras, do som e dos pontos de escuta. Na leitura e análise do filme torna-se necessário perceber a "posicionalidade" e a relação com o que é filmado, isto é, identificar os lugares de observação e a relação do cineasta com o objecto que filma e o modo como é feito o registo da câmara (escolhas do realizador).

2.4.1. A câmara/ imagem

É preciso tomar atenção às tomadas de vista: enquadramento e profundidade de campo (grande plano, plano americano, etc., a distância em relação ao sujeito filmado), posição e movimentos de câmara. Para isto, é conveniente saber responder a muitas perguntas das quais destacamos:

Onde é colocada a câmara? O que mostra e o que esconde? Qual a relação da câmara com o que é filmado? O movimento de câmara (velocidade, direcção, utilização do tripé) também faz parte da mensagem do filme? Quais as razões internas das escolhas (colocar o espectador no lugar do protagonista, destacar o fundo ou a forma)? Quais as razões externas das escolhas (condições e constrangimentos reais de filmagem, censura e outros constrangimentos sócio-históricos, opções estéticas pessoais, de "escola" ou de género)?

É importante prestar atenção à relação existente entre a acção principal representada e mostrada no filme em primeiro plano, as acções ou acontecimentos secundários mostrados em segundo plano e o cenário, lugares, espaço onde decorre a acção filmada (relação do cinema com o território – relação dos migrantes com os locais: espaço urbano, bairros periféricos, espaços rurais).

2.4.2. O som

O cinema combina o olhar e o escutar. Como os fenómenos sociais, aqui especificamente o das migrações, o cinema também tem uma dimensão visual e sonora. Esta dupla dimensão abre campos de interrogação inéditos que urge explorar e que na montagem são associados (ligados) de forma criativa. Destacamos as sonoridades dos lugares, a música situada no lugar e tempo da acção (música de ecrã), as vozes das pessoas filmadas (posicionalidade e diversidade de pontos de vista, formas linguísticas), comentários (voz *over* como voz de autoridade sobreposta às imagens ou como ferramenta pedagógica para facilitar a compreensão e organizar as informações, a fala como discursos do sujeito em situação ou forma de expressão do contexto social, vozes directas em forma de entrevista, a articulação entre as vozes do autor realizador oral ou escrita com as vozes dos interlocutores), música exterior ao lugar e tempo da acção (música de fosso). A recepção e análise do som de um filme exige audições repetidas e diferenciadas. As audições causais (causa dos sons), as audições veladas (sons sem imagens), as audições repetidas e as notações permitem uma descrição minuciosa e precisa dos sons de um filme. Algumas perguntas poderão ajudar o espectador ou o animador a estar mais atento ao filme.

Que sons acompanham as imagens? Estão directamente ligados às imagens ou são externos? Que relação entre som e imagem? Qual a origem da música do filme? Qual o seu papel (ou função)? Qual o papel do silêncio? Como é que as sonoridades constituem formas identitárias do grupo ou cultura filmada? Qual o tom da narração/ do comentário? O narrador é omnisciente? A narração ou o comentário traz-nos alguma informação nova? Será que há uma diferença entre as vozes no filme e a voz do filme?

2.4.3. A montagem e a narrativa

O terceiro elemento a considerar e a descrever na leitura e análise de um filme é a montagem. A montagem tem como primeira função dar um sentido suplementar às imagens e sons que isoladamente não possuíam. A associação de planos, de imagens e

sons permite ligar situações, reunir ou separar elementos, articular (linearizar) numa determinada sequência o que tinha sido visto e observado como isolado.

Na tradição clássica do cinema a organização das imagens e dos sons orienta-se sobretudo para a construção de uma história e de uma narrativa, para a organização dos acontecimentos ou da sequência de acontecimentos ou acções e a forma de os mostrar ou transmitir. A montagem clássica assegura a continuidade espacial e a unidade temporal. A montagem cria também rupturas e descontinuidades narrativas, como a criação de elipses ou relações complexas de múltiplos espaços, tempos e acções ou acontecimentos dispersos, desordenados dando origem a narrativas fragmentadas.

A questão de continuidade ou descontinuidade criada pela montagem pode entender-se não apenas em relação à narrativa e às questões formais (imagem e som) mas também em relação ao conteúdo – ao raciocínio, à demonstração, ao discurso. Poder-se-á identificar em alguns filmes uma montagem que não constrói nem uma história nem uma argumentação, ou demonstração, mas uma associação que pode funcionar como sugestão. Esta montagem mais experimental, aleatória, poética gera um sentido "aberto" a uma interpretação mais livre do espectador. Este tipo de montagem permite aproximar planos que representam realidades imprevisíveis ou insólitas e criar sentidos ou impressões novos. A montagem é também responsável pelo ritmo do filme decorrente da duração dos planos, pelos pontos de montagem (momento de corte), pelos *racords* (efeito de corte entre planos). A resposta a algumas perguntas sobre a montagem poderá ajudar o espectador a interpretar ou utilizar melhor o filme.

Qual a função da montagem? Qual a relação entre os diversos planos? Qual a relação imagem - som? Qual a relação imagem - imagem? Qual a relação imagem - tempo?

A CASA DE MARIA FRUTA

Imagem, som, montagem e narrativa

Em A Casa de Maria Fruta, Maria introduz o tema principal do filme, que se centra na sua experiência de vida migratória na Alemanha e em Portugal e nos processos de construção da sua casa no bairro do Alto da Cova da Moura.

Montagem e narrativa:

1. A montagem de sequências alternadas, filmadas no bairro, em Baiertal, Alemanha e em Cabo Verde, na Ilha do Fogo pretendeu evocar a intersecção entre mundos diferentes, que vão moldando a sua experiência de vida bem como a fluidez de fronteiras, que caracterizam a realidade migratória. A aposta numa narrativa cinemática que privilegiou a justaposição e a colagem visou, sobretudo, uma representação visual de uma trajectória de vida feita por múltiplos e descontínuos espaços que configuram o mundo de Maria. A tentativa em criar um discurso cinemático de "desterritorialização / reterritorialização" procurou ainda ultrapassar as limitações de uma estratégia etnográfica linear;
2. A enunciação polifónica da narrativa cinemática tem como principal objectivo a construção de múltiplos espaços de significação. Por outro lado, a descentração da câmara permitiu explorar as diferentes vivências dos membros da família;
3. A inscrição reflexiva da investigadora no filme é tematizada e funciona como um meio de ultrapassar o olhar

etnográfico, "aparentemente" desincorporado da câmara. Daí, a necessidade de situar o conhecimento e assim mostrar o sentido e as condições da própria produção do documentário. Relação directa entre som e imagem. Som directo, voz *in*. Imagens: câmara móvel, privilegiando planos fechados e médios.

Linhas de Exploração e de Reflexão

Nesta actividade pretende-se que os participantes visionem atentamente o filme tendo em vista as quatro principais dimensões em análise (imagem, som, montagem e narrativa), sendo sugeridas as seguintes linhas de exploração e de reflexão:

- Identificar os lugares (posições) de observação da câmara: Onde é colocada a câmara? O que mostra e que esconde?
- Caracterizar pelas imagens e sons a relação entre a pessoa que usa a câmara e as pessoas filmadas.
- Identificar movimentos de câmara (velocidade, direcção, utilização do tripé) e explorar o sentido dos movimentos e aprendizagem de princípios de realização.
- Identificar os sons que acompanham as imagens. Directamente ligados às imagens ou são externos? Qual a relação entre som e imagem?
- Identificar e caracterizar o tempo no filme. Como é que o tempo aparece representado no filme? O tempo da filmagem e da montagem são coincidentes?
- Compreender as estratégias de montagem adoptadas. Quais são e qual a sua finalidade? (por exemplo, para quê utilizar a justaposição de espaços? sequências alternadas?)
- Perspectivar a forma como a investigadora se inscreve no filme. Qual o objectivo? O que nos diz esta inscrição? O que é que o filme nos revela da relação que a investigadora estabelece com Maria e com os outros protagonistas do filme?
- Debater a natureza das "vozes" do filme (Maria, a investigadora e os outros protagonistas) bem como a estratégia de representação cinematográfica, que este apresenta.
- Problematicar o envolvimento da investigadora no filme, relacionando as questões de subjectividade / objectividade com a abordagem reflexiva e dialógica da narrativa cinematográfica.

NU BAI - O RAP NEGRO DE LISBOA

Imagem, som, montagem e narrativa

O filme apresenta-nos imagens filmadas com câmara móvel e instável. Mostra as vias de acesso às zonas periféricas de Lisboa, os bairros – planos gerais dos bairros, ruas, casas, associações, cenas da vida quotidiana das famílias, sobretudo os jovens em casa, na rua, nas associações no espaço público. As conversas e a performance dos jovens e dos *rappers* são o centro da acção filmada. No entanto as múltiplas dimensões do território (espaço geográfico, social e cultural) emergem com assinalável relevância.

O som directo capta as sonoridades dos fenómenos sociais filmados – vida quotidiana, identificação e identidade das personagens, comparações com outros contextos históricos internos (referências a músicos portugueses ou poetas

africanos independentistas) e externos (referências aos Estados Unidos e à cultura americana negra. A música dominante é o *rap* embora tenham sejam apresentadas outras expressões musicais como o batuque. As vozes são uma das formas relevantes do documentário – vozes com múltiplas formas: cantadas e faladas; integradas e contestatárias e por vezes apocalípticas, outras esperanças num futuro melhor, outras ainda ambíguas. A pluralidades de vozes filmadas e registadas fornecem um puzzle muito diversificado de pontos de vista sobre a vida social dos jovens e sua contextualização no local, na sociedade portuguesa e com alguma referências exteriores – contestação nos bairros periféricos em França ou ao imaginário americano em torno da cultura negra americana. Emergente o desejo de integração criativa na sociedade através dos grupos, das redes juvenis, das associações locais, dos média – apropriação dos meios de expressão musical e das tecnologias, da edição local e da sua divulgação. Recolha de músicas de Chullage, TWA, Kosmikilla, Kromo Di Ghetto, Nigga Poison, Dj SAS e outros.

