

UNIVAP - UNIVERSIDADE DO VALE DO PARAÍBA
FCA - FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES

Curso de Jornalismo

UMA BANDA EM MINHA RUA

Marcela Sá De Medeiros

Orientador – David Francisco Ferreira Júnior
Co- Orientador- Luís Feliciano

São José dos Campos – SP
2006

UNIVAP - UNIVERSIDADE DO VALE DO PARAÍBA
FCA - FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES

Banda Racional do Vale do Paraíba

Marcela Sá De Medeiros

Relatório Parcial apresentado
Como parte das exigências da
Disciplina Trabalho de
Conclusão de curso á Banca
Avaliadora da Faculdade de
Comunicação e Artes da

São José dos Campos
2006

São José dos Campos
2006

UNIVAP- UNIVERSIDADE DO VALE DO PARAÍBA
FCA- FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
2006

Título: Uma banda em minha rua
Aluna: Marcela Sá De Medeiros

Orientadora: David Ferreira
Co-orientador: Luís Feliciano

Banca Examinadora: _____

Nota do Trabalho: _____ (_____)

São José dos Campos
2006

SUMÁRIO

1-INTRODUÇÃO -	1
2-TEMA.....	2
3- OBJETO DE ESTUDO.....	5
4- DOCUMENTÁRIO.....	7
5-METODOLOGIA.....	8
6-CONCLUSÃO.....	9
9-BIBLIOGRAFIA.....	10
10- ANEXOS	
1-PRÉ-PROJETO	
2- ROTEIRO	
3-DECUPAGEM ENTREVISTAS	
4-DECUPAGEM FITAS	
AUTORIZAÇÃO DO USO DE IMAGENS	

1- Introdução

O presente trabalho tem por objetivo geral, divulgar o trabalho social de uma organização sem fins lucrativos - Banda Racional do Vale do Paraíba, que difundiu Cultura popular através da música. Utilizando o vídeo documentário como instrumento do tema em questão, o trabalho pretende mostrar que, com a contextualização dos fatos evidenciados na linguagem musical é possível fornecer e desenvolver um trabalho social despertando no público o interesse por meio de melodias

2- Tema – Bandas e fanfarras

A história das bandas e fanfarras, segundo os historiadores foi marcada pelos hábitos militares e teria sido criado na França na segunda metade do século XVIII, a fim de elevar a moral dos soldados.

No Brasil, em 1.808, com a chegada da Família Real, aportou a Música Marcial da Brigada Real da Marinha que após sucessivas transformações, veio dar origem à banda dos Fuzileiros Navais.

Na cidade do Rio de Janeiro, as primeiras bandas de música, foram formadas por barbeiros e escravos em sua maioria, que tocavam fandangos, dobrados e quadrilhas, em festas religiosas e profanas.

Em 1931, são criadas as bandas de música da Guarda Nacional, e esta arte se espalha pelo país.

Nas décadas de 50 e 60, as fanfarras eram marcadas por obrigações cívicas, o que gerava muita resistência nos jovens. Na década de 70 essa história muda. É quando a musicalidade cresce em importância nas fanfarras e os uniformes, antes brancos, como na Marinha, ou verde-oliva, como no Exército, se tornam coloridos.

Com o desenvolvimento do nosso país as bandas difundiram-se por muitas cidades, onde tocam normalmente aos domingos nas praças, festas religiosas e cívicas.

As bandas de música se transformam em uma das mais populares manifestações da cultura nacional: onde havia um coreto, existia uma bandinha, orgulho da cidade. Nas bandas, formaram-se músicos profissionais e amadores, eruditos e populares, como Patápio Silva, Anacleto de Medeiros e Altamiro Carrilho, entre muitos outros.

Fruto de uma tradição musical que vem dos tempos remotos do Brasil Colônia, as bandas de música têm sido um rico celeiro de maestros, músicos e gêneros musicais.

As bandas também foram um centro gerador de novos gêneros musicais e de um vasto repertório de chorinhos, marchas e dobrados.

Durante três séculos de sua história, o Brasil inteiro parava para ver a banda passar, trazendo alegria e música para todos.

Considerando que o Brasil poucas pessoas tem acesso á cultura e ao conhecimento,

a influência da música na formação do senso comum adquire proporções expressivas. As bandas possuem um papel significativo na sociedade, ela é capaz de despertar melhorias no público, pois promove diversão e lazer, além de despertar gosto pela música e arte em geral, ela influencia na qualidade do ouvido da população à medida que mostra uma sonoridade diferente daquela que estamos acostumados.

Atualmente as bandas e fanfarras, deixaram de serem vistas como manifestação militar e estão se inserindo na cultura do país.

Consagrada música de Chico Buarque de Holanda – “A Banda”, situa perfeitamente o elo que ela exerce sobre todos nós. Recentemente, em uma agradável localidade do interior na cidade de Caçapava, tive a oportunidade de ver o povo atraído pelos acordes da banda de música: crianças, jovens e adultas, todos ali, vivendo aquela atmosfera de alegria e encantamento, e os de mais idade relembando os velhos tempos. Essa é apenas uma das diversas missões que a banda de música cumpre na comunidade: a de agradar a população em torno de si, para conviver numa atmosfera de alegria e conagração, aprendendo a cultivar as mais valiosas tradições culturais da comunidade.

Realmente, como assinalam diversos historiadores, a banda foi criada para levar à praça, para o povo, as músicas que se apresentavam nas cortes, para os nobres. Seus instrumentos, na maioria metálicos, foram inventados e construídos para se submeterem aos rigores e inclemências do tempo. Vê-se, principalmente com as bandas militares, que elas são aptas a se apresentarem ao ar livre, sob sol ou chuva, à luz do dia ou o sereno da noite.

Essa versatilidade a faz sobrepujar, num país como o nosso, a orquestra sinfônica, que necessita pela delicadeza de seus instrumentos, de teatros ou outros ambientes devidamente protegidos da volubilidade do tempo.

Sua importância é fato devidamente comprovado. O aprendizado da música permite um enriquecimento intelectual que, quando devidamente sedimentado num contexto educacional, proporciona ao indivíduo o desenvolvimento do raciocínio, da coordenação motora, da lógica, tornando mais fácil à apreensão de todas as outras atividades.

Quando o aprendizado da música é associado à participação num conjunto instrumental, como é o caso da banda de música, os benefícios se ampliam também sob o ponto de vista social. Essa participação induz a pessoa à convivência, à noção de responsabilidade dentro do grupo, ao espírito de companheirismo e solidariedade, à noção

de equipe e à conscientização de que os fins só se tornam reais quando todos colaboram para a sua consecução.

A importância da música na sociedade é fundamental não só sob os pontos de vista já abordados, mas de permitir que a nação possa conservar seus valores culturais alicerçados na música, que se faz imortais através dos tempos.

Aprender música ou apenas assistir uma banda ou fanfarra possibilita ao indivíduo a possibilidade de preencher seus momentos de lazer com uma atividade construtiva, evitando assim, que a ociosidade leve-o para outros caminhos, muitos deles danosos para sua integridade física e destruidores da moral e do caráter.

No Brasil, em virtude da inexistência de ensino de música no currículo escolar, as escolas têm optado pela constituição dos conjuntos de tambores e cornetas, conhecidos popularmente com o nome de fanfarra. A fanfarra além de proporcionar aos jovens as primeiras noções do contexto musical, tem função muito mais importante junto à comunidade escolar, a de proporcionar o senso de cooperação, de induzir o jovem à disciplina. É constrangedor constatarmos que nas escolas e nas comunidades não se cultiva o civismo, poucos são os jovens que conseguem com desembaraço cantar o Hino Nacional Brasileiro e que sabem se comportar quando de sua execução ou quando do hasteamento da Bandeira. Segundo o Maestro Fábio Henrique Santejani, a inexistência do ensino da música na escola, fato corriqueiro em outros países em desenvolvimento semelhante ao nosso, tem criado, aqui no Brasil, uma legião de pessoas frustradas por não poderem viver aquela que é a arte por excelência e, no conceito de muitos, é linguagem universal da humanidade a música.

Segundo a regente e componente Aline Grilo, os principais objetivos da banda racional , foi desenvolver a participação dos componentes em trabalhos coletivos e possibilitar o aprimoramento de técnicas musicais, incentivando o resgate da fanfarra como patrimônio cultural e cívico. A fanfarra é o veículo que desenvolve o potencial do músico o que por meio da fanfarra promoverá não só o ritmo mas também a melodia, que, embora às vezes simples, dará a pessoa o prazer de emitir sons diferentes no mesmo instrumento.

|

3- Objeto de estudo: Banda Racional do Vale do Paraíba

A banda Racional Universo em Desencanto, foi fundada em 19 de março de 2.000 na cidade de Taubaté, ela é uma ramificação da Banda União Racional sendo esta última formada por 2.800 componentes divididas em 23 bandas em 11 Estados Brasileiros entre eles: BRUD- na Aza Azul, BRUD em Belo Horizonte, Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Contagem, Goiânia, Salvador, Uberlândia e Vale do Paraíba.

A Brud do Vale do Paraíba é composta por 60 componentes entre: Porta - Bandeiras, balizas, regentes, músicos (percussão e sopro) e equipe de apoio, todos residentes em cidades do Vale do Paraíba.

As bandas racionais nasceram inicialmente como Fanfarra e posteriormente evoluiu musicalmente em termos de instrumentos e repertório, adquirindo características das Bandas Marciais e conservando algumas características típicas de fanfarra, tais como a bateria encorpada e a preocupação com a apresentação visual. Assim, a BUR é um misto de Banda Marcial e Fanfarra, possuindo uma grande quantidade de instrumentos de percussão e os instrumentos de sopro utilizados pelas Bandas Militares. A Banda Racional conta ainda com pelotão de bandeiras, balizas e também uma equipe de apoio, responsável por atividades não ligadas diretamente aos desfiles, mas que dão suporte e infra - estrutura a banda.

O estilo de banda possui vários elementos misturados que produzem como resultado final o Estilo Racional. A banda tem por objetivo:

Objetivo: difundir os conhecimentos dos livros 'Universo em Desencanto' e divulgar musicam populares brasileiras.

Repertório: Canção do Soldado, - Cidade Maravilhosa, Retirada da Laguna, - Dois Corações, Avante Camaradas, - Velhos Camaradas, Cisne Branco, Batista de Mello, O Mais Longo dos Dias, Marcha Nupcial, Valsa das Flores, Janjão Dobrado Sinfônico, Aquarela do Brasil, Vassourinha, Semper Fidelis, Estrela do Sul, Fouth Rendez Vous, 4º Encontro, Trem das Onze, Recuerdos de Ypacaray, Gracias A La Vida, IV Centenário, Oh! Minas Gerais, Ao Mestre com Carinho, Carinhoso, Meu Querido, Meu Velho, Meu Amigo, A Banda, Dr. Oliveira, El Dia que me Queiras, Estrelado Sul, Coronel Boogey.

Partituras de Hinos: Hino Nacional Brasileiro, Hino à Bandeira, Hino da Independência do Brasil, Hino da Proclamação da República, Hino Nacional Português, Hino Nacional Argentino, Hino Nacional Paraguai, Hino de Brasília (popular), Hino Nacional Uruguaio, Hino do Paraná/Marcha de Curitiba, - Hino Nacional Chileno, Hino Municipal de Belford Roxo, Hino Nacional Italiano.

Formação: quanto à formação a banda racional possui na linha de frente os instrumentos de percussão indeterminado, seguido de liras, depois o sopro.

Uniforme: É branco, para simbolizar a paz.

Ordem Unida: quanto à marcha, o pé direito marca o tempo (pulsação rítmica) forte o que diferencia das bandas militares, que usam o pé esquerdo para marcar o tempo forte.

A Banda é uma organização sem fins lucrativos e tem por objetivo difundir e divulgar músicas populares brasileiras. Todos os componentes são estudantes do livro: Universo em Desencanto.

O movimento de Cultura Racional teve início no ano de 1.935, no Estado do Rio de Janeiro e tem como fundador o Sr. Manoel Jacintho Coelho, Responsável pela Obra “Universo em Desencanto”.

Através de sua obra, Manoel conquistou o direito de ter seu nome consagrado a vários títulos, conferido por Organismo nacionais e internacionais, entre tantos está a Medalha de Honra da Inconfidência e o Título de Comendador pela Ordem Internacional dos Jornalistas, pelos relevantes serviços prestados, a sociedade humana.

Segundo o estudante Amâncio de Oliveira, a cultura racional é um conhecimento inédito, que proporciona uma formação sadia e equilibrada nas crianças, jovens e adultos, dentro dos mais legítimos preceitos morais, de respeito a todos e a tudo que existe na natureza, promovendo a paz a união e a concórdia, pois a Cultura Racional prima pela solidariedade humana de fazer o bem indistintamente, possibilitando a integração Homem-Natureza, despertando a consciência em todos aqueles que se dedicam a seu estudo. É um conhecimento de reconstrução da humanidade, prioriza a pluralidade cultural brasileira, respeitando as diferenças individuais e os direitos humanos. O movimento está presente em diversos eventos importantes relacionados a preservação do meio ambiente. Mantém presença em eventos cívicos e culturais no Brasil e no exterior, através de palestras, bandas, conferências e Bienais RJ-SP.

4- Documentário

O vídeo fez parte das transformações sociais que ocorreram no mundo e, em especial, no Brasil. Ele acompanhou as diferentes correntes ideológicas e históricas, como por exemplo, no início da industrialização da Europa, com o registro dos operários nas fábricas ou com o trabalho do cineasta, John Grierson na tentativa de traduzir o cotidiano das pessoas da época. No Brasil, o documentário foi um dos importantes mecanismos de divulgação dos ideais revolucionários que permearam a década de 60 em plena ditadura e, dessa forma, influenciaram a sociedade. O gênero ainda acompanhou as tendências sociais com Glauber Rocha e muitos outros documentaristas e cineastas, que inovaram o método de registrar os acontecimentos, para que, dessa forma, captasse as peculiaridades de cada indivíduo e o valorizasse como pessoa.

O vídeo brasileiro pode ser classificado em três fases: a fase dos pioneiros nos anos 70, onde ele foi explorado exclusivamente por artistas plásticos. Nos anos 80, surge a geração do vídeo independente, que possibilitava a explorar a linguagem da televisão enquanto sistema expressivo e transformar a imagem eletrônica num fato da cultura de nosso tempo. Nos anos 90, a terceira fase conhecida como geração novíssima, onde foi marcada pela fixação em temáticas de interesse universal e um vínculo mais direto com a produção videográfica internacional. Seus principais representantes Eder Santos, Sandra Kogut, Arnaldo Antunes, Walter Silveira, tinham por objetivo explorar o vídeo de forma expressivas e específicas dando ênfase ao tema em questão’.

5- Metodologia

A primeira parte do trabalho foi voltada para a definição dos conceitos e identidade histórica da banda e definições do vídeo documentário. Sabendo que a televisão é um grande veículo de persuasão social e construção do senso coletivo, pretende-se inserí-la no contexto da argumentação do presente trabalho, como uma aliada no processo de divulgar o trabalho realizado por esse grupo musical em resgatar cultura brasileira e proporcionar o senso de cooperação de induzir os jovens ao garbo e a disciplina .

Durante o desenvolvimento do projeto foram utilizados dois modelos de entrevistas. A informal onde foram recolhidos dados históricos da banda na cidade do Rio de Janeiro com o diretor social da organização “Fabio Santejani”, durante a entrevista foram levantados dados como: Histórico da banda, qualidade musical, organização interna e objetivos. O segundo modelo usado foi uma entrevista aberta onde o entrevistado (público), discorreu sua opinião em relação ao tema de forma abrangente.

Quanto a produção de vídeo, foram feita a captação de imagens , através dos desfiles realizados pela banda , foram realizadas entrevistas com os regentes e organizadores do movimento.

A produção do vídeo, foi realizada no laboratório de Rádio e TV, na Universidade Univap, onde as imagens foram capturadas na ilha não- linear, onde foi feita a edição bruta, a decupagem das fitas e os cortes.

Depois de feito os cortes, a edição foi finalizada na ilha linear, onde foi tratado o áudio, introduzidos os GC e a trilha.

6- Conclusão:

O vídeo mostra o trabalho social da banda em divulgar cultura popular através da música. Considerando que o Brasil poucas pessoas tem acesso á cultura e ao conhecimento, a influência da música na formação do senso comum adquire proporções expressivas. A escolha do tema se deu em retratar a história dessa banda em divulgar cultura através da música. As bandas possuem um papel significativo na sociedade, ela é capaz de despertar melhorias no público, pois promove diversão e lazer, além de despertar gosto pela música e arte em geral.

Atualmente as bandas e fanfarras, deixaram de serem vistas como manifestação militar e estão se inserindo na cultura do país.

Sua importância é fato devidamente comprovado. O aprendizado da música permite um enriquecimento intelectual que, quando devidamente sedimentado num contexto educacional, proporciona ao indivíduo o desenvolvimento do raciocínio, da coordenação motora, da lógica, tornando mais fácil à apreensão de todas as outras atividades.

Quando o aprendizado da música é associado à participação num conjunto instrumental, como é o caso da banda de música, os benefícios se ampliam também sob o ponto de vista social. Essa participação induz a pessoa à convivência, à noção de responsabilidade dentro do grupo, ao espírito de companheirismo e solidariedade, à noção de equipe e à conscientização de que os fins só se tornam reais quando todos colaboram para a sua consecução.

7- Bibliografia:

- ALMEIDA, R. Historia da musica brasileira. Rio de Janeiro: F.briguiet, 1926. 238P
- ANDRE, Alberto. Ética e códigos da comunicação social. Porto Alegre: Sagra Luzzato, .2000
- ARBEX, Jose. O poder da Tv. São Paulo: Scipione, 1995.
- CERVO, Amado L. & BERVIAN, Pedro ^a metodologia científica. 5 Ed. São Paulo: Prentice Hall, 2002.
- DA-RIN, Silvio Piropo. Espelho Partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico.
- DUARTE, Neide. A televisão e a educação : uma visão critica.
- GAGE D. Leighton. O filme publicitário.
- KIEFER, Bruno. Historia da musica brasileira: dos primórdios do inicio do século XX. Porto Alegre: Movimento, 1976. 140P
- MÁRSICO, Leda Osório. A criança no mundo da música: uma metodologia para educação musical de crianças. Porto Alegre: Rigel, 2003. 168p. ISBN 857349008X.
- MACHADO, Arlindo. A arte do vídeo. São paulo: Brasiliense, 1995. 225P
- NETO, Licínio Rios. Dizer Eleytronico. Rio de Janeiro. O grupo de Poder .São Paulo: Summus, 1985.
- SQUIRES, Malcolm. O manual da camcorder: curso pratico para a criação e gravação de vídeos.
São Paulo: Melhoramentos, 1994. 176P
- SERRA, Floriano. A arte e a técnica do vídeo: do roteiro a edição. São Paulo: Summus, 1986. 132 p.
- WATTS, Harris. On camera: O curso de produção de filme e vídeo da bbc. São Paulo: Summus, 1990. 276p ISBN 8532303145.
- SITE:
Disponível <http://www.mre.gov.br/cedbrasil/Itamaraty/web/port/comunica/video/apresent>

ANEXOS

Pré- Projeto

Tema:

Banda Racional Universo em Desencanto no Vale do Paraíba

Título:

“Uma banda em minha rua”

Objeto:

Banda Racional do Vale do Paraíba

Palavras-chave: Documentário; Cinema documental; Bandas; Sociedade

Introdução:

O presente trabalho irá definir o termo documentário, bem como apresentar as semelhanças e diferenças entre os modos de representação do documentário e seus gêneros.