Linhas de Exploração e de Reflexão

Propõe-se para esta actividade um visionamento repetido individual e em grupo e uma análise fina da materialidade fílmica:

- Identificar os lugares (posições) de observação da câmara: Onde é colocada a câmara? O que mostra e que esconde?
- Caracterizar pelas imagens e sons a relação entre a pessoa que usa a câmara com as pessoas filmadas.
- Identificar movimentos de câmara (velocidade, direcção, utilização do tripé) e explorar o sentido dos movimentos e aprendizagem de princípios de realização.
- Procurar saber as razões internas das escolhas do realizador em relação ao conteúdo e à forma.
- Procurar saber as razões externas das escolhas do realizador (condições e constrangimentos reais de filmagem, censura e outros constrangimentos sócio-históricos, opções estéticas pessoais, de "escola" ou de género).
- Identificar os sons que acompanham as imagens. Directamente ligados às imagens ou são externos? Qual a relação entre som e imagem? Qual a origem da música do filme? O que dizem as palavras / letras das músicas? Transcrever as letras das músicas (reportório musical).
- Identificar o silêncio e as sonoridades domésticas no filme. Há silêncio no filme? Qual o papel do silêncio? Qual o papel das sonoridades domésticas?
- Caracterizar formas sonoras identitárias. Os sons do filme constituem formas identitárias do grupo e da cultura filmada? A música (*rap*) constitui uma forma de expressão identitária, estratégias de intervenção, identificação com cultura transnacional?
- Identificar formas verbais no filme. O filme tem uma voz (narração / comentário) que se sobrepõe às imagens e lhe dá uma interpretação? (que comentário colocaria no filme... como relacionaria o comentário com as palavras ditas ou cantadas pelos actores participantes no filme)?
- Comparar com outros filmes em que existe uma voz que faz a narração ou o comentário. Estes trariam algo de novo e importante ao filme? Qual a diferença entre as vozes no filme e a voz do filme?
- Ver o filme como um lugar de diálogo. Como entende o filme como um lugar de diálogo entre o realizador e as pessoas filmadas?
- Aperceber-se que o filme e a realidade filmada não coincidem. O filme é uma construção. Apercebeu-se que o filme é uma construção (montagem) não a vida/ e muito menos a vida em tempo real? Como demonstra isso com o filme?
- Caracterizar a relação entre o som e a imagem. Esta relação é a do registo síncrono ou há sobreposições e associações frequentes? Mostre essas sobreposições.

- Aperceber-se da montagem e da sua função no filme. As ligações entre planos são também ligações entre lugares, entre pessoas, entre grupos, entre formas de expressão? Essas ligações são concordantes, divergentes, complementares? Mostre essas ligações.
- Aperceber-se do ritmo do filme e dos elementos que o constituem e caracterizam. O que dá ritmo ao filme?
- Identificar e caracterizar o tempo no filme. Como é que o tempo aparece representado no filme? O tempo da filmagem e da montagem são coincidentes?

2.5. Contexto sócio-cultural e político do acontecimento

A recepção e a produção operam-se em situações específicas de comunicação (sentido fenomenológico de situação): condições de espaço e tempo da acção humana, os dados e processos específicos da história mental e social, língua à qual pertence um papel privilegiado na construção social da realidade e das crenças. A reconstrução dos diferentes elementos da experiência social de saber e do experiência subjectiva do saber do espectador, para os quais o filme remete e aos quais se referem, permite delimitar a sua função histórica e a possibilidade de formular hipóteses sobre esta função. A situação de comunicação constitui o quadro histórico no qual as acções entre o autor, o filme e o espectador interagem e evoluem.

A CASA DE MARIA FRUTA

Contexto sócio-cultural e político do acontecimento

Nas últimas décadas, o crescimento e a fixação da população imigrante em bairros degradados e em núcleos de barracas espalhadas pelo território português tem vindo a reconfigurar as dinâmicas sócio-espaciais, dando lugar a novas formas de segregação urbana e de marginalização configuradas por tensões de classe e diferenças culturais. Por outro lado, associada a esta nova realidade, o não reconhecimento oficial destes bairros e, conseqüentemente, a manutenção de uma situação de ilegalidade durante décadas bem como o exercício discricionário do Estado para intervir nos mesmos (demolições, multas, realojamento, etc.) colocou estas populações em situação de grande vulnerabilidade e de total dependência em relação ao poder local. Por outro lado, durante a década de 90 de 1900, as representações produzidas pelos *mass media* sobre os bairros migrantes existentes na periferia de Lisboa foi marcada por um discurso estigmatizante, evidenciando uma articulação directa entre etnicidade, delinquência e exclusão social. No caso específico do bairro do Alto da Cova da Moura, nos finais dos anos 90 do século passado, altura em que o documentário foi produzido, os discursos veiculados pelos meios de comunicação social tenderam a esteriotipar os seus moradores, em particular as camadas mais jovens e a reforçar formas de classificação dominantes em que o bairro era equacionado a um "gueto negro", associado a uma crescente criminalização e racialização dos seus moradores.

Linhas de Exploração e de Reflexão

Esta actividade pretende estimular os participantes a caracterizar o contexto sócio-cultural e político em que o filme se insere.

- Identificar as políticas de imigração nos finais da década de noventa do século passado, no que respeita à regulação dos fluxos bem como às medidas de integração das populações imigrantes.
- Comparar as políticas de imigração dos finais da década de 90 do século passado com as políticas e discursos oficiais da actualidade, sobre as migrações.

- Distinguir os discursos produzidos pelo poder político, os *mass media* e a sociedade civil em geral acerca da presença dos imigrantes, em particular sobre as populações africanas a residir no país.
- Identificar os pressupostos que configuram os diferentes discursos e as representações feitas sobre os imigrantes, sobretudo as faixas da população mais desfavorecidas.
- Reflectir e desmontar o imaginário do "bairro negro", veiculado pelos órgãos de comunicação social, tendo como pano de fundo a descrição do bairro do Alto da Cova da Moura apresentada no filme.
- Problematicar o modo como os discursos dominantes sobre os imigrantes e os "bairros-guetos" são apreendidos e interiorizados pelos protagonistas do filme.
- Identificar a existência de "contra-discursos" protagonizados no filme, que tendem a desmitificar o discurso dominante sobre estas populações.
- Comparar com outros filmes produzidos, na mesma época, sobre a temática das migrações e equacionar o modo como o contexto sócio-cultural e político é revelado e incorporado na narrativa fílmica dos mesmos (por exemplo, *Zona J*, 1998 e *Outros Bairros*, 1999).

NU BAI - O RAP NEGRO DE LISBOA

Contexto sócio-cultural e político do acontecimento

Anos 2003 a 2007 (anos de rodagem e produção do filme e do trabalho de investigação) em Portugal, bairros periféricos de Lisboa - Arrentela, Cova da Moura e Porto Salvo, habitados sobretudo por população imigrante. Bairros auto-contruídos e uma situação socio-política complexa, em que o emprego escasseia e com dificuldades decorrentes de uma situação política de contenção de défice nacional imposto pela União Europeia. Instabilidade política, abandono e demissão, governos com múltiplas eleições: Europeias 2004, Assembleia da República e Autárquicas em 2005, Presidenciais em 2006. Período anterior à nova lei da imigração (Lei 23/2007, de 4 Julho) que se considera ter trazido melhores condições de integração dos imigrantes em Portugal, nomeadamente a atribuição de um visto de residência temporário aos estrangeiros que tenham intenções de procurar trabalho em Portugal.

Linhas de Exploração e de Reflexão

- Identificar e situar no tempo os acontecimentos políticos relevantes do período de rodagem e montagem do filme (2003-2007).
- Identificar as temáticas relacionadas com a imigração e com o acontecimento e temática principal do filme nas campanhas políticas.
- Comparar as propostas dos diversos partidos políticos em relação à imigração nas campanhas eleitorais.
- Tratando-se de um período que antecede a nova lei da imigração (Lei 23/2007, de 4 Julho), identificar o debate político, as opiniões expressas na imprensa e a participação das associações neste debate.
- Compreender o contexto sócio-cultural, espacial e político em que o movimento *hip-hop* e, em particular, o *rap* surgem nos Estados Unidos da América.

- Identificar os seus protagonistas. Quem são? De onde vêm? Que discursos, mensagens, reivindicações pretendem transmitir?
- Perspectivar as dinâmicas de produção do *rap* e o modo como esta expressão cultural e musical foi apropriada e comercializada pelo mainstream da sociedade norte americana?
- Reflectir de forma crítica sobre o carácter transnacional e transcultural do *rap* como forma de articulação das questões da "raça", da diferença e da injustiça social?
- Comparar e contrastar o movimento *rap* protagonizado no filme Nu Bai - O Rap Negro de Lisboa com o *rap* emergente, na actualidade, nos Estados Unidos da América.
- Analisar, no contexto europeu, os movimentos *hip-hop* e *rap* existentes, identificando as suas singularidades e semelhanças com o *rap* produzido em Portugal e nos Estados Unidos da América.

2.6. Contexto de Produção

Por contexto de produção entenda-se a organização, a coordenação de intenções e de acções, o trabalho de equipa, os procedimentos técnicos e os factores institucionais, materiais e financeiros que constituem condição e oportunidade da produção cinematográfica. O acto de produção cinematográfica visa geralmente um círculo de receptores claramente delimitado e definido e compreende formas mais diversas de *feedback*.

Quem produz? Em que contexto social (de quem filma e de quem é filmado/ produção/ acontecimento)? Que factores sociais, culturais, económicos, políticos e ideológicos condicionam a produção? O filme é direccionado para públicos específicos? Trata-se de uma produção comercial? De um filme para televisão? Para cinema? Integrado numa investigação sociológica ou antropológica?

A CASA DE MARIA FRUTA

Contexto de Produção

O filme *A Casa de Maria Fruta* foi produzido no âmbito do projecto de investigação de doutoramento em Sociologia, Simon Fraser University, Canadá, em parceria com a Universidade Aberta, Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais / Laboratório de Antropologia Visual. O filme *A Casa de Maria Fruta*, que conta a história da "casa de sonho" de Maria foi realizado e produzido entre 1997 e 1999. O filme evoca as experiências de vida de Maria na Alemanha, Portugal (bairro do Alto da Cova da Moura) e em Cabo Verde. Maria queria contar a sua história uma vez que, na sua opinião "existiam coisas para serem ditas porque o jogo ainda não tinha terminado...". De facto, Maria não queria apenas que a sua história fosse escrita, mas também que fosse contada em imagens – queria um filme sobre si própria. Isto era ainda mais importante para ela do que a própria escrita, porque poderia "ser mostrada em Cabo Verde, nos Estados Unidos, em Portugal...". Para Maria, as imagens eram mais "úteis" porque muitos dos seus familiares não sabiam ler, nem escrever e, mesmo para os que sabiam, não o sabiam fazer em inglês.