Apesar de os filmes denominados documentários apresentarem uma grande diversidade temática, estilística, técnica ou metodológica, não faltam tentativas de formular modelos. Críticos de cinema estabeleceram uma linha evolutiva, relacionando manifestações, por exemplo, as atualidades do cinema dos primeiros tempos, os cinejornais revolucionários soviéticos, os filmes etnográficos franceses dos anos cinquenta, os documentários de propaganda produzidos pelas instituições do Império Britânico e as reportagens especiais da televisão contemporânea.

Em 1948, a World Union of Documentary, entidade representativa de realizadores, definiu o filme documentário como:

“Todo método de registro em celulóide de qualquer aspecto da realidade

interpretada tanto por filmagem factual quanto por reconstituição sincera e justificável, de modo a apelar seja para a razão ou emoção, com o objetivo de estimular o desejo e a ampliação do conhecimento e das relações humanas, como também colocar verdadeiramente problemas e suas soluções nas esferas das relações econômicas, culturais e humanas”.

O documentário é um gênero audiovisual utilizado como forma de expressão da sociedade e registro dos acontecimentos, desde o início do século XIX. Com a invenção do cinema, alguns autores utilizavam os recursos do documentário para suas produções cinematográficas, antes mesmo que sua denominação fosse configurada como é atualmente.

Alguns fatores presentes no documentário facilitam a compreensão dos espectadores, como a linguagem mais aprofundada e o maior tempo disponibilizado para a sua produção e exibição. Neste contexto, o presente trabalho tem por base sistematizar o conceito do vídeo, através do tema: “Banda Racional do Vale do Paraíba”, que tem por objetivo resgatar valores culturais, levando ao público e despertando o interesse pelo gosto musical na sociedade.

No desenvolvimento deste trabalho, será reforçada a importância das bandas e fanfarras na construção e divulgação do conhecimento, além da possibilidade de desenvolvimento de uma participação ativa das escolas municipais e estaduais a desenvolver projetos relacionados a atividades extra curriculares, que possam a vir a contribuir com o desenvolvimento dos jovens em aprender música, resgatando memórias brasileiras.

No Brasil, em virtude da inexistência de ensino de música no currículo escolar, as escolas têm optado pela constituição dos conjuntos de tambores e cornetas, conhecidos

popularmente com o nome de fanfarra. A fanfarra além de proporcionar aos jovens as primeiras noções do contexto musical, tem função muito mais importante junto à comunidade escolar, a de proporcionar o senso de cooperação, de induzir o jovem à disciplina. É constrangedor constatarmos que nas escolas e nas comunidades não se cultiva o civismo, poucos são os jovens que conseguem com desembaraço cantar o Hino Nacional Brasileiro e que sabem se comportar quando de sua execução ou quando do hasteamento da Bandeira. A inexistência do ensino da música na escola, fato corriqueiro em outros países em desenvolvimento semelhante ao nosso, tem criado, aqui no Brasil, uma legião de pessoas frustradas por não poderem viver aquela que é a arte por excelência e, no conceito de muitos, é “língua universal da humanidade (a música)”.

1.1- Objetivo:

Geral:

O presente trabalho tem por objetivo geral, divulgar o trabalho social de uma organização sem fins lucrativos - Banda Racional do Vale do Paraíba, que difunde Cultura popular através da música. Utilizando o vídeo documentário como instrumento mobilizador do tema em questão, o trabalho pretende mostrar que, com a contextualização dos fatos evidenciados na linguagem musical é possível fornecer e desenvolver um trabalho social despertando no público o interesse por meio de melodias.

O vídeo fez parte das transformações sociais que ocorreram no mundo e, em especial, no Brasil. Ele acompanhou as diferentes correntes ideológicas e históricas, como por exemplo, no início da industrialização da Europa, com o registro dos operários nas fábricas ou com o

trabalho do cineasta, John Grierson na tentativa de traduzir o cotidiano das pessoas da época. No Brasil, o documentário foi um dos importantes mecanismos de divulgação dos ideais revolucionários que permearam a década de 60 em plena ditadura e, dessa forma, influenciaram a sociedade. O gênero ainda acompanhou as tendências sociais com Glauber Rocha e muitos outros documentaristas e cineastas, que inovaram o método de registrar os acontecimentos, para que, dessa forma, captasse as peculiaridades de cada indivíduo e o valorizasse como pessoa.

O vídeo brasileiro pode ser classificado em três fases: a fase dos pioneiros nos anos 70, onde ele foi explorado exclusivamente por artistas plásticos. Nos anos 80, surge a geração do vídeo independente, que possibilitava a explorar a linguagem da televisão enquanto sistema expressivo e transformar a imagem eletrônica num fato da cultura de nosso tempo. Nos anos 90, a terceira fase conhecida como geração novíssima, onde foi marcada pela fixação em temáticas de interesse universal e um vínculo mais direto com a produção videográfica internacional. Seus principais representantes Eder Santos, Sandra Kogut, Arnaldo Antunes, Walter Silveira, tinham por objetivo explorar o vídeo de forma expressivas e específicas dando ênfase ao tema em questão’.

1.2- Modalidade:

Durante a pesquisa para elaboração do projeto deparei com a dificuldade de encontrar conteúdo bibliográfico que pudesse fornecer uma definição do vídeo documentário. Assim, por aproximação, fiz uma definição do vídeo baseado nas pesquisas bibliográficas encontradas nos livros.

O vídeo documentário é caracterizado por apresentar determinado acontecimento ou fato, mostrando a realidade de maneira mais ampla e pela sua extensão interpretativa. O vídeo documentário é um gênero jornalístico pouco explorado na mídia televisiva brasileira, sendo uma linguagem regularmente usada no cinema.

O documentário surgiu da característica original do cinema de registrar os acontecimentos cotidianos das pessoas e animais. As primeiras evidências históricas, enquanto gênero cinematográfico, surgiram com o norte americano Robert Flaherty, o qual acompanhou a vida dos esquimós do norte do Canadá de 1912 a 1919 e lançou o filme *Nanouk, o esquimó*, em 1922.

Já o documentário brasileiro passou por transformações constantes, de acordo com as influências que sofria dos movimentos e tendências européias ou mesmo da política nacional. Essas transformações podem ser percebidas em cada década, as quais representaram as mudanças de concepção dos próprios documentaristas e da sociedade.

As primeiras produções brasileiras de documentários foram feitas pelos donos das salas de exibição de cinema, como registro da realidade em que viviam e opção de entretenimento aos espectadores. No início do século 20, diversos trabalhos surgiram em todo o território nacional. São poucas as bibliografias específicas existentes sobre o gênero, no que se refere a sua utilização como extensão jornalística de televisão. Embora as definições sejam variadas nos aspectos de gêneros e tipos, a função do documentário é reconhecida com unanimidade pelos documentaristas que, acreditam no objetivo de estabelecer um elo de ligação entre os receptores da mensagem transmitida e o realizador da obra, de forma a permitir uma empatia capaz de proporcionar uma reflexão sobre os fatos cotidianos que lhes cercam. O documentário tem o objetivo de voltar a atenção dos espectadores para os fatos cotidianos e estabelecer uma ligação entre os acontecimentos. Partindo desse pressuposto o vídeo apresenta e incentiva o diálogo sobre diferentes experiências, sentidas com maior ou menor intensidade. Segundo o jornalista Walter Sampaio, o vídeo apresenta novos modos de ver o mundo ou de mostrar aquilo que, por qualquer dificuldade ou condicionalismos diversos, muitos não vêem ou lhes escapa.

O documentário pode ser dividido entre os modelos **clássico e moderno**. Segundo a jornalista Neide Duarte o modelo clássico era utilizado no início do século XX, com a escola britânica de John Grierson, as imagens eram baseadas em ilustrações e narrações construídas com finalidades, na maioria das vezes, institucionais. O documentário clássico apresentava características estruturais de: imagens rigorosamente compostas, fusão de música e ruídos, montagem rítmica e comentário em voz off despersonalizada.

Já o moderno, utilizado por documentaristas brasileiros desde a década de 60, buscava uma interação com o público alvo, de modo a lhes despertar o senso crítico e permitir interpretações variadas, de acordo com a realidade de cada espectador. O documentário moderno foi caracterizado por trabalhar com fragmentos de uma realidade, buscando a reflexão e a compreensão aprofundada da questão abordada, deixando para o espectador o papel de relacioná-la com seu contexto histórico, econômico, político, social e cultural, permitindo ao espectador suas próprias conclusões.

Os gêneros reconhecidos nas modalidades são: expositivo, observacional, interativo e reflexivo. O modo expositivo é definido como um modelo de documentário clássico, baseado no controle de conteúdos, limites e fronteiras por parte do realizador. Esses documentários geralmente retratavam os problemas sociais e mantêm a função educativa.

O modelo de observação se diferencia do modelo expositivo, basicamente, pela ausência de intervenção do produtor. Nele, não há comentários ou entrevistas delimitadoras de expressão na tentativa de controlar os acontecimentos ou as pessoas, como no modelo apresentado anteriormente. Para os documentaristas adeptos a esse modelo, a câmera deve passar despercebida pelos interlocutores e captar a essência do aspecto do cotidiano. Já o documentário de observação, se define da seguinte maneira: os sons e as imagens são sempre os obtidos durante os momentos de observação. Em relação à montagem, o

documentarista Renato Salon afirma que, “aquilo que mais o intriga e estimula é construir uma argumentação sobre determinado assunto sem utilizar um narrador”. Essa construção é realizada a partir da relação que a montagem permite estabelecer entre os diferentes acontecimentos.