O desafio era enorme e a minha inexperiência na realização de filmes ensombrevam o enorme entusiasmo e o formidável desafio deste projecto. Contudo, a opinião de Maria não podia ser ignorada, quando me disse "é ao fazer que as pessoas aprendem". Embarcámos, assim, numa viagem sem mapas, sem certezas do nosso destino mas, ainda assim, desejosas de partilhar as nossas perplexidades e preocupações, as nossas experiências passadas e perspectivas futuras, numa procura de nós próprias e uma da outra. Havia uma história para contar, de facto havia muitas histórias para contar – umas vindas de longe e outras do aqui e do agora, entrelaçadas na revelação densa das nossas experiências de vida. Ainda assim, o filme não deixava de ser o produto de formas institucionalizadas de conhecimento. Técnicas cinemáticas e tecnológicas, práticas de pesquisa antropológica bem como múltiplos constrangimentos institucionais foram determinantes na configuração deste trabalho. A construção de uma narrativa cinemática impôs procedimentos específicos de filmagem e edição que levaram a que se privilegiasse determinadas sequências e se omitissem outras. Na mesa de montagem, a tensão entre o que podia ser utilizado e o que não podia decorria da necessidade de escolher entre imagens, sacrificando metragem no processo de construção de significado. A montagem ao criar uma narrativa obriga, necessariamente, à condensação de significação e ao fazê-lo aliena as texturas historicamente específicas das filmagens, criando uma ruptura entre a experiência de filmar e o produto final de representação. Neste sentido, o filme é, também, o resultado de exclusão de narrativas e de imaginários que são produzidos por quem filma e em última análise, por quem é filmado. Contudo, a produção do filme não foi unicamente condicionada por imperativos tecnológicos e estratégias narrativas. Constrangimentos institucionais relativos à duração do filme e questões éticas foram igualmente de grande importância. Relativamente a estas últimas, os processos burocráticos dos códigos éticos de pesquisa institucionais tornaram-nos extremamente conscientes do que filmar e do que omitir bem como da potencial problemática de "fugas" de informação dada a adopção de uma estratégia particular de montagem. Os "contratos éticos" feitos com todos aqueles envolvidos no filme moldaram a forma como estes sujeitos eram abordados, filmados e representados. Além disso, houve um especial cuidado com a inscrição no filme de alguns testemunhos de Maria, sobretudo aqueles que se reportavam ao seu quadro de sociabilidades no bairro, pois a divulgação de alguns dos seus comentários e considerações poderia conduzir a situações de conflito e mesmo de ostracismo por parte dos seus vizinhos e conhecidos.

Linhas de Exploração e de Reflexão

O objectivo principal desta actividade é sensibilizar os participantes para melhor compreenderem a complexidade dos processos de produção que configuram a produção fílmica.

- Identificar os objectivos que levaram à realização do filme. Neste caso concreto, poderíamos perguntar uma mulher, uma casa, uma história e um filme para quê? Para quem?
- Analisar os diferentes contextos das filmagens (Bairro do Alto da Cova da Moura - Amadora, em Baiertal na Alemanha e na Ilha do Fogo em Cabo Verde), tendo em atenção a posicionalidade e a natureza das relações que se estabelecem entre quem filma e quem é filmado nos diferentes contextos de realização do filme. O que é que estas diferentes formas de interacção nos dizem sobre quem filma e sobre quem é filmado?
- Problematizar o constante processo de negociação existente entre quem filma e quem é filmado. Afinal, quem é que conta a história? A investigadora/ autora/ realizadora, a protagonista da história, ambas?
- Reflectir sobre as questões éticas, tecnológicas e institucionais que configuram a produção fílmica e o seu impacto na história que é contada. De facto, o filme não é a realidade mas sim um olhar cúmplice sobre a realidade.

NU BAI - O RAP NEGRO DE LISBOA

Contexto de Produção

O filme foi realizado entre os anos de 2003 e 2007 no âmbito da investigação de mestrado (Antropologia Urbana), concluída em 2007, no ISCTE, sob o título: "Representa *Red Eyes Gang*: das redes de amizade ao *hip-hop*", com recursos precários - cinco câmaras diferentes (todas emprestadas), desprovido de patrocínios ou apoios financeiros. A ideia inicial era realizar um documentário que desse um panorama muito mais geral da "cultura *hip-hop*". O realizador tinha a intenção de abordar outras vertentes do movimento (e expressão cultural), tais como: o *graffiti*, o *breakdance* e o *djing*. A questão étnica era secundária até entrarmos no terreno e iniciarmos os contactos com alguns jovens através do método "bola de neve". A experiência de terreno levou o realizador a circunscrever o foco do filme aos jovens negros que cantam *rap* e que fazem do estilo um instrumento de contestação e de re-elaboração dos seus símbolos étnicos, com o intuito de edificar uma identidade positiva da sua negritude. Esta clareza na definição do objecto demorou algum tempo a ser alcançada. Foi um processo longo que se reforçava cada vez que ia a campo e conhecia melhor o movimento *hip-hop* na Área Metropolitana de Lisboa. Só no final das filmagens se apercebeu das dificuldade que seria concluir um filme com um mínimo de profundidade e coerência que abordasse as múltiplas vertentes do *hip-hop*, de discursos e representações sobre o estilo. Esta tomada de consciência fez com que não aproveitasse grande parte do material filmado, mas conferiu uma maior clareza e unidade ao tema abordado e proporcionou um fio condutor inteligível ao filme que de outro modo seria muito mais difícil de ser alcançado. O filme foi realizado sem um guião estruturado. Este facto trouxe ao projecto aspectos negativos e positivos. Positivos, porque permitiu que o realizador se adaptasse à realidade do terreno, respondesse ao imprevisto, se mantivesse aberto às surpresas e influências inesperadas. Esta maior abertura ao imprevisível, em que não nos limitamos a elementos antevistos no guião, foi o responsável pela metamorfose que o documentário sofreu, ao optar por focar o seu olhar num pequeno universo dentro do vasto panorama do *hip-hop*. Os aspectos negativos tiveram a ver com a qualidade das gravações e das respostas que prejudicaram o andamento do filme e a sua componente estética. Algumas das dificuldades encontradas, como a definição do objecto a ser tratado pelo documentário, poderiam ser mais rapidamente resolvidas se não tivesse "improvisado" tanto durante as filmagens. Para não falar do tempo gasto com personagens que, na montagem, foram deixadas de lado pelas razões acima apontadas (baseado na Informação do realizador).

Linhas de Exploração e de Reflexão

- Comparar o contexto de produção do filme integrado num percurso de longa duração e de contacto directo com a população decorrente do trabalho de investigação com o contexto de produção da notícia ou da realização de espectáculos ou programas televisivos.
- Comparar os processos de produção de um filme de ficção orientados e programados por um roteiro ou guião pré-determinado com o da realização deste filme. Ver isto noutros documentários.
- Identificar questões éticas e políticas que estão subjacentes à realização dos filmes documentários (consentimento informado, explicação do projecto às pessoas filmadas, negociação, confidencialidade, câmara oculta e até partilha de eventuais proventos do filmes).

2.7. Formas de Distribuição/ Circulação

"Eu não gostaria de ver um filme pela primeira vez em vídeo ou na televisão. Um filme vê-se numa sala de cinema. Cinema e vídeo são como a diferença do livro que se lê e um livro que se consulta. Para mim, como cinéfilo, ver um filme em vídeo perturba a minha vida... ver um filme em vídeo dá-nos uma visão mais íntima. Como cinéfilo sou fanático do vídeo", esta aparente contradição nas palavras de *François Truffaut*, usadas na abertura das versões comerciais da colecção *Les filmes de ma vie*, chama a atenção para as diferentes formas de distribuição e circulação dos filmes. O filme é, em primeiro lugar, um espectáculo para que se construíram edifícios, exclusivamente dedicados à sua exibição, em que as condições de visionamento são muito específicas – boa reprodução de imagem e som, sala escura, tela branca em que se projecta o filme perante uma plateia de espectadores pagantes acomodados em cadeiras confortáveis. Ir ao cinema, ver um filme em sala, é um ritual complexo decorrente de escolhas e de acções muito diversificadas decididas pelo espectador – escolha do filme, da sala, decisão de sair, ir só ou escolher parceiros para o filme, adquirir o bilhete, assistir à projecção, conversar sobre o filme. Os filmes têm outras formas igualmente festivas em que são apresentados colectivamente: festivais e mostras de cinema, eventos e sessões em que os filmes são enquadrados em temáticas abordadas por outros meios remetendo directa ou indirectamente para os filmes. Estas formas de ver os filmes não são estáticas mas continuamente reconfiguradas.

A partir de meados dos anos de 1950, generalizou-se a emissão de filmes pela televisão e nos finais dos anos de 1970 o vídeo iniciou uma nova era de distribuição dos filmes. Actualmente, a panóplia de meios e formas de distribuição dos filmes é muito diversificada. Mantêm os meios e processo anteriores e surgem continuamente novas formas de distribuição – DVD (Digital Video Disc), BD (Blu-ray Disc), Televisão digital, Internet, etc.. Trata-se de formas diferentes mas complementares de circulação e distribuição dos filmes, criando cada uma delas situações específicas de recepção e apropriação. Alguns destes meios e suportes dispõem de processos de navegação hipermediática que permitem ao espectador fruir não apenas do filme como espectáculo mas de condições particularmente favoráveis à análise minuciosa dos filmes, à consulta ou visionamento repetido e mesmo à interactividade (escolha de capítulos, de documentos de rodagem, de crítica cinematográfica, de um interminável conjunto de extras). A relação do espectador com o filme é hoje mais elaborada, informada e a apropriação mais íntima e democrática. Com efeito, estes meios entram na generalidade das casas e a distribuição de filmes tornou-se pouco onerosa e vulgarizada. Por outro lado, a utilização das tecnologias digitais como a informática, a Internet, o som e as imagens digitais criaram novas formas de visionamento e de exploração de um filme – melhor qualidade de som e imagem, facilidade de acesso, distribuição e utilização, novas formas de recepção e apropriação dos filmes.

A CASA DE MARIA FRUTA

Formas de Distribuição/ Circulação

Após a sua produção o filme foi inicialmente visionado pela protagonista, Maria Fruta e pela sua família. Posteriormente, o filme foi apresentado em vários contextos de formação pós-graduada (Mestrado e Doutoramento) e de investigação em Portugal, Canadá, Estados Unidos da América, Reino Unido e na Holanda.

A nível das organizações da sociedade civil o filme tem sido amplamente utilizado para promover o debate sobre as questões da imigração, em particular sobre as condições de vida dos imigrantes em bairros periféricos da área metropolitana de Lisboa; as estratégias de vida das mulheres migrantes; associativismo migrante; construção de identidades híbridas e de múltiplas pertencas num espaço transnacional; os poderes centrais e locais e a intervenção em bairros migrantes.

Linhas de Exploração e de Reflexão

- Identificar as formas de divulgação do filme e as reacções e comentários na imprensa e na Internet – apresentação em festivais, apresentação em conferências, integração na produção académica – teses, dissertações, livros, distribuição pelas instituições locais e pelas pessoas filmadas.
- Identificar o efeito do filme nas pessoas filmadas ou no grupo sócio-cultural (étnico) que se vê representado: as suas reacções, auto-representação, problemas éticos e políticos que possam advir da sua representação e expressão no filme.
- Identificar os efeitos do filme em grupos exteriores aos representados no filme – reacções, atitudes perante o acontecimento principal do filme e face à problemática central do filme e à imigração em Portugal.
- Promover o debate entre grupos que se identificam com a representação do filme e grupos exteriores ou que contestam a representação do filme. Procurar os consensos, temas divergentes, razões fracturantes. Aprofundar estes temas e as razões desta diferenciação.
- Registar os debates e utilizá-los no aprofundamento dos mesmos.

NU BAI - O RAP NEGRO DE LISBOA

Formas de Distribuição/ Circulação e apropriação

O filme foi exibido em múltiplos festivais e obteve alguns prémios. É frequentemente utilizado em colóquios e eventos culturais e políticos (*NuBai - o Rap Negro de Lisboa* - cinema e debate em Braga – Bloco de Esquerda; Museu D. Diogo de Sousa; PANORAMA – Mostra de cinema documental português). A decisão do realizador é a de libertar o filme para que possam ser feitas cópias por todos os que quiserem divulgar ou utilizar o filme em actividades cívicas, educativas e sócio culturais.

Linhas de Exploração e de Reflexão

- Identificar as formas de divulgação do filme e as reacções e comentários na imprensa e na Internet – apresentação em festivais, apresentação em conferências, integração na produção académica – teses, dissertações, livros, distribuição pelas instituições locais e pelas pessoas filmadas.
- Identificar o efeito do filme nas pessoas filmadas ou no grupo sócio-cultural (étnico) que se vê representado: as suas reacções, auto-estima, problemas éticos e políticos que possam advir da sua representação e expressão no filme.
- Identificar os efeitos do filme em grupos exteriores aos representados no filme – reacções, atitudes perante o acontecimento principal do filme e face à problemática central do filme e à imigração em Portugal.
- Promover o debate entre grupos que se identificam com a representação do filme e grupos exteriores ou que contestam a representação do filme. Procurar os consensos, temas divergentes, razões fracturantes. Aprofundar estes temas e as razões desta diferenciação.
- Registar os debates e utilizá-los no aprofundamento dos mesmos.

2.8. Contexto de recepção e apropriação do filme

"A percepção visual [e sonora] é um processo quase experimental, implicando um sistema de tentativas, a partir do qual são emitidas hipóteses, e em seguida verificadas ou anuladas. Este sistema de tentativas é largamente determinado pelo nosso conhecimento prévio do mundo e das imagens: na nossa apreensão das imagens, antecipamos, agarrando ideias feitas a partir da nossa percepção" (Aumont, 1991: 62). Não há pois um olhar inocente. A imagem não pode representar tudo, o espectador fazendo actuar o seu saber prévio, "saber lateral", preenche as lacunas dessa representação "as diferentes constelações do saber lateral do receptor que intervêm em qualquer tipo de recepção da imagem saturam-na ou deixam-na indeterminada". (Schaeffer, 1990: 79).

Os estudos da recepção fundem-se na "Estética da recepção" de Jauss, na teoria dos actos de locução (Austin e Searle) e na fenomenologia (Schutz e Stierle) permitindo analisar a interacção entre o autor, o texto e o leitor/ ou a relação do realizador, o filme e o espectador em situações históricas específicas de comunicação. A sociologia do conhecimento de Hans Ulrich Gumbrecht tendo como objecto central a experiência e a acção concretas e históricas do autor e do leitor constituem também uma forma de fundamentar os processos de recepção do filme.

Estes modelos de interpretação servem de base à reconstrução da experiência do espectador, sobretudo na passagem da situação da apropriação da obra como espectáculo à apropriação interactiva. Se a intencionalidade do realizador, do dispositivo de recepção, de apropriação ou de análise do filme podem condicionar a recepção, a experiência do espectador, quer em relação aos acontecimentos representados, quer em relação à forma do filme constituem campo fértil para a análise do filme. As questões estão lá, no filme, mas não deixam de estar no vivido do espectador. A relação do espectador/ espectador-actor, utilizador, é uma relação específica, diferente da relação textual porque é baseada na percepção sensorial, próxima da realidade, mas também porque neste campo o processo de escolarização tem dificuldade em normatizar a análise dos sons e das imagens.

2.8.1. Crítica de cinema e o discurso dos cineastas

O filme como criação do espectador escapa ao seu criador. Se a imagem é multidimensional compreende-se como as culturas de milhares de imagens sucessivas exigem uma descodificação com vários pontos de referência. A parte do espectador é frequentemente projectiva, esta tendência pode, por vezes, tornar-se excessiva, com predomínio da identificação, projecção, transferência ou ser regulada e trabalhada pelo espectador através da elaboração de esquemas perceptivos, utilizando as capacidades do sistema visual, as capacidades de organização da realidade, a síntese das experiências anteriores, a computação dos dados icónicos anteriores, armazenados na memória em esquemas de auto-distanciação. Poderemos identificar uma reacção mais emocional ou mais racional, reflexiva e distanciada – o filme que se vê e o filme que se consulta, analisa e descreve. O filme pode também modelar comportamento, atitudes e processos sociais. Múltiplas formas de reflexividade podem ser identificadas na recepção/ apropriação de um filme.

Ensaíamos algumas perguntas ou expressões frequentemente ouvidas no filme de uma sessão de cinema:

Porque fui ver o filme? Quem encontrei lá? Com quem falei sobre o filme? "Este filme perturbou-me muito, porquê?", "Não posso crer que as pessoas vivam assim. Nós aqui temos realmente sorte." "Nunca vi um filme assim tão entediante na minha vida."

Uma reacção emocional é potencialmente reveladora:

Por que é que se gosta de algumas mensagens/ conteúdos ou imagens e de outras não? Pode também questionar-se o espectador para identificar a sua bagagem cultural e pessoal, a experiência: Qual o "trabalho" (actividade de observação, de memória, reportório pessoal, etc.) que realizam como espectadores? Será que este filme vos faz pensar em qualquer coisa na vossa vida ou experiência pessoal? O que me levou a ver isto desta forma? Que reacções aos estereótipos (e quais) do filmes? O que me levou à escolha e a esta reflexão sobre o filme (formação, experiência de vida, presença a um grupo ou cultura específicos, ideologia)?

A CASA DE MARIA FRUTA

Crítica de cinema e o discurso dos cineastas

Imagens e Transculturalidades – A Casa de Maria Fruta

O filme *A Casa de Maria Fruta* constitui-se como um espaço experimental de exploração e de reflexão sobre a utilização das imagens na representação etnográfica. Neste breve texto, abordarei, ainda que de forma muito esquemática, duas dimensões do documentário que se me afiguram de especial importância. A primeira diz respeito ao discurso visual como uma forma inovadora de inquérito capaz de melhor captar a intersecção, a simultaneidade e a dispersão espacial, implicadas na produção de identidades culturais em contextos migratórios. A segunda refere-se à produção da narrativa fílmica como um espaço de agenciamento e de contestação.

Imagens e Realidades Diaspóricas

Durante a pesquisa realizada no bairro do Alto da Cova da Moura, na Amadora vim a centrar a minha atenção nos processos de transculturalidade e nas dinâmicas culturais que ganham saliência no local, possibilitando novas formas de subjectividade. Através das narrativas de Maria, tornava-se evidente que a simultaneidade de vários e diferentes mundos constituíam factores determinantes na estruturação das suas atitudes, acções, percepções e estratégias de vida. A diversidade das suas experiências em múltiplos países, a manutenção de um intenso fluxo de informação e de comunicação, a constante mobilidade e a reprodução de redes sociais entre estes vários espaços evocava uma cartografia alargada e complexa de processos de identidade. Como representar uma realidade cultural e social que transcende o local? Como analisar as dinâmicas resultantes de processos transculturais que se cruzam com outros processos sociais produzidos no contexto local? Até que ponto é que a linearidade do texto etnográfico torna possível uma representação que assenta na tensão entre a fragmentação, a simultaneidade e a articulação de múltiplas práticas sociais e culturais vividas em múltiplos espaços? Que tipo de articulação seria possível entre a representação textual e a visual? Estas questões apontavam em múltiplas direcções, constituindo objecto de estudo e de análise crítica num contexto mais alargado de investigação antropológica. A utilização de uma "imaginação cinematográfica" constituiu um instrumento valioso de análise da produção e reprodução de identidades diaspóricas (Marcus,1995). A captação de imagens em diferentes locais e a montagem de múltiplas sequências no bairro do Alto da Cova da Moura, em Baiertal, na Alemanha e na Ilha do Fogo, em Cabo Verde teve como principal objectivo iluminar a forma como estes três diferentes mundos, aparentemente independentes uns dos outros, se imbricam e condicionam as experiências de vida de Maria, a sua forma de estar, de se pensar e de pensar

o Outro. Na primeira parte do filme é especialmente evidente a construção de uma narrativa fílmica fragmentada, onde diferentes espaços (a casa no Alto da Cova da Moura e em Baiertal) se justapõem num constante vai-vem imagético, que pretende evocar a ambiguidade, a fluidez e a mobilidade imbuídas no modo de vida desta mulher migrante. Na segunda parte do filme, este elemento de justaposição é novamente utilizado quando Maria narra a relação havida com o pai em Cabo Verde. As imagens da terra de origem e de sua mãe revendo as fotografias de Maria e enviando-lhe mensagens articulam um tempo passado com um tempo presente. Esta montagem surge como a expressão simbólica da territorialização da memória de Maria assim como a evocação de um tempo presente e a tentativa de transcender a distância imposta pelas migrações. Neste sentido, a montagem cinematográfica potenciou a representação metafórica da compressão do tempo e da permeabilidade dos múltiplos espaços na produção de identidades diaspóricas.