1.3- Justificativa:

Tema:

O vídeo pretende mostrar o trabalho social da banda em divulgar cultura popular através da música. Considerando que o Brasil poucas pessoas tem acesso á cultura e ao conhecimento, a influência da música na formação do senso comum adquire proporções expressivas. A escolha do tema se deu em retratar a história dessa banda em divulgar cultura através da música. A bandas possuem um papel significativo na sociedade, ela é capaz de despertar melhorias no público, pois promove diversão e lazer, além de despertar gosto pela música e arte em geral, ela influencia na qualidade do ouvido da população à medida que mostra uma sonoridade diferente daquela que estamos acostumados.

Atualmente as bandas e fanfarras, deixaram de serem vistas como manifestação militar e estão se inserindo na cultura do país.

Consagrada música de Chico Buarque de Holanda – “A Banda”, situa perfeitamente o elo que ela exerce sobre todos nós. Recentemente, em uma agradável localidade do interior na cidade de Caçapava, tive a oportunidade de ver o povo atraído pelos acordes da banda de música: crianças, jovens e adultas, todos ali, vivendo aquela atmosfera de alegria e encantamento, e os de mais idade relembrando os velhos tempos. Essa é apenas uma das diversas missões que a banda de música cumpre na comunidade: a de agradar a população em torno de si, para conviver numa atmosfera de alegria e conagraçamento, aprendendo a cultivar as mais valiosas tradições culturais da comunidade.

Realmente, como assinalam diversos historiadores, a banda foi criada para levar à praça, para o povo, as músicas que se apresentavam nas cortes, para os nobres. Seus instrumentos, na maioria metálicos, foram inventados e construídos para se submeterem aos rigores e inclemências do tempo. Vê-se, principalmente com as bandas militares, que elas são aptas a se apresentarem ao ar livre, sob sol ou chuva, à luz do dia ou o sereno da noite.

Essa versatilidade a faz sobrepujar, num país como o nosso, a orquestra sinfônica, que necessita pela delicadeza de seus instrumentos, de teatros ou outros ambientes devidamente protegidos da volubilidade do tempo.

Sua importância é fato devidamente comprovado. O aprendizado da música permite um enriquecimento intelectual que, quando devidamente sedimentado num contexto educacional, proporciona ao indivíduo o desenvolvimento do raciocínio, da coordenação motora, da lógica, tornando mais fácil à apreensão de todas as outras atividades.

Quando o aprendizado da música é associado à participação num conjunto instrumental, como é o caso da banda de música, os benefícios se ampliam também sob o ponto de vista social. Essa participação induz a pessoa à convivência, à noção de responsabilidade dentro do grupo, ao espírito de companheirismo e solidariedade, à noção de equipe e à conscientização de que os fins só se tornam reais quando todos colaboram para a sua consecução.

A importância da música na sociedade é fundamental não só sob os pontos de vista já abordados, mas de permitir que a nação possa conservar seus valores culturais alicerçados na música, que se faz imortal através dos tempos.

Aprender música ou apenas assistir uma banda ou fanfarra possibilita ao indivíduo a possibilidade de preencher seus momentos de lazer com uma atividade construtiva, evitando assim, que a ociosidade leve-o para outros caminhos, muitos deles danosos para sua integridade física e destruidores da moral e do caráter.

1.4- Objeto de Estudo: Banda Racional do Vale do Paraíba (Composta por moradores do Vale do Paraíba)

A história das bandas e fanfarras, segundo os historiadores foi marcada pelos hábitos militares e teria sido criada na França, na segunda metade do século XVIII, a fim de elevar o moral dos soldados nos campos de batalha e cadenciar os deslocamentos das tropas. Durante as guerras mundiais, os soldados sofriam muito de solidão por estar distante da família, dos amigos e da cidade. Surgem então as fanfarras com o objetivo de distrair as tropas e ao mesmo tempo reforçar a união e a disciplina.

No Brasil, em 1808, com a chegada da Família Real, aportou a Música Marcial da Brigada Real da Marinha que, após sucessivas transformações, veio dar origem à banda dos Fuzileiros Navais.

Em 27 de março de 1810, foram criadas bandas nos regimentos de Infantaria e Artilharia da Corte a pedido de D. Pedro I, músico e compositor, que deu continuidade ao prestígio que a Corte dedicava aos músicos.

Nas décadas de 50 e 60, as fanfarras eram marcadas por obrigações cívicas, o que gerava muita resistência nos jovens. Na década de 70 essa história muda. É quando a musicalidade cresce em importância nas fanfarras e os uniformes, antes brancos, como na Marinha, ou verde-oliva, como no Exército, se tornam coloridos.

Com o desenvolvimento do nosso País as bandas difundiram-se por muitas cidades, onde tocam normalmente aos domingos nas praças, festas religiosas ou cívicas.

Ainda hoje, nas cidades do interior, há os dias de retreta, isto é, dias em que as bandas se apresentam nos coretos das praças para alegrar os que por ela passeiam.

A Banda Racional “Universo em Desencanto do Vale do Paraíba, foi fundada em 19 de março de 2.000 na cidade de Taubaté, ela é uma ramificação da Banda União Racional, sendo esta última formada por 2.500 componentes divididas em 23 bandas em 11 Estados Brasileiros entre eles estão: BRUD - na Asa Azul, BRUD em Belo Horizonte, Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Contagem, Goiânia, Salvador, Urubandinha e Vale do Paraíba. A Brud-do Vale do Paraíba -VPB é composta por 52 componentes entre: Porta – bandeiras, balizas, regentes, músicos (percussão e sopro) e equipe de apoio, todos residentes em cidades do Vale do Paraíba”.

A Banda é uma organização sem fins lucrativos e tem por objetivo difundir e divulgar músicas populares brasileiras.

Todos os componentes são estudantes do livro “Universo em Desencanto”. O movimento da Cultura Racional teve início em 1.935, no Estado do Rio de Janeiro e tem como fundador o Sr. Manoel Jacintho Coelho, responsável pela Obra “Universo em Desencanto”, cujos benefícios alcançam os campos naturais e artificiais.

As Bandas racionais, desde 1.982, com o branco dos uniformes e seus acordes musicais, vem participando de várias festividades cívicas, nacionais e internacionais, (Argentina, Paraguai, Uruguai e Chile), tais como concursos de bandas, aberturas e encerramentos de diversos eventos: comemorações e aniversários de bairros, cidades e estados do Brasil, além de fazer o trabalho de divulgação de músicas populares brasileiras, com apresentações em parques, praças, coretos, ruas, bairros...

As bandas racionais nasceram inicialmente como Fanfarra e posteriormente evoluiu musicalmente em termos de instrumentos e repertório, adquirindo características das Bandas Marciais e conservando algumas características típicas de fanfarra, tais como a bateria encorpada e a preocupação com a apresentação visual. Assim, a BUR é um misto de Banda Marcial e Fanfarra, possuindo uma grande quantidade de instrumentos de percussão e os instrumentos de sopro utilizados pelas Bandas Militares. A Banda Racional conta ainda com pelotão de bandeiras, balizas e também uma equipe de apoio, responsável por atividades não ligadas diretamente aos desfiles, mas que dão suporte e infra - estrutura a banda.

O estilo de banda possui vários elementos misturados que produzem como resultado final o Estilo Racional. A banda tem por objetivo:

Objetivo: difundir os conhecimentos dos livros 'Universo em Desencanto' e divulgar musicas populares brasileiras.

Repertório: Canção do Soldado, - Cidade Maravilhosa, Retirada da Laguna, - Dois Corações, Avante Camaradas, - Velhos Camaradas, Cisne Branco, Batista de Mello, O Mais Longo dos Dias, Marcha Nupcial, Valsa das Flores, Janjão Dobrado Sinfônico, Aquarela do Brasil, Vassourinha, Semper Fidelis, Estrela do Sul, Fouth Rendez Vous, 4º Encontro, Trem das Onze, Recuerdos de Ypacaray, Gracias A La Vida, IV Centenário, Oh! Minas Gerais, Ao Mestre com Carinho, Carinhoso, Meu Querido, Meu Velho, Meu Amigo, A Banda, Dr. Oliveira, El Dia que me Queiras, Estrelado Sul, Coronel Boogey.

Partituras de Hinos: Hino Nacional Brasileiro, Hino à Bandeira, Hino da Independência do Brasil, Hino da Proclamação da República, Hino Nacional Português, Hino Nacional Argentino, Hino Nacional Paraguaio, Hino de Brasília (popular), Hino Nacional Uruguaio, Hino do Paraná/Marcha de Curitiba, - Hino Nacional Chileno, Hino Municipal de Belford Roxo, Hino Nacional Italiano.

Formação: quanto à formação a banda racional possui na linha de frente os instrumentos de percussão indeterminado, seguido de liras, depois o sopro.

Uniforme: É branco, para simbolizar a paz.

Ordem Unida: quanto à marcha, o pé direito marca o tempo (pulsação rítmica) forte o que diferencia das bandas militares, que usam o pé esquerdo para marcar o tempo forte.

Metodologia:

A primeira parte do trabalho foi voltada para a definição dos conceitos e identidade histórica da banda e definições do vídeo documentário. Sabendo que a televisão é um grande veículo de persuasão social e construção do senso coletivo, pretende-se inserí-la no contexto da argumentação do presente trabalho, como uma aliada no processo de divulgar o trabalho realizado por esse grupo musical em resgatar cultura brasileira e proporcionar o senso de cooperação de induzir os jovens ao garbo e a disciplina e, o que é mais importante, ensina-os a reverenciar os símbolos pátrios. Dando seqüência à identidade do documentário, o presente trabalho irá retratar a evolução histórica da música brasileira e suas

características e atuações. Além disso, serão ressaltados as influências e os estilos musicais que despertam a atenção do público.