Filme e Agenciamento

No filme *A Casa de Maria Fruta*, Maria não mergulha apenas nas memórias do passado, o qual foi marcado pela dominação patriarcal e por um profundo sentimento de injustiça. O filme foi, igualmente, um veículo através do qual era possível "acertar contas" com o presente. Se nas suas práticas do dia-a-dia, a contestação do poder instituído e de controlo social são simbolicamente mascaradas através de relações de cordialidade, complacência e ironia, revelando um *habitus* de subordinação, no filme Maria subverte substancialmente estas relações sociais. Neste sentido, o filme como espaço de enunciação é também um espaço de politização e de agenciamento. Maria avalia de forma crítica as inconsistências, os conflitos e as tensões que emergem no local. A inscrição de discursos, geralmente produzidos na esfera privada, no espaço visual público possibilita um espaço de afirmação e de contestação. O seu contra-discurso convida os espectadores a conceptualizarem as margens como um espaço de confronto cultural e de subversão.

Maria concebe o filme como uma oportunidade para transgredir o discurso dominante e para questionar os processos de dominação que medeiam e estruturam a identidade social dos residentes do bairro. Para além do espaço de contestação que o filme permite, *A Casa de Maria Fruta* é também um espaço de ironia e de carnavalização de práticas institucionais locais. Embora todas as dificuldades que Maria teve de enfrentar na construção da sua casa (económicas, sociais e políticas), a casa foi instrumental para a aquisição de capital social e simbólico. Nas suas palavras: "Agora, já há um ano tudo o que eles fazem lá por exemplo na Comissão de Moradores já dirigem para mim. Toda a notícia vem me avisar o que é que está a passar para ficar a par do assunto mas antes desta casa pode passar por mim mas por o meu físico ou pela minha cara ninguém me via portanto agora estou muito transparente." A "transparência" referida por Maria diz respeito aos processos de *border-crossing* nos quais ela foi incluída num grupo social do qual foi sistematicamente excluída durante muitos anos. Neste sentido, ela "tornou-se um deles" e como tal "transparente". Resolvendo a metáfora, para os membros do grupo, Maria tornou-se "não problemática", partilhando os mesmos interesses e reivindicações que aqueles que a subordinavam. Esta atitude reflexiva de Maria chama a atenção para a complexidade das dinâmicas sociais e de poder, mas vai mais longe ao tornar visível práticas específicas de dominação a fim de expor de uma forma crítica as suas ambiguidades e incongruências. O seu olhar é um olhar oposicional (Bell Hooks, 1992) capaz de subverter práticas de dominação e de subordinação. O filme transforma-se assim num lugar de resistência a formas de dominação patriarcal e institucional. A força motriz deste agenciamento não se funda, contudo, em processos de vitimização em relação ao passado e às injustiças sofridas no presente mas sim numa consciencialização que apela à mudança e à capacidade de reimaginar a subjectividade e a realidade social. Em suma, as questões que emergiam durante o trabalho de terreno no Bairro do Alto da Cova da Moura apontavam para a necessidade de explorar novas formas de representação e de interpretação antropológica. Estas questões estavam directamente associadas com os processos de desterritorialização de culturas e a emergência de múltiplos espaços de identidade que se imbricavam e estruturavam trajetórias e estratégias

de vida. A utilização da representação visual no inquérito antropológico veio possibilitar novas interpretações sobre identidade, diáspora e o local, fornecendo múltiplas áreas de investigação e de reflexão. Em última análise, ***A Casa de Maria Fruta*** não constitui apenas uma técnica metodológica, uma forma não textualizada de descrição etnográfica mas, propõe-se, sobretudo, como um lugar de problematização, de contestação e de construção de novas identidades e de novas narrativas de representação e interpretação (Ana Paula Beja Horta, 2006).

Linhas de Exploração e de Reflexão

Esta actividade tem como principal objectivo promover a leitura atenta e a análise cuidada dos discursos dos críticos de cinema e dos próprios cineastas sobre o filme produzido.

- Proceder à pesquisa e à recolha dos textos críticos produzidos sobre o filme.
- Analisar de forma crítica os textos científicos e não científicos produzidos sobre o filme.
- Examinar de forma aprofundada os ensaios, artigos, teses produzidos pelo autor/ realizador do filme.
- Comparar os diferentes textos, tendo como pano de fundo a sua própria interpretação do filme.
- Produzir a sua própria crítica do filme, sustentada numa abordagem reflexiva e fundamentada.

NU BAI - O RAP NEGRO DE LISBOA

Crítica de cinema e o discurso dos cineastas

NU BAI – O Rap Negro de Lisboa é um documentário realizado por Otávio Raposo, filmado entre 2003 e 2006, com a duração de 65 minutos. Otávio Raposo é sociólogo (ISCTE/CRIA), nascido no Brasil, vive em Lisboa há oito anos, onde se licenciou na FCSH – Universidade Nova de Lisboa. Estava a concluir a licenciatura quando iniciou as filmagens do filme. As pesquisas sobre temas relacionados com as culturas juvenis motivaram-no a fazer um documentário sobre o *rap*, e intensificaram o seu envolvimento com a Antropologia Visual. Finalizou o Mestrado em Antropologia Urbana no ISCTE, "Representa *Red Eyes Gang*: das redes de amizade ao *hip-hop*" e é sociólogo da Comunidade Vida e Paz – Instituição de Apoio aos Sem-abrigo.

Este documentário procura ilustrar a realidade do fenómeno do *hip-hop* nos arredores da capital. É-nos transmitida uma imagem de cerco a Lisboa, pelas cinturas de bairros sociais onde o fenómeno nasceu, cresceu e perdura. Muita da sua atenção é focada na Margem Sul, nos bairros da Arrentela e Porto Salvo, para além dos muitos outros nomeados.

Ao contrário do que seria uma opção habitual, Otávio Raposo vai-nos surpreendendo pelo caminho menos óbvio, permitindo-nos um mergulho de extrema proximidade com os poetas do *rap* de rua, não na procura do verso e da rima, mas naquilo que são as suas visões do mundo, o estímulo interior que os leva incessantemente à inquietude. Assim se vai começando a tecer a o complexo retrato de uma comunidade da qual são também porta-vozes; uma comunidade estigmatizada pela exclusão, pela violência policial, pela pobreza e pelo racismo. Os consensos sociais e os preconceitos culturais do país de brandos costumes vão sendo totalmente rasgados, à medida que vamos acompanhando estes novos narradores, que atravessamos a cidade e os seus subúrbios com os olhos focados nos seus pontos de vista.

A sinopse é muito clara: "*Hip-hop* é intervenção. Não quero ninguém a dançar, mas a pensar", diz Jorginho, um dos oito *rappers* entrevistados. Este documentário ouve o canto, solta a voz, não reprime os sonhos, os desabafos, o desejo de vingança, o diálogo-monólogo quase surreal. "Eu sonhei que estava a voar na Pedreira dos Húngaros". O som do *beat box*

e poesia em crioulo a reinventar a vida, para que um dia tenham o seu Malcolm X, os seus Panteras Negras. É o futuro. O *hip-hop* é a arma.

Incómodo, desconfortável, tão cru e violento quanto a própria vida, *Nu Bai* obriga-nos a olhar para as nossas escolhas enquanto sociedade e a sermos confrontados com as duras consequências das mesmas. Acusa, de forma directa e franca, os políticos portugueses pela vergonhosa e ignominiosa lei da nacionalidade, negando-a às segundas e terceiras gerações, revela o quão patéticas foram e são as políticas de habitação social e o que realmente as movia e move – a ganância. Trata-se de um filme sem qualquer espécie de objectivo sedutor, pelo que não perdoa a culpa da passividade de cada um de nós, que fazemos tudo para fazer de conta que desconhecemos o que se passa aqui mesmo ao lado. Revela ainda o denodado esforço de inclusão e esvaziamento do próprio *hip-hop*, procurando retirar-lhe a mensagem que geneticamente comporta, de modo a torná-lo mais doce para os consumidores. Sem pudor nem vergonha, as palavras são pedras, os silêncios são lanças – aqui está um filme que merece ser visto.

In Prima Folia – Cooperativa Cultural, José Luís Neto - 20-02-2009

Linhas de Exploração e de Reflexão

- Procurar na Internet e nos meios de comunicação os comentários e críticas ao filme.
- Ler os documentos produzidos pelo autor (tese de mestrado, textos e comunicações em congressos e seminários).
- Confrontar a leitura e análise pessoal e a resultante da participação em eventos e debates em que se comente o filme com os comentários e críticas e com os documentos do realizador.
- Produzir a sua própria crítica do filme, sustentada numa abordagem reflexiva e fundamentada.

2.9. Para uma Análise Aprofundada

2.9.1. Quadro conceptual

Podemos sempre encontrar nos filmes o ponto de vista socio-antropológico no tema que escolheram. Torna-se então necessário um enquadramento ou uma questão antropológica que permita aprofundar o tema. Este pode ilustrar ou questionar o conceito ou questão antropológica apresentada. Poderemos remeter ainda a questão abordada por autores e estudos sociológicos e antropológicos significativos.

2.9.2. Contexto etnográfico

São também objecto de leitura e análise dos filmes os contextos (os locais e os grupos sociais) em que se realizaram - região, breve olhar sobre a situação política e económica, elementos da organização social (sistema de parentesco, práticas religiosas, ritos de ciclo de vida), elementos importantes da paisagem cultural (línguas, *performances*, práticas identitárias, etc.), elementos mais pertinentes em relação ao tema tratado, referências às monografias e às pesquisas já publicadas. Também se poderão desenvolver estudos mais aprofundados sobre os contextos de produção e apropriação dos filmes.

2.9.3. Suporte analítico

O guia de leitura e análise constitui um espaço de reflexão sobre temas que não foram abordados no filme. Estes temas devem ser complementares ao tema principal do filme servindo para melhor compreender a comunidade ou sociedade representada e fazer avançar os nossos conhecimentos sobre as diferentes aplicações da teoria sociológica e antropológica. Poderão ser utilizadas fotografias para integrar nos textos analíticos.

2.9.4 Outros tópicos de pesquisa

Quais foram as questões levantadas por esta pesquisa que não encontraram resposta? Se tivessem recursos o que fariam de diferente? Que projectos complementares a este tema seriam passíveis de serem realizados? Quais os subtemas que mereciam um filme só para eles?

A CASA DE MARIA FRUTA

Análise Aprofundada

Para um estudo mais aprofundado do documentário sugerimos dois principais enfoques analíticos. O primeiro visa o carácter "político" do documentário. Ou seja, como é que a partir desta narrativa fílmica é possível repensar preconceitos sobre diferenças culturais; as relações de poder formal e simbólico; resistência a processos de estigmatização; vivências em espaços socialmente marginalizados; examinar o impacto de políticas públicas na vida das populações imigrantes mais desfavorecidas; estudar as dinâmicas das vivências transnacionais e os seus efeitos a nível do local; identificar os discursos produzidos pelos órgãos de comunicação social sobre os bairros degradados e as representações que são veiculadas no processo da cobertura mediática; equacionar o exercício da cidadania e a igualdade de oportunidades num país fortemente marcado pelas desigualdades sociais e por défice de *empowerment* dos seus cidadãos, em particular entre as camadas mais vulneráveis da população. O segundo prende-se com a exploração da representação antropológica e visual, mais precisamente a problematização da relação entre o trabalho etnográfico e o filme; a utilização de técnicas cinematográficas no inquérito antropológico; a produção fílmica como uma proposta inovadora de exploração dos processos globais de desterritorialização bem como da simultaneidade de múltiplas realidades culturais e sociais, que configuram identidades e estratégias de vida contemporâneas; a construção fílmica de narrativas de vida multi-situadas;

Linhas de Exploração e de Reflexão

Nesta actividade pretende-se potenciar a reflexão e o aprofundamento analítico de um conjunto de temas que o filme trata, evoca e/ ou que emergem a partir do visionamento atento do mesmo.

- Reflectir de forma crítica sobre o(s) objectivo(s) do filme bem como sobre a sua "eficácia" na abordagem do tema principal proposto.
- Problematizar os principais temas e sub-temas abordados em cada uma das partes do filme.
- Identificar os temas ou sub-temas menos explorados no filme, propondo novas abordagens.
- Realizar pesquisa bibliográfica e cinematográfica sobre os temas e sub-temas identificados no filme.
- Equacionar o que o filme "diz", o que "silencia" e o que mais poderia ter ser "dito" sobre as vivências de uma mulher migrante, que se desdobram em múltiplos espaços.
- Perspectivar a abordagem dialógica e polifónica do filme na criação de múltiplos espaços de significação e de representação etnográfica e cinematográfica.
- Explorar os contextos etnográfico e analítico do filme comparando com outros registos fílmicos realizados no contexto português e que tratam temas similares.
- Analisar de forma comparativa a realidade das mulheres imigrantes em Portugal e as mulheres portuguesas emigrantes no contexto europeu, através da visualização conjunta de outros filmes que abordam estas temáticas (por exemplo, *Ganhar a Vida*, João Canijo, 2001).

- Utilizar o filme em contextos de aprendizagem, formação e debate como um espaço alargado de problematização da realidade migratória daqueles que vivem nas "margens".

NU BAI - O RAP NEGRO DE LISBOA

Análise Aprofundada

O documentário *Nu Bai – O rap negro de Lisboa* pode ser um instrumento para se discutir aprofundadamente vários tópicos, sendo de sublinhar: a problemática do racismo para os jovens negros, o uso do lazer e da apropriação do *rap* pelos jovens na produção de um discurso anti-estigmatizador; a criatividade das suas sociabilidades e dos seus estilos de vida num contexto carente de recursos e de ofertas culturais; a importância da pertença ao grupo de amigos no processo de construção das suas subjectividades e identidades colectivas ou individuais; a afirmação da negritude e das suas referências étnicas para o fortalecimento da auto-estima; entre outros assuntos.

Importa aproveitar o carácter político do filme para discutir diferenças culturais, problemas sociais e repensar preconceitos e estereótipos sobre as populações menos favorecidas. Num país marcado pelo racismo e por uma perspectiva essencialista da identidade nacional, este documentário evidencia o carácter sincrético e miscigenado da sociedade portuguesa, sobretudo numa época em que o fluxo de pessoas, informações e bens culturais são muito acentuados. Os jovens pobres e negros portugueses não se contentam em ter um papel passivo e secundário nesses processos de mudança a que estamos a assistir. Pelo contrário, utilizam a criatividade para desenvolver o espírito crítico, desafiar valores retrógrados da cultura dominante e terem um papel relevante na construção dos novos contornos da sociedade em que vivem (Otávio Raposo).

Linhas de Exploração e de Reflexão

- Aprofundar os temas e as estratégias da exploração pedagógica para o trabalho com os alunos.
- Analisar os registos resultantes da exploração pedagógica.
- Utilizar o filme como fonte documental para a abordagem de temáticas a desenvolver no âmbito de formação académica.
- Retomar os mesmos actores/ participantes no filme e realizar uma etnografia longitudinal de percursos subsequentes ao filme e do efeito deste nas suas vidas.
- Descrever e analisar minuciosamente o filme e aprofundar essa análise com a escrita do investigador/ autor/ realizador e com tópicos gerais enunciados – quadro conceptual, contexto etnográfico, suporte analítico, outros tópicos insuficientemente abordados no filme.

2.10. Propostas de Produção

O último elemento do guião de leitura e análise de filmes aqui apresentado lança aos utilizadores/ colaboradores da Base de Dados um novo desafio, este agora, de diferente natureza dos anteriores, mas não menos importante. Como o leitor pode constatar ao longo desta exposição, o guião oferece um conjunto de instrumentos a utilizar numa "interpretação densa" de filmes, que apontam para duas principais dimensões. Uma delas, de carácter mais descritivo, está directamente associada

ao que geralmente se designa por uma ficha técnica do filme e uma outra de natureza mais analítica. Esta última integra um conjunto de elementos potenciadores de uma análise multidimensional, tendo sido privilegiadas as componentes relacionadas com a forma e conteúdo da narrativa fílmica; a sua historicidade, ou seja a inscrição social, cultural e política do filme num determinado contexto histórico; a reflexividade, que obriga, necessariamente, a um processo de apropriação e de auto-reflexão tornados explícitos na relação que se estabelece entre o espectador e o filme; a responsabilidade pedagógica, a qual remete para propostas de utilização do filme em contextos educativos, e neste sentido para a valorização da imagem e da cinematografia como um importante recurso de ensino e de aprendizagem; por último, a análise aprofundada procura promover um exercício de interpretação minuciosa e mais exaustiva do filme em estudo.

Em todos estes ângulos de análise, o utilizador constitui-se, sobretudo, como o espectador activo e participante que visualiza, descreve, analisa e interpreta. Ora este último elemento do guião - propostas de produção - propõe-lhe um papel diferente do anteriormente assumido. É precisamente aqui que o utilizador é interpelado não como um espectador atento e crítico, mas como um potencial "fazedor" de narrativas fílmicas, capaz de criar, a partir do filme previamente analisado, outras "histórias", outras formas de ver e de dar a ver novas realidades. Este novo posicionamento é tanto mais importante se considerarmos que implica, por um lado, a criação de um novo espaço de intervenção para o utilizador enquanto cidadão activo, desempenhando agora o papel de potencial realizador. Por outro, encerra, igualmente, um compromisso com o objecto analisado. Um compromisso que advém da experiência de análise de um determinado filme e sobre a qual é possível dar livre curso a uma imaginação de produção cinematográfica.

Uma segunda dimensão do desafio que este último elemento coloca reporta-se ao carácter relacional, que configura as potenciais propostas de produção. Se a questão da relacionalidade está bem presente no elemento de leitura reflexiva, em que o espectador confronta-se de forma consciente com o filme, no que este lhe diz de si próprio e o interroga sobre a sua forma de ver o mundo, ela aqui projecta-se de uma forma mais complexa.

No mundo contemporâneo, em que as migrações constituem o ícone da globalização e em que os média e o cinema têm contribuído de forma decisiva para o surgimento de novas perspectivas transnacionais de produção, recepção e de construção de múltiplas representações sobre o Outro, a proposta de produção que é feita aos utilizadores pretende criar a possibilidade de estes se projectarem na realização de narrativas fílmicas, que têm como tema central as migrações. Contudo, se para alguns a experiência migratória é algo que se lhes escapa e que se afigura como uma realidade dificilmente inteligível, para outros a vivência directa de percursos migratórios abre múltiplos campos de interpretação, decorrentes do complexo jogo identitário entre *insider/ outsider*. Isto, não implica, de forma alguma, um valor de juízo sobre as diferentes posições do utilizador. O que importa aqui é o desenvolvimento de uma perspectiva de produção fundada na premissa de um "eu" que projecta novos caminhos, novas interpretações a partir de uma "história" já contada pelo filme estudado. É, sobretudo, um "eu" que se pretende capaz de desafiar os pressupostos da dicotomia dominante e institucionalizada entre o "eu" e o "outro" migrante. Nas palavras de Shohat e Stam (2003: 17) hoje o objectivo é de criar uma prática "de pensar de forma multicultural e transnacional [...] de narrar múltiplos saberes históricos e culturais, e de conceber os *media* na intersecção de múltiplas comunidades que se implicam mutuamente".

A CASA DE MARIA FRUTA

Propostas de Produção

Passados dez anos após a produção do documentário *A Casa de Maria Fruta*, em 1999, seria importante procurar desvelar os sentidos actuais da vida de Maria, revisitando-a a partir de diferentes dimensões: 1. Estratégias de vida na actualidade, potenciando o confronto com o lugar que Maria decidiu ocupar no mundo aquando da realização do documentário; 2. A natureza da sua relação e a sua percepção da realidade do bairro, das pessoas e a da casa dos seus "sonhos" que um dia ousou construir; 3. Os percursos dos seus filhos espalhados pelo mundo, ou seja, nos Estados Unidos da América, na Alemanha e em Portugal; 4. A relação actual de Maria com as associações do bairro e com o poder institucional local; 5. A relação de Maria com a investigadora explorando a "capacidade narrativa" de cada uma para se contar e para interpretar o que lhes "aconteceu depois do filme ter terminado".