Já na segunda parte, será salientada a importância do vídeo documentário no que se refere às formas de transmitir as informações, em relação ao jornalismo diário. Enquanto que o telejornalismo se sustenta no imediatismo e superficialismo dos assuntos abordados, o vídeo documentário se preocupa com a contextualização dos fatos, indo além dos depoimentos desprendidos de linearidade, observados no jornalismo diário de televisão. Dessa forma, acredita-se que ele constrói uma visão mais ampla da realidade e possibilita a compreensão e reflexão sobre as mensagens transmitidas.

Entrevista:

Durante o desenvolvimento do projeto foram utilizados três modelos de entrevistas. A informal onde foram recolhidos dados históricos da banda na cidade do Rio de Janeiro com o diretor social da organização “Fabio Santejani”, durante a entrevista foram levantados dados como: Histórico da banda, qualidade musical, organização interna e objetivos. O segundo modelo usado foi uma entrevista livre onde o entrevistado (público), discorreu sua opinião em relação ao tema de forma abrangente. O terceiro modelo se deu através de um questionário onde por escrito o entrevistado respondeu as perguntas

relacionadas ao tema. Segundo o autor Antonio Carlos Gil, autor do livro “Como elaborar projetos de pesquisa existem modelos de desenvolvimento que auxiliam a desenvolver a metodologia através de modelos: exploratórias, descritivas e explicativas. De acordo com os modelos já mencionados a tese será fundamentada na pesquisa exploratória , onde há aspectos variados no que se refere às formas de transmitir as informações através da contextualização dos fatos .

Entrevista:

Durante o desenvolvimento do projeto foram utilizados três modelos de entrevistas. A informal onde foram recolhidos dados históricos da banda na cidade do Rio de Janeiro com o diretor social da organização “Fabio Santejani”, durante a entrevista foram levantados dados como: Histórico da banda, qualidade musical, organização interna e objetivos. O segundo modelo usado foi uma entrevista livre onde o entrevistado (público), discorreu sua opinião em relação ao tema de forma abrangente. O terceiro modelo se deu através de um questionário onde por escrito o entrevistado respondeu as perguntas relacionadas ao tema. Segundo o autor Antonio Carlos Gil, autor do livro “Como elaborar projetos de pesquisa existem modelos de desenvolvimento que auxiliam a desenvolver a metodologia através de modelos: exploratórias, descritivas e explicativas. De acordo com os modelos já mencionados a tese será fundamentada na pesquisa exploratória , onde há aspectos variados no que se refere às formas de transmitir as informações através da contextualização dos fatos .

9- Parte II – Relatório

9.1- Capítulo – 1-

História do Vídeo

No sentido histórico e teórico, em suas grandes linhas gerais, o vídeo não passa de uma variação de imagens. Abordado primeiro como dispositivo, “o vídeo é como um objeto estético”. A questão é saber se ele possui uma linguagem visual própria ou uma identidade formal. Mais precisamente trata-se de saber se podemos pensar em uma linguagem videográfica, autônoma ou não, distinta da linguagem cinematográfica. As noções de plano, profundidade de campo, espaço off ou montagem, se elas podem ser transportadas sem mais para o terreno de vídeo.

O vídeo surgiu entre o cinema, que o precedeu, e a imagem infográfica, que logo o superou. Quanto ao um plano técnico, o vídeo pertence à imagem eletrônica, embora a sua seja ainda analógica ou estético (ele se movimenta entre a ficção e o real, entre o filme e a televisão, entrem a arte e a comunicação. Os únicos terrenos em que foi verdadeiramente explorado em si mesmo, em suas formas e modalidades explicitas, foram o dos artistas (a videoarte) e o da intimidade singular (o vídeo familiar ou o vídeo privado, o do documentário autobiográfico etc...). Ele constitui, portanto um pequeno objeto, flutuante, que não tem por trás de si uma verdadeira e ampla tradição de pesquisa).

Antes de qualquer consideração, o vídeo merece um exame prévio sobre seu nome. O vídeo é freqüentemente usado como um complemento nominal (ou como uma partícula de algum modo associada a um nome), como substantivo propriamente dito. Falamos em “câmera de vídeo”, “tela de vídeo”, “vídeo cassete”, “imagem de vídeo”,

“sinal de vídeo”, “vídeo game”, “documento em vídeo”, “videoclipe”, “vídeo instalação”, etc.

O termo “vídeo” acaba funcionando, como uma espécie de sufixo-ou de prefixo (sua posição sintática), aparecendo antes ou depois de um nome. Portanto, sufixo ou prefixo, o termo vídeo não funciona como fixo, a raiz, o centro, mas sempre como um periférico, uma especificação, uma variante, umas das formas possíveis de uma identidade. Esse termo pode ser usado ocasionalmente como substantivo, não se sabe muito bem ao qual gênero ele pertence: masculino ou feminino. No entanto, pode-se dizer que ele não pertence a nenhuma língua (própria), pois é o mesmo em francês e em inglês (videotape, videogame), italiano (videoarte), alemão(Videobandern, Videoskulptur, Videokassete, Videokunstwerken) ou português (Videopôquer, videocassetada).

A ambigüidade na natureza deste meio de representação, em todos os níveis, pode-se dizer que tudo nele acaba ganhando uma espécie de dupla face, para o vídeo fenômeno.

Quando se fala em vídeo, sabemos exatamente o que estamos falando: De uma técnica ou de uma linguagem, de um processo e de uma obra, de um meio de comunicação ou de uma arte, de uma imagem e de um dispositivo.

De fato, boa parte da discussão sobre o vídeo tendeu a situá-lo na ordem das imagens. O vídeo acaba situado assim, numa perspectiva freqüentemente comparativa, ao lado das outras formas de imagens, como a pintura, as artes plásticas, a fotografia, o cinema, a televisão, a imagem de síntese.

Esta estetização do vídeo como imagem parece, no entanto ocultar sua outra face, quase nunca visível: a do vídeo como processo, puro dispositivo, sistema de circulação de uma informação qualquer, “meio de comunicação”, independente do seu resultado visual e do conteúdo das mensagens que ele pode veicular. Neste aspecto, que não é menos

importante que o outro, inscrever o vídeo em linhas históricas, parece ter que ver tanto mais com o telefone ou o telegrafo do que com a pintura. É nesse aspecto que ele funciona como intermediário entre o cinema e as últimas tecnologias: informáticas e digitais. Se no cinema é, sobretudo, uma arte da imagem e atua sobre o vídeo pelo alto, as últimas tecnologias: informáticas e digitais são, sobretudo dispositivos, sistemas de transmissão e o prolongam por baixo.

Entretanto o vídeo se propõe a ser ao mesmo tempo uma imagem existente por si mesma e um dispositivo de circulação de um simples sinal. O vídeo se movimenta assim entre a ordem da arte e a da comunicação, entre a esfera artística e a midiática. Em termos semiológicos, o primeiro precisa de um objeto (a imagem) e de uma linguagem (morfológica, sintática e semântica); o segundo é puro processo (sem objeto) e simples ação. O primeiro é, o segundo faz. Em termos de recepção, o primeiro seria mais da ordem do privado, e o segundo da ordem do público.

Os dois modelos poderiam ser de um lado, a pintura (a obra – objeto de linguagem forte) e, de outro a televisão.

Nesta comparação, o vídeo ocupa uma posição difícil, instável, ambígua, ele é a um só tempo objeto e processo, imagem-obra e meio de transmissão, nobre, privado e público. Ao mesmo tempo pintura e televisão.

Nos debates sobre vídeo, quase sempre se fala da sua imagem em termos de importados de outros domínios. Costuma-se recorrer a esta forma, bem estabelecida, de imagem-movimento que é o cinema.

Nas críticas, nas revistas e nos catálogos, desde que se fale de uma imagem de vídeo, usam-se como plano, montagem, corte (de olhar, de movimento), espaço off (fora de

campo), voz off, close, campo/ contracampo, ponto de vista, profundidade de campo etc. Todo vocabulário para se falar da imagem cinematográfica.

Caracterizemos primeiro a imagem eletrônica por meio de conceitos (e do filtro e da linguagem em si), tanto do vídeo como a do cinema, como se não houvesse diferença entre ambos.

O que é um plano? Segundo o cinegrafista Dede Bazin, o plano não é só a unidade base da linguagem cinematográfica, sua célula íntima. O plano é o corte móvel, é o bloco de espaço e tempo, necessariamente unitário e homogêneo, incontestável, que funciona como núcleo de todo filme.

O plano é também aquilo que funda a idéia do sujeito no cinema. Num nível mais elementar, ele é parte do filme que existe entre dois cortes, isto é, que corresponde a continuidade espaço-temporal da tomada.

O que é montagem cinematográfica? Segundo o cinegrafista Pascal Bonitzer, é a operação de agenciamento dos planos pela qual o filme inteiro toma corpo. Tal operação obedece a certas lógicas (ideológicas e estéticas) e, portanto a certos princípios e regras. Na concepção generalizada do cinema (o cinema narrativo clássico), a montagem é o instrumento que produz a continuidade do filme. A boa montagem clássica é aquela que não se percebe, que institui o filme inteiro como um grande bloco homogêneo.

A montagem cinematográfica é também concebida sob o modo de sucessividade linear: a união dos planos por ela proporcionada é sempre uma questão de adição, seqüência de pedaços combinados sutilmente. Sua regra prescreve um plano de cada vez, um plano depois do outro. O filme se elabora tijolo por tijolo, assim que ele é pensado, (quando se passa do roteiro a decupagem).

No campo da partes videografica, o vídeo e seus modos principais de representação são: o modo plástico (a videoarte em suas formas e tendências múltiplas) e, de outro lado o modo documentário(o real- bruto ou não- em todas as suas estratégias de representação).O termo mais englobante que se escolheu para falar desta diversidade de gêneros das obras eletrônicas foi videocriação.