Linhas de Exploração e de Reflexão

Esta actividade visa incentivar os participantes a elaborar o seu próprio projecto, a partir do filme e das temáticas neste abordadas.

- Pesquisar e analisar projectos fílmicos sobre narrativas de vida ou narrativas orais (por exemplo, o projecto multimédia *Entre Nós 12x3'*, 2006, Fundação Calouste Gulbenkian).
- Conceber e elaborar individualmente ou em grupo breves ensaios e registos fílmicos que visem algumas das temáticas e sub-temáticas que são exploradas no filme (por exemplo, migrações e múltiplas pertenças, identidades híbridas; redes de sociabilidade em contextos transnacionais; imaginários de cidadania; estratégias de vida de mulheres migrantes; vivências em bairros periféricos e marginalizados; percursos de vida dos descendentes).
- Conceber e elaborar individualmente ou em grupo um projecto fílmico centrado num tema suscitado pelo filme e que se possa desdobrar em breves registos sub-temáticos. Na elaboração do projecto a questão fundamental é, "Quanto mais simples melhor", ou seja, a ideia e a abordagem devem ser claras e simples. Contudo, de primordial importância é ser capaz de problematizar um tema e de conceber um método de representação de um "problema" a partir de uma perspectiva, um ângulo de percepção e de visão. Para tal deverá ter em consideração as seguintes sugestões: 1) Aperfeiçoamento da formação técnica e teórica sobre a temática; 2) Manter uma boa relação com as pessoas filmadas; 3) Formular boas questões; 4) Captar a visão do mundo das pessoas filmadas; 5) Articular o ponto de vista local com a temática/ problemática global e com a presença do realizador (reflexividade – filmar e narrar a relação entre as culturas que se cruzam na realização de um filme), ter em conta que a representação audiovisual, não considerar apenas o aspecto visual mas um conjunto de elementos sensoriais – imagem, som, temporalidade, oralidade, distância/ proximidade... O importante é saber combiná-los de forma simples, original e adequada ao tema.

NU BAI - O RAP NEGRO DE LISBOA

Propostas de Produção

Numa perspectiva de uma metodologia participativa uma das propostas de produção consiste na auto-documentação audiovisual dos grupos e na discussão com o investigador sobre as problemáticas identificadas nessas imagens. A

montagem final do filme resultaria assim do olhar e das imagens e sons captadas pelo investigador/ realizador com as imagens dos jovens (actores sociais e actores do filme) e das discussões/ conversas resultantes do visionamento de umas e outras imagens. Esta estratégia de montagem e construção de uma narrativa não excluiria a produção de pequenos filmes, resultado da análise das imagens de um (investigador) e outro grupo (jovens). A montagem e os debates em torno da montagem destes pequenos filmes constituiriam também elementos (material visual e sonoro) para o filme final resultante da metodologia participativa.

Linhas de Exploração e de Reflexão

- Análise de imagens e da música a produzidas pelos grupos e actores/ participantes no filme. Registo de conversas filmadas a partir destes materiais de auto documentação.
- Elaboração de pequenas histórias de vida actores/ participantes no filme e pequenos filmes sobre a génese, desenvolvimento e produção artística dos grupos e das suas redes de interacção e comunicação com os públicos (utilização dos meios e das tecnologias – edição de CD's, presença na Internet).
- Organização de *workshops* para a realização destas actividades tendo em conta: 1) A necessidade de ter uma ideia clara do projecto e capacidade de adaptação ao terreno; 2) Aperfeiçoamento da formação técnica e teórica sobre a temática; 3) Manter uma boa relação com as pessoas filmadas; 4) Formular boas questões; 5) Captar a visão do mundo das pessoas filmadas; 6) Articular o ponto de vista local com a temática/ problemática global e com a presença do realizador (reflexividade – filmar e narrar a relação entre as culturas que se cruzam na realização de um filme), ter em conta que a representação audiovisual não considerar apenas o aspecto visual mas um conjunto de elementos sensoriais – imagem, som, temporalidade, oralidade, distância/ proximidade... O importante é saber combiná-los de forma simples, original e adequada ao tema.
- Edição final do material recolhido na actividade.

3. Visualização e Animação sócio-educativa

Como vimos acima, é muito diversificada a utilização pedagógica de filmes em situações educativas e de animação social e cultural e mesmo, e mais recentemente, a animação territorial. Propusemos que se tomasse em conta uma tripla dimensão na exploração pedagógica dos filmes, seja pedagogia da criação ou da criatividade proposta por Alain Bergala (2007), que explora sobretudo a dimensão estética com a pedagogia da análise e da interpretação em que o conteúdo é tomado como a centralidade principal e a relação com os locais tendo sobretudo em consideração os lugares em que se situa a acção ou os acontecimentos – memória dos lugares e dos processos de realização e do seu impacto no local.

Nas notas que se seguem identificaremos algumas dificuldades que surgem frequentemente na animação sócio-educativa dos filmes e apontaremos algumas formas de as superar.

3.1. Dificuldades inerentes ao filme

Os filmes contêm uma multiplicidade de informações. No cinema, a passagem das imagens é rápida. Há sinais que passam

despercebidos e significações da imagem, por natureza polissémica, que escapam ou se esquecem facilmente. Estas podem passar despercebidas não só aos espectadores menos atentos ou menos treinados mas também aos mais habituados e até mesmo aos profissionais da imagem. Perante esta situação, o debate cinematográfico apoia-se para uns, em factos precisos, para outros num vazio ou ainda em impressões e imprecisões. É necessário que o animador tenha um conhecimento minucioso do filme e que os possa facilmente descrever ou citar (ou propor o visionamento de fragmentos do filme) e relacionar com a produção literária que possa contribuir para o aprofundamento da análise partindo sempre da sua materialidade (descrição etnográfica do objecto-filme e dos processos e contextos de produção que lhe estão subjacentes).

3.2. Dificuldades inerentes aos espectadores

Os espectadores não têm todos nem o mesmo nível cultural nem a mesma experiência da vida. A história de cada um é única. A heterogeneidade é pois a base sobre a qual se construirá o debate cinematográfico. Se juntarmos aos problemas da percepção dos signos da mensagem, os problemas da retenção das imagens e da capacidade de memória de cada um - suportes da discussão dos problemas da significação, concluímos que o debate em torno do cinema se baseará em dados pouco consistentes (instáveis) e relativos. O espectador apresenta-se com o lugar de recepção. Recebe imagens que interpreta em função do seu próprio lugar. Este é também um lugar de observação do filme.

A junção, numa sala, de um grupo de pessoas muito diferentes a debater os conteúdos apreendidos ou captados num filme pode conduzir a uma anarquia ou confusão de sentidos. O animador do debate deve dar atenção e respeitar o ponto de vista de cada espectador ou utilizador do filme (sentido do Outro) mas também procurar contrastar com outros pontos de vista e com dados objectivos e observáveis no filme. Quanto mais numeroso é o grupo, maior é o número de espectadores participantes no debate. Mais pontos de vista, mais vozes se adicionam à interpretação do filme e, conseqüentemente, a dificuldade em articular pontos de vista, em evitar a dispersão, em encontrar consensos.

3.3. Dificuldades inerentes ao animador

O animador não é uma personagem neutra no processo de animação do filme. É uma pessoa como as outras, uma entre outras, com a sua personalidade, a sua história a sua formação. Tem as suas ideias e os seus gostos acerca do cinema, da literatura, da política, da religião. Enfim, acerca da sociedade e da cultura e dos acontecimentos/ temáticas/ problemáticas representadas nos filmes. Quanto mais forte for a sua personalidade, maior é a sedução que pode criar entre os espectadores e maior o risco de directivismo, de manipulação do público e de imposição (esmagamento) de seus pontos de vista, mesmo que fundamentados. Também pode contribuir para fomentar processo de identificação com as perspectivas ou pontos de vista do animador ou ainda para criar situações de temor ou medo de se expressar e a conseqüente redução da participação. O animador de personalidade fraca poderá criar um clima favorável ao *laissez faire*, ao vale tudo, ao relativismo completo. A justa distância entre estas duas situações parece ser a do animador bem formado e informado, capaz de se adaptar a situações novas de interacção e desenvolver práticas que valorizem as leituras dos participantes e de as integrar numa leitura mais cuidada e aprofundada. As notas de leitura e o conhecimento aprofundado dos filmes poderão constituir um material de apoio à criação de uma atitude de justa distância. Não esqueçamos que há uma materialidade fílmica que pode ser observada e descrita com rigor e que a interpretação pode ser construída a partir desta descrição de forma dialógica.

A dificuldade essencial para o animador é manter-se acima da confusão e saber conduzir o debate acerca do filme com referências precisas aos elementos constituintes do filme (imagens, sons, comentários, diálogos, montagem, duração/ ritmo).

Uma outra dificuldade consiste em saber manter no debate acerca do filme uma linha de continuidade argumentativa coerente. O animador falador que deixa correr o debate em "zig-zag" e agarra todas as ideias que se apresentam sem nada estruturar e sem uma linha de pensamento corre o risco de ser superficial (banal) e de nada contribuir para a construção de conhecimento do filme e através do filme e para a solidificação de interações e interesses em torno das problemáticas a serem tratadas.

Uma última dificuldade é a necessidade de referenciar constantemente o filme, o tema, aos elementos constitutivos do filme de maneira a evitar dispersão. De qualquer modo é evidente que o animador não pode ser totalmente responsabilizado por um mau debate. As dificuldades da animação de um debate sobre um filme estão ligadas a diversos factores: a abertura e a proposta dos objectivos, a motivação do debate, a natureza e composição do grupo, o tamanho e disposição da sala, os meios utilizados para ver filme em sala, consultar partes do filmes, proceder a visionamentos repetidos, ou utilizar documentos complementares de leitura e análise.

4. Passagem da leitura e análise de filmes à realização

O desenvolvimento dos artefactos e das tecnologias digitais tem contribuído decisivamente para que a leitura e a análise de filmes se tenham tornado acessíveis a um cada vez maior número de indivíduos. O mesmo acontece à proliferação de imagens e de registos videográficos. Há, pois, perspectivas optimistas quanto às possibilidades de realização de filmes e ao desenvolvimento de uma pedagogia da criação cinematográfica em que mais que ensinar ou transmitir se cria e experimenta – "a arte não se ensina, encontra-se, experimenta-se... o filme é o traço final de um processo criativo" (Bergala, 2009).

Esta perspectiva optimista é sustentada por muitos realizadores e animadores como referem as palavras da jovem realizadora iraniana, Samira Makhmalbaf, "três métodos de controlos externos reprimiram o processo criativo dos cineastas do passado: o político, o financeiro e o tecnológico. Hoje, com a revolução digital, a câmara pode ignorar essas formas de controlo e ficar à disposição do realizador". Tornou-se brinquedo ou instrumento de pesquisa para um cada vez maior número de utilizadores, tornando-se doravante numa prática (pedagógica, de animação social e cultural, da criatividade) ao alcance de todos como ironicamente se refere Umberto Eco em "Do your movie yourself" (Eco, 1984: 157-165). Sauband e, sobretudo Jean Rouch não são tão optimistas. Rouch refere as acessibilidades às tecnologias não fazem o cineasta como a posse da bicicleta não faz o ciclista campeão. Neste quadro não se trata de formar cineastas mas de introduzir no processo de leitura e análise uma fase consequente a esta – a realização de pequenos projectos ou a participação na realização dos filmes (tentada de muitas formas desde os anos 1960), a passagem de uma pedagogia *da análise à pedagogia da criação*. Lembramos algumas estratégias simples que poderão vir a ser adoptadas:

Jean Rouch (2007) enuncia três princípios e uma opção a considerar para quem pretenda iniciar-se na realização de filmes de natureza antropológica e documental:

- Ver muitos filmes, ver repetidamente os filmes mesmo os maus filmes, encontrar aí soluções que possam ser utilizáveis em novas situações de realização;

- Ter ideias claras do que se quer fazer, isto é, saber para onde quer ir, para onde vai o filme, qual o seu fim, mas também a sua finalidade, o seu objectivo. Sugere para isso que a montagem do filme e do projecto devem começar pelo fim;
- A terceira condição é a formação ou acompanhamento técnico. Fazer uma formação técnica completa, isto é, aprender a carregar, regular e manusear uma câmara; aprender a enquadrar, a improvisar um enquadramento; aprender a manipular a imagem; aprender a fazer e a utilizar iluminação; aprender a realizar a edição ou montagem final do filme;
- Utilização da câmara pelos realizadores do projecto: "pessoalmente penso que o realizador deve ser o seu próprio operador de câmara. Um enquadramento improvisa-se ao longo de um movimento".

Poderemos seguir outras normas simples adoptadas por alguns realizadores e que tem dado alguns frutos: as estratégias dos operadores Lumière na colocação da câmara e no controlo rigoroso do espaço e do tempo de filmagem, a montagem de Vertov, os métodos utilizados por Antonioni e de muitos outros cineastas no que tem de comum e de suas particularidades, etc..

Poderemos distinguir 3 fases principais: 1) Uma fase prévia de observação, adaptação ao terreno e planificação [*découpage*]; 2) Fase de rodagem; 3) Fase de pós-produção. Referiremos ainda algumas considerações a ter em conta. O filme a realizar dependerá da qualidade do trabalho de campo, onde quer que e em que circunstâncias se realize. A realização de um bom trabalho de campo terá reflexos no produto final. Convém pois ter em consideração os seguintes aspectos:

- Ter uma boa relação com as pessoas filmadas;
- Formular boas questões;
- Captar a visão do mundo das pessoas filmadas, a sua visão do mundo (ponto de vista local);
- Articular o ponto de vista local com a temática/ problemática global e com a presença do realizador (reflexividade – filmar e narrar a relação entre as culturas que se cruzam na realização de um filme);
- Escolher temas que possam ser tratados pelo audiovisual – ideias abstractas são de difícil tratamento numa representação audiovisual. O filme, como refere Laplantine, interroga-se sobre realidade, testemunha uma multiplicidade de pontos de vista, dá particularmente atenção ao detalhe, ao micro-acontecimento;
- Não esquecer que o audiovisual não considera apenas o aspecto visual mas um conjunto de elementos sensoriais – imagem, som, temporalidade, oralidade, distância/ proximidade... O importante é saber combiná-los de forma simples, original e adequada ao tema.

Referências Bibliográficas

- Aubert, L. (2005), *Musiques Migrantes*, Genebra, Musée d'Ethnographie de Genève.
- Benjamim, W.(1992), *Sobre Arte, Técnica e Linguagem Política*, Lisboa, Relógio de Água.
- Bergala, A., (1992), *Le Cinema en Jeu*, Aix-en-Provence, Institut de l'Image.
- Bergala, A., (2007), *Hipotesis del Cine: Pequeño Tratado sobre la Transmision del Cine*, Barcelona, Laertes.
- Borge, J. H. e LOPO, D. L. G. (2009), *Cine y Emigración*, Universidade de Santiago de Compostela.
- Denzin, N.K. (1991), *Images of Postmodern Society*, Londres, Sage Publications.
- Esquenazi, J.-P.(1994), *Film, Perception et Memoire*, Paris, L'Hamartan.
- Finnegan, R, (2002), "¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo", in *Revista Transcultural de Música*, n.º6, (disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/finnegan.htm>).
- Finnegan, R. (2003), "Música y participación", in *Revista Transcultural de Música*, n.º 7.
- Gadies, R. (2007), *Compreender o Cinema e as Imagens*, Lisboa, Edições texto e grafia.
- Grossman, A. e O'Brien, A. (orgs.) (2007), *Projecting Migration: Transcultural Documentary Practice*, Londres, Wallflower Press.
- Gumbrecht, H. U. (1998), *Modernização dos Sentidos*, n.º34, São Paulo, São Paulo Editora
- Hennebelle, G. e Schneider R. (1990), "Hommes et Migrations", in *CinémAction*, n.º 56, Julho 1990, éd. Corlet - Télérama, p.192.
- Horta, A.P.B. (2003), "Diáspora, Narrativas de Vida e Imagens: Desafios da Representação Antropológica", in Rocha-Trindade, M.B. e Souza Campos, M.C. (orgs.) *Olhares Lusos e Brasileiros*, São Paulo, Usina do Livro, pp.199-223.
- Horta, A.P.B. (2009), "A cidade cinematográfica multicultural: Narrativas de Representação da Periferia Urbana em *Zona J e Outros Bairros*", in Rocha Trindade, M.B. (org.), *Migrações, Permanências e Diversidades*, Porto, Edições Afrontamento, pp. 301-319.
- Laplatine, F. (2007), *Leçons de Cinema pour notre Époque*, Lion, Téraèdre.
- Malheiros, J. (2006), "Ei-los que Partem. A História da Emigração Portuguesa. (disponível em http://tv.rtp.pt/wportal/press/fixs_fotos/historia_emigra_pt/historia_emigracao_portuguesa.pdf)
- Manovich, L. (2005), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación - La imagen en la era digital*, Barcelona, Paidós.
- Mattelart, T. (2007), *Médias, migrations et cultures transnationales*, Paris-Bruxelas, INA - De Boeck.
- Nanficy, H. (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, Princeton University Press.
- Ramos, F.P. (2005), *Teoria Contemporânea do Cinema*, São Paulo, SENAC.
- Ribeiro, J.S. (2007), "Jean Rouch - Filme etnográfico e Antropologia Visual" (disponível em http://www.doc.ubi.pt/03/artigo_jose_ribeiro.pdf) .
- Ribeiro, J.S. (2009a), "Cinema e Migrações em Portugal", in Borge, J.H. e Lopo, D.L.G. (2009), *Cine y Emigración*, Universidade de Santiago de Compostela.
- Ribeiro, J.S. (2009b), "Música e Sonoridades na Investigação em Antropologia", in Rocha-Trindade, M.B., *Migrações, Permanências e Diversidades*, Porto, Edições Afrontamento.
- Ribeiro, J.S. e Horta, A. P. B., *Imagens e Sonoridades das Migrações*, Base de Dados, (disponível em <http://www.itacaproject.com/>).
- Shohat, E. e Stam, R. (orgs.) (2003), *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*. New Jersey: Rutgers University Press.

Webografia

Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural

<http://www.acidi.gov.pt/>

African Canadian Film

<http://africancanadiancinema.wordpress.com/>

Apordoc – Associação pelo Documentário

<http://www.apordoc.org/>

Associação de Imagem Portuguesa, Cinema e Televisão

<http://www.aipcinema.com/index.php>

Association of European Migration Institutions

<http://www.aemi.dk/home.php>

Babylon Film – A European Film Development Initiative

<http://www.babylon-film.eu/>

Beur is Beautiful. A retrospective of Maghrebi-French Cinema

<http://www.arteeast.org/pages/cinemaeast/series/keur-08/>

Cahiers du Cinema

<http://www.cahiersducinema.com/>

Centre for Transcultural Research and Media Practice

<http://www.ctmp.ie/index.php>

Cineuropa

<http://cineuropa.org/aboutmission.aspx?lang=en&treeID=880>

Contracampo (Revista Online)

<http://www.contracampo.com.br/>

Create

<http://www.create-ireland.ie/>

Creole Social and Cultural Studies

<http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/sociology/rsw/current/cscs>

DOC ON-LINE – Revista Digital de Cinema Documentário

<http://www.doc.ubi.pt/>

El Ojo que Piensa (Revista Online)

<http://www.eloquepiensa.udg.mx/ingles/index.html>

ETHNODOC - Cultural Organization

<http://www.ethnodoc.org/>

European Audiovisual Observatory

<http://www.obs.coe.int/>

European Film Academy

<http://www.europeanfilmacademy.org/>

International Network of Migration Institutions

<http://www.migrationmuseums.org/web/index.php?page=l-iniciativa>

Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe

<http://www.migrantcinema.net/>

Museu da Emigração e das Comunidades

<http://www.museu-emigrantes.org/>

National Film Board of Canada

<http://www.onf-nfb.gc.ca/eng/accueil.php>

Portuguese in California – Regional Oral History Office – Universidade de Berkeley

<http://bancroft.berkeley.edu/ROHO/projects/portuguese/>

Screenonline – Black British Filme

<http://www.screenonline.org.uk/index.html>

Senses of Film (Revista Online)

<http://www.sensesofcinema.com/>

The Internet Movie Database

<http://us.imdb.com/search>

Vancouver Pan-African Film and Arts Festival

<http://www.vpaff.org/>

VisualAnthropology.Net

<http://www.visualanthropology.net/>

CO-FINANCIAMENTO DO FUNDO SOCIAL EUROPEU