Estes grandes modos de criação videografica ajudaram a criar o modelo narrativo e a desenvolver em seu lugar modelos de linguagem.

Considerava-se então há cerca de trinta anos, o vídeo como um igual em potencial das outras formas de imagens (pintura, desenho, foto, cinema, televisão). Falava-se dele como instrumento revolucionário, uma arte inédita.

Na década de 1.970, queriam funda - lo tanto teoria quanto na prática, no pensamento e nas instituições. Esta ideologia vigorou nos anos 70 e em parte dos anos 80. Era época dos movimentos teóricos herdeiros da semiologia e do estruturalismo, que falavam em códigos, sistemas, combinatórias de formas e que viam o sentido como um efeito.

Decifrar tudo isso, a forma, o sentido, o fenômeno, a varredura, o sinal, a linha, a banda magnética, os impulsos elétricos, a transmissão, o tempo real. Na época os museus planejavam a criação de departamentos de videoarte, as escolas de arte se dotavam de seções de vídeo, festivais eram organizados em toda parte, revistas eram publicadas, a categoria do videoartista era instituída. Trabalhava-se na fundação do vídeo. O vídeo era pensado como estado – imagem, como forma que pensa tanto o mundo, quanto às imagens do mundo e seus dispositivos.

9.1.2 - Imagem e dispositivo

Desde o início, a estrutura histórica e teórica do campo do vídeo, eram organizado uma divisão das tarefas e dos efeitos, dos valores e das funções: de um lado, a imagem (domínio das obras de uma única banda, aquelas que precisam apenas de um monitor ou uma tela) e, de outro, o dispositivo (o domínio das instalações, destas cenografias em geral cheias de telas, umas tanto vastas e complexas que implicam o espectador em múltiplas relações físicas, perceptivas, ativas, configurações de tempo que vale e significam tanto por elas mesmas quanto pelas imagens que nelas aparecem).

Lembrar que o vídeo nasceu de uma relação complexa com a televisão é uma hipótese. Segundo o cinegrafista Jean Paul Fargier, “o vídeo é contra a TV, é sua contraparte”. Houve todas as ajudas, todos os patrocínios, todas as tentativas de difusão, de produção, de experimentação, que a televisão ofereceu ao vídeo e a seus artistas.

O vídeo não é o outro lado da televisão, sua vanguarda ou sua revolução, sua contra-ideologia, o lado artista ou estético que ela não gostaria de assumir. Sabe-se o quanto às revoluções acabam sempre por servir a causa daquilo contra o qual se ergueram. Seguindo o discurso de Jean Paul, o fotógrafo Antoni Muntanas diz: “Creio ser mais interessante por um discurso do sobre”. Um “sobre” que seria “dentro” e que operaria “junto com”. Ou seja, parece preferível ver o vídeo como uma maneira de pensar a televisão com suas próprias formas: imagens e dispositivos. As experiências são adversas.

Não se trata de derrubar a televisão, mas de refleti-la e encenar a imagem e dispositivo em que ela consiste. O vídeo pode parecer não como outra forma, a antitelevisão, mas como a forma mesma de um pensamento da televisão. O vídeo é um material formal e intelectual no qual se processa a reflexão sobre determinado assunto. Ou

melhor, dizendo, o que gera, que inventa, do corpo e idéias. O vídeo seria então, neste sentido, uma forma que pensa. Um pensamento da imagem em geral, e não apenas televisão.

9.1.3- O cinema de exposição

O que vale historicamente para o vídeo como reflexão da televisão vale também no momento contemporâneo, para o vídeo como reflexo no cinema.

Dados característicos destes últimos anos, o vídeo se tornou instrumento, não só técnico como também teórico de exposição do cinema, nos museus e nas galerias de arte contemporâneas. Se depois de um século o cinema tem sido pensado e vivido como um dispositivo bem normatizado (a projeção em sala escura de imagens em movimento sobre uma tela de grande formato diante de espectadores sentados por um certo tempo e absorvidos na identificação daquilo que desfila).

O vídeo não é só instrumento como também sua forma de pensamento. Assim como ocorria com a televisão, o vídeo é de fato um estado do pensamento das imagens, uma forma que pensa. Por meio das telas múltiplas ou transformadas (telas de dupla fase, transparentes, espelhadas...), da disposição no espaço, da projeção detalhada e trabalhada (câmera lenta, imagem congelada...), da sequencialização, da ocupação das paredes, da criação do ambiente, da separação entre som e imagem, o cinema enquanto grande forma, dispositivo, imagem, narração, fascinação, movimento, matéria, duração, o cinema enquanto imaginário da imagem se vê assim interrogado, trabalhado, repensado, exposto pelo vídeo. O vídeo desta maneira de pensar imagem e dispositivo não é um objeto, ele é um

estado. Um estado de imagens. Uma forma que pensa. O vídeo pensa o que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam.

9.1.3 - A História do Vídeo Brasileiro

O vídeo fez parte das transformações sociais que ocorreram no mundo e, em especial, no Brasil. Ele acompanhou as diferentes correntes ideológicas e históricas, como por exemplo, no início da industrialização da Europa, com o registro dos operários nas fábricas ou com o trabalho do cineasta, John Grierson na tentativa de traduzir o cotidiano das pessoas da época. No Brasil, o documentário foi um dos importantes mecanismos de divulgação dos ideais revolucionários que permearam a década de 60 em plena ditadura e, dessa forma, influenciaram a sociedade. O gênero ainda acompanhou as tendências sociais com Glauber Rocha, Artur Omar e muitos outros documentaristas e cineastas, que inovaram o método de registrar os acontecimentos, para que, dessa forma, captasse as peculiaridades de cada indivíduo e o valorizasse como pessoa.

A tradição do documentário encontra-se profundamente afirmada, quantitativa e qualitativamente, na história do cinema brasileiro – desde a produção institucional do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo do MEC) da década de trinta até a corrente expressiva de documentários sociológicos dos anos sessenta. Em meados da década de setenta e, mais intensamente, na década de oitenta, esta tradição parece ter hibernado em alguns documentaristas. O documentário desloca-se do campo referencial para o campo representacional, resultando em uma nova possibilidade de discurso do documentário brasileiro.

O primeiro realizador que fez do conjunto da sua obra um corrente e

diversificado questionamento ao documentário clássico e do cinema direto foi Arthur Omar. Nunca se autodenominou documentarista, mas tem o documentário como campo de referência privilegiado.

O primeiro documentário de Arthur Omar é *Congo* (1972). O filme trata sobre a manifestação folclórica conhecida como congada, mas não se mostra nenhuma congada neste curta-metragem. O processo analógico recua a ponto da grande maioria dos planos do filme serem constituídos por letreiros, fotografias fixas, páginas de livro ou fotogramas pretos ou brancos. O restante, em menor quantidade, é filmagem ao vivo.

Pelo título, esperava-se mais um da grande produção de documentários que procuravam fixar aspectos tradicionais da cultura de zonas rurais, quer sob o pretexto de promover a cultura popular, de registrar a memória da nação, ou de documentar tradições que o avanço do capitalismo fazia desaparecer. A temática de *Congo* estava, portanto, atual, com a diferença de que estes filmes acreditavam, plenamente, na possibilidade de filmar, registrar, documentar, conservar na película estas manifestações culturais, enquanto *Congo* sonega radicalmente o seu referente, ou aparente referente.

Os planos filmados ao vivo são de ambiente rural, formado por algumas imagens irrisórias, soltas, sem muita significação, algo como aspectos de um sítio: vacas, porcos, feno, jovens brincando em um galpão velho, umas engrenagens abandonadas. Fragmentos, talvez, do que um olhar urbano pode captar, desatentamente, numa visita a um sítio. E o último plano do filme: cachorros acasalando.

Após o título, a tela em branco, seguida do letreiro com a frase de caráter

programático: “um filme em branco”. No lugar da reprodução da congada enquanto espetáculo cinematográfico tem uma “meditação” sobre o tema, constituída por uma enxurrada de palavras escritas, fotos, desenhos, tela branca, tela escuro e muito poucas imagens em movimento.

Segundo o documentarista Artur Omar a atitude central é, inicialmente, a frustração. O espectador se coloca frente ao filme na passividade de um olhar indiferente. A congada, autodramático popular (folclore, no sentido rigoroso do termo) apareceria como tantos outros objetos de documentário, ou melhor, como um simples objeto de documentário, o que é muito pouco para qualquer objeto. (OMAR, 1997: 187).

As informações dos letreiros são tiradas de obras de antropologia de Arthur Ramos, Câmara Cascudo e Mário de Andrade. Os textos deste último são lidos, em off, pela voz hesitante de uma criança. Está claro que da congada só se saberá o que dizem os livros. Falar da congada seria, necessariamente, assumir a voz do saber que torna objeto aquilo de que fala, seria privar o outro da possibilidade de ser sujeito.

“Nós não fazemos a congada, ela não é nossa produção cultural, não a modificamos, ela não nos modifica (...) Nós, alfabetizados, universitários, urbanos, brancos, mantemos com a congada uma relação de exterioridade que será radicalmente e provocadoramente expressada pela supressão total de sua representação. (OMAR, 1997)”.

O que Omar oferece são fragmentos do conhecimento cultural acumulado sobre o objeto congada, ou antes, diversas modalidades de construção deste objeto segundo as diferentes disciplinas e linguagens que dele se apropriaram tematicamente: a pesquisa folclórica, a música e a fotografia. Ao invés de constituir-se

em mais um destes produtos da indústria cultural, que tenta assimilar a lógica de seu objeto e oferecer-se ao consumo no lugar dele. A estratégia do filme consiste em recortá-los e oferecer ao espectador a diversidade de seus cacos, uma malha feita de signos diversos, sobreenfatizando assim o seu caráter puramente textual.

No documentário observacional, imagens semelhantes seriam agenciadas de forma transparente, como que convidando o espectador à “assistir a congada como se estivesse lá, em campo”, sem acrescentar nenhum elemento externo aos materiais “captados ao vivo”. O realizador que optasse pelo modo interativo participaria do evento, provocaria os praticantes da congada a reagir, os entrevistaria.

Segundo Omar, o espectador de um documentário tem a ilusão de conhecer, de dominar, através do conhecimento, o que o filme exhibe. Essa ilusão funda-se nas coisas que lhe são dadas a ver com evidência. O espectador acredita que o documentário lhe permite o domínio máximo de um objeto, o conhecimento.

A linguagem trabalha no vazio sem que se perceba. No plano do feno em Congo, por exemplo, sobre um monte de feno, uma zoom abre-se, pára um instante e fecha-se voltando ao ponto de partida. Isto acompanhado pelos pomposos acordes finais de alguma sinfonia clássica. O feno, um fragmento banal do que o sítio oferece à vista, algo sem nenhuma importância e nenhuma beleza, é magnificado pelo rigor e segurança do insistente efeito ótico e pela música, a ponto de tornar solene um monte de feno.

O espectador fica sempre insatisfeito e inquieto diante das relações que consegue construir, porque não sabe se é ou não possível extrair mais do que já foi extraído, como se estes elementos fossem carregados de uma potencialidade de que as relações estabelecidas não dessem conta. Por mais relações que se estabeleça,

permanecerá essa impressão de insuficiência.

Segundo o autor e documentarista Marc Verdoc “As propostas reflexivas de Congo, dificilmente, podem ser interpretadas fora do horizonte historicamente constituído pela tradição do documentário. Longe de se esgotar no formalismo, considera-se essa obra intimamente vinculada às questões e aos compromissos sociais e estéticos que norteiam a prática do documentário desde os primeiros tempos, de certo modo retomando a linha do cine-escritura; instaurada por Vertov. A opção atual parece ter sido a de complexificar o trabalho no campo da linguagem em um domínio que vinha se mostrando formalmente pouco inovador”.

Segundo Vertov, os textos e filmes de Omar demonstram, portanto, uma preocupação constante com as ressonâncias do cinema no plano político e cultural, muito embora ele pareça privilegiar as ressonâncias nos microcosmos mais restritas da comunidade audiovisual, talvez em uma intenção de fazer “filmes que produzam filmes”. “Toda obra é a transformação de outras obras, que se inscrevem anonimamente no seu corpo, é uma leitura de outras obras, e, ao mesmo tempo, dá a sua novidade como leitura para que outras obras se ramifiquem”. (Vertov – 1.998).

Essa dimensão, deliberadamente, intertextual da produção cinematográfica tornou-se mais densa, no Brasil, a partir da segunda metade dos anos oitenta, mas suas manifestações vêm se dando em uma chave bem distinta da que foi visto com Omar.

9.3 - Documentário e Filme ficção:

O domínio do documentário corresponde a um dos “grandes regimes cinematográficos” a que se refere a documentarista Christian Metz. Regimes que

correspondem às principais fórmulas de cinema, cujas fronteiras são evanescentes e incertas, mas “são muito claras e bem desenhadas no seu centro da gravidade, é por isto que podem ser definidas em compreensão, não em extensão”.

Com a enorme diversidade de manifestações, que o documentário recobre, há ainda alguns teóricos que preferem utilizar o termo filme de não ficção. No entanto, esta tônica tende a opor o documentário à ficção, um terreno de muitas ambigüidades. Desde cedo, a historiografia do cinema formulou dois paradigmas de práticas fílmicas. O primeiro corresponde ao realismo dos irmãos Lumière, Louís e Auguste, e seus operadores – que, segundo Georges Sadoul, “nega ao cinema os seus principais meios artísticos”. O segundo corresponde aos seguidores de Georges Méliès – considerado “o verdadeiro criador do espetáculo cinematográfico”. (Christian Metz -1995: 131).

A idéia do cinema como duplicata de um universo referencial é uma ilusão. O sentido do filme não depende de nenhuma outra realidade que a produzida por sua própria escritura. Neste sentido, diversos teóricos passaram a considerar todo filme como ficcional, pois as imagens são sempre uma “ausentificação” do que mostram. Ou seja, é próprio do cinema tornar ausente aquilo que representa, seja no tempo, pois a cena já passou, seja no espaço, pois ela se deu em outro lugar.

Marc Vernet documentarista, considera que todo filme de ficção é “ficcional” em dois níveis. Primeiro, porque os atores representam uma situação imaginária; segundo, porque, através da justaposição de imagens, o filme representa aquela primeira representação. (VERNET, 1983. In: NICHOLS, 1991). Neste segundo nível, ao dispositivo cinematográfico, todos os filmes teriam a mesma natureza ficcional. Pode-se supor que, no primeiro nível, o documentário ainda conservaria um espaço próprio, uma vez que, de modo geral, seus “atores sociais” não costumam representar

situações imaginárias. Entretanto, esta possibilidade de uma especificidade documentária também foi colocada sob suspeita, pois nenhum comportamento diante de uma câmera pode ser considerado como isento de encenação.

Segundo Alan Rosenthal, os documentaristas deveriam destituir-se dos “mitos que se acumularam ao longo do tempo” (ROSENTHAL, 1988), especialmente a ilusão de objetividade e a alegação de verdade ao gênero, mas não compartilhar da tendência a considerar suspeita toda e qualquer conceituação sobre documentário. Rosenthal rejeita, particularmente, a concepção de que o documentário tem pouco a ver com o mundo real e é apenas mais uma forma de ficção social.

Em um contexto pós-estruturalista, quando se tornou corriqueiro afirmar que todo filme organiza-se como discurso, a negação da idéia do documentário começou a ser questionada pela suposição de que documentário e ficção “podem distinguir-se, não em relação a seus referentes, mas enquanto estratégias diferenciadas de produção de sentido”.

A distinção entre documentário e ficção impõe-se como um dos eixos de reflexão de Bill Nichols. Este parte de uma dupla positividade: toda representação é, por natureza, fictícia; por outro lado, os espectadores reconhecem, empiricamente, que documentário e ficção constituem regimes discursivos distintos. Trata-se, então, de dar estatuto teórico a estas diferenças – o que só pode ser feito rompendo com toda e qualquer presunção de superioridade moral ou de acesso privilegiado à realidade.

Para caracterizar a forma diferenciada como os filmes ficcionais e documentais, Nichols atribui ao termo representação os seguintes significados em relação ao termo narração, e utiliza a definição de Vernet: “narrar consiste em relatar um acontecimento, real ou imaginário” (VERNET, 1983. In: NICHOLS, 1991: 177).

Logo, todos os filmes são representativos e narrativos, embora em graus diferentes.

Na formulação de Nichols, a distinção entre documentário e ficção não decorre de fatores tomados isoladamente - como o caráter superior da imagem ou um eventual repertório de marcas textuais específicas -, mas de uma dialética que envolve os três níveis do processo comunicacional: emissão, texto e recepção. Nichols desenvolveu uma pragmática do documentário para explicitar as diferentes formas de engajamento do espectador. Sua concepção envolve, portanto, as condições de formulação de um tipo de discurso, a estrutura textual decorrente e as expectativas do espectador – expectativas estas independentes do texto, mas confirmadas por ele.

Sobre a produção, Nichols enfatiza certo objetivo comum que mantém a relativa unidade do domínio do documentário. Este, como qualquer outro campo de prática social, é regulado por normas implícitas, um elenco de critérios em permanente processo de transformação que pode originar sucessivas escolas, movimentos e tendências. Mas, a autodenominação documentarista e a determinação de realizar um documentário já implicam em uma relativa adesão a códigos, normas e ditames éticos.

O vídeo documentário conquistou, ao longo do tempo, um reconhecimento de seriedade, objetividade e compromisso com a verdade. Este reconhecimento mantém-se e renova-se a cada documentário, através de procedimentos que perpassam todo o processo desde a escolha do tema à retórica que acompanha o lançamento do filme no mercado. Procedimentos que se traduzem em códigos perceptíveis na superfície do vídeo, como a motivação de movimentos de câmera, de duração dos planos e da natureza dos cortes. Estes códigos variam conforme a época, o contexto local, as inflexões estilísticas e o modo de representação a que o filme vincula-se.

O segundo nível do processo comunicacional é aquele em que os compromissos e intenções autorais refletem-se em marcas textuais. A lógica informativa, que preside ao vídeo documentário, costuma resultar em uma estrutura do tipo problema-solução, demarcando toda a organização do material. Uma característica distintiva do discurso do documentário é a prevalência da palavra falada como suporte de informações, dar reconhecimento à imagem.

Falar em reconhecimento é ingressar no terceiro nível do processo comunicacional. Ao contrário de Vernet, que apontou a semelhança de comportamento do espectador frente à ficção e ao documentário, Nichols demonstra que as marcas na superfície do filme induzem a diferentes modos de ver, ouvir e pensar – diferentes formas de engajamento. Os atributos mobilizados pelo processo de compreensão e interpretação do filme são a capacidade do espectador reconhecer certas referências e relacioná-las a conceitos e problemas, e sua aptidão para distinguir o funcionamento de diferentes economias discursivas. “O texto proporciona pistas, enquanto o espectador propõe hipóteses que podem ser confirmadas ou abandonadas”. (Nichols).

9.4- Vídeo documentário clássico, Interativo ,expositivo e observacional.

Na origem do vídeo documentário, estão os primeiros filmes produzidos por Edison, a partir de 1893, para o seu kinetoscópio, mostrando as imagens animadas de dançarinos, lutadores e acrobatas, visualmente atuando diante de um aparelho de filmagem que pesava meia tonelada. O cinema ficcional era resultado de encenações marcadas pela artificialidade – uma imagem centralizada e fixa de atores representando longe da câmera sobre fundos negros, mais tarde, telões pintados. Era apoiado em recursos externos ao corpo do filme:

enredos já conhecidos do público, o comentarista que, atrás da tela, interpretava e interligava oralmente as cenas, ou os letreiros interpolados às imagens.

No pólo oposto dos primeiros tempos do cinema, este era utilizado na experiência de observação do real de forma sistemática e com a câmera oculta. O estúdio Maison Lumière, formado pelos irmãos Lumière, bem como por fotógrafos, cientistas naturais e sociais curiosos pelo uso da nova tecnologia, chegou a produzir centenas de títulos com impressionante unidade estilística. Denominado como o “modelo Lumière”, este estilo produziu filmes com enquadramentos apurados, rigor na disposição da câmera e autonomia do plano cinematográfico. O cinematógrafo produziu uma estética da fotografia animada, espécie de cartão postal onde os objetos se moviam, mas não a câmera.

Produzidos em ambientes naturais com uma câmera que pesava pouco mais de cinco quilos, os diversos tipos de “vistas”, ou atualidades obtiam a preferência entre a burguesia. Esta escolha pode ser em parte explicada pela rusticidade narrativa das tentativas pioneiras de ficção neste cinema das origens. Mas, deve-se também a uma ideologia documental que tinha raízes já bem estabelecidas quando o cinematógrafo surgiu. Ideologia por certo associada ao espírito científico do positivismo reinante no final do século XIX e que adotou a fotografia como um meio privilegiado de inscrição das “verdades do mundo”.

O que predominavam, no Catálogo Lumière, eram registros de outros povos, celebridades do estrangeiro, paisagens desconhecidas, profissões raras, enfim, imagens da vida para além das fronteiras nacionais. Estas imagens vinham saciar a curiosidade do público, estimulada por uma espécie de apropriação simbólica do mundo físico que o cinema começava a proporcionar, coincidindo com a apropriação de fato empreendida pelo colonialismo.

Com o aumento da duração dos filmes para mais de dez minutos, a observação de

cenas cotidianas cansava cada vez mais o público. A mística da câmera, como um dispositivo incapaz de mentir, também era abalada por encenações de caçadas em zoológicos, bombardeios filmados em maquetes e as mais variadas formas de trucagem.

Por outro lado, a partir de 1903, a montagem começou rapidamente a se generalizar, dando novo alento aos projetos ficcionais. Em pouco tempo, as cenas não se confinariam mais nos estreitos limites de um espaço único e na duração contínua, o fluxo de tempo seria manipulado e os espaços franqueados. A estabilização das convenções, que permitiriam o domínio da narrativa fílmica e o seu reconhecimento pelo público, tardaram alguns anos, mas o sucesso comercial das encenações estimulou uma experimentação incessante. Os espaços de exibição tornaram-se fixos e proliferaram com grande rapidez, especialmente nos Estados Unidos.

Apesar das atualidades irem perdendo o interesse do público, os filmes de viagem e aventura mantiveram-se ainda com certo público, pois mostravam imagens de guerra, desbravamento, exploração de territórios e de culturas desconhecidas. Burton Holmes (fotógrafo viajante desde 1886 e começou a fazer filmes em 1897) passou a denominá-los *travelogue*. Estes filmes tinham um atrativo que as paisagens urbanas familiares já não eram capazes de apresentar.

A padronização da produção e da exibição cinematográficas acabou por transformar as atualidades avulsas em um formato composto e industrialmente seriado: o *newsreel* ou cinejornal. Em 1910, Charles Pathé iniciou a distribuição de programas contendo oito a dez filmes, intitulados *Pathé-Journal*. Os temas destes “noticiários cinematográficos” eram paradas e manobras militares, desastres, eventos esportivos e situações bizarras – seguiam, aproximadamente, a mesma linha das “vistas” que integravam o Catálogo Lumière. Mas, os cinejornais apresentavam duas novidades fundamentais: conforme as necessidades

comerciais e industriais da instituição cinematográfica, o cinejornal implicou em um processo de orientação jornalística e de massificação das atualidades.

Em pouco mais de dois anos, Pathé enfrentava a concorrência da Gaumont e de quatro grandes empresas produtoras norte-americanas: Hearst, Paramount, Universal e Fox. Para Erik Barnouw, esta institucionalização das atualidades corresponde a um marco na história do cinema: O período Lumière se encerrava.

Porém, o verdadeiro marco do fim do período Lumière será o lançamento de *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, em 1922.

O filme *Nanook of the North* é o resultado de mais de dez anos de contatos do explorador norte-americano Robert Flaherty com os Inuik que habitavam a região da Baía de Hudson, no norte do Canadá. Flaherty registrou os hábitos cotidianos dos esquimós, nas expedições que fez até 1916. Quando a edição de seu filme estava, praticamente, concluída, um incêndio consumiu todos os negativos.

O filme de Flaherty, apesar da incredulidade dos primeiros distribuidores procurados, foi afinal lançado em junho de 1922, e causou um grande impacto junto ao público, à crítica e aos cineastas. A novidade radical deste filme estava na abertura de um novo campo de criação, situada entre as atualidades e as ficções realizadas pelos estúdios, sem se identificar propriamente com nenhum dos dois modelos. Em outras palavras, era o fruto do encontro das atualidades com o regime narrativo ficcional que vinha desenvolvendo-se.

Flaherty inovava ao colocar os fatos que testemunhou em uma perspectiva dramática: construía um personagem - Nanook e sua família e estabelecia um antagonista o meio hostil dos desertos gelados do norte.

Em *Nanook of the North*, pela primeira vez, um cineasta interpretava o seu objeto realizando uma espécie de desmontagem analítica daquilo vivenciado durante meses.

Ao optar por concentrar-se na vida de um esquimó e sua família, Flaherty estava partindo de um princípio próximo ao das ficções cinematográficas que, nos últimos quinze anos, vinham atraindo multidões aos cinemas. Ele desenvolveu conquistas, ainda recentes, da montagem narrativa que resultaram na manipulação do espaço-tempo, na identificação do espectador com o personagem e na densidade dramática do filme. O interesse do espectador é mantido através da construção de tensão e suspense, como na luta dos esquimós contra a gigantesca morsa ou na pesca da foca, que só aparece ao final da seqüência.

Efetivamente, as seqüências de *Nanook of the North* são formadas por uma quantidade de planos nunca vista em um filme factual. Proporciona uma dinâmica mudança de pontos de vista e de variação da escala de planos, com vários movimentos de câmera. A figura do campo/contra-campo, presente em diversos momentos do filme, por vezes, combina-se com uma “câmera subjetiva”. É o caso das morsas vistas pelos esquimós ou do lobo rugindo para Nanook, na seqüência em que comem a foca recém pescada.

A contribuição original de Flaherty, portanto, foi a criação de um método de pesquisa, filmagem e montagem que inaugura uma “narratividade documentária. Este método jamais seria possível sem a sintaxe narrativa do modo de representação ficcional que, recentemente, se estabilizara. O êxito de público e de crítica de *Nanook of the North* abria horizontes inteiramente novos para as atualidades de mera observação e descrição da realidade. Mas, para que a tradição do documentário se estabelecesse propriamente, ainda seria preciso esperar mais de uma década, até que surgisse uma retórica capaz de dar ressonância ao protótipo construído por Flaherty”.

Portanto, o documentário clássico pode ser resumido nas seguintes características estruturais: imagens rigorosamente compostas, fusão de música e ruídos, montagem rítmica e comentário em voz off despersonalizada.

Em sua forma paradigmática mais pura, o documentário do modo expositivo elide o processo de produção em nome de uma impressão de objetividade e adota um esquema particular-geral, mostrando imagens exemplares que são conceituadas e generalizadas pelo texto do comentário. Ou seja, é necessário que se selecione o real de forma a adequá-lo ao aparelho conceitual. Por exemplo, em *Viramundo* (de Geraldo Sarno e Sérgio Muniz, 1965), os migrantes, que aparecem e cedem entrevistas no filme, são pontos de partida para se tratar dos trabalhadores rurais, que vêm a São Paulo em busca de uma oportunidade de trabalho.

Apesar da diversidade de manifestações expressivas no domínio do documentário, este modelo clássico transformou-se, por mais de vinte anos, na própria tradução do termo documentário, como margens que delimitaram o gênero.

O vídeo documentário assume esta função produtiva como, inevitavelmente, constitutiva do documento. Mais do que isso procura fazer dela o motor do próprio filme. Através de monólogos, diálogos e discussões coletivas, reagindo a provocações mútuas, em movimentos de atração e rejeição, crítica e autocrítica, interagir com os atores sociais, assumindo o primeiro plano na forma de interpretação, entrevista ou depoimento. A montagem articula a continuidade espaço temporal deste encontro e a continuidade dos pontos de vista em jogo. A subjetividade do cineasta e dos participantes da filmagem é, plenamente, assumida no documentário do modo interativo.

Portanto, esse modo documental interativo de representação pode romper as limitações do modo observacional. Pode ir além do registro factual, rememorar o passado

dos personagens, especular seu futuro e abrir-se à fantasia. A autoridade da voz autoral – que o modo expositivo concentra no comentário em off, tomando a forma de uma “voz de Deus” – pode distribuir-se entre os participantes do filme. E as opiniões, em interação, podem potencializar-se reciprocamente. Enfim, no modo interativo, o cineasta dispõe de novos recursos para recusar o papel de agenciador oculto de imagens sonoras e visuais, podendo exibir-se como um ser humano implicado.

Mas, a participação direta do cineasta, audível e visível pelo espectador, não implicam, necessariamente, em assumir a mediação entre os acontecimentos que passam diante da câmera e a trama de significações em que o filme vai construir-se. A presença do cineasta pode, ao contrário, estar renovando as convenções do documentário do modo observacional. Assim se dá com as reportagens em que as vozes dos entrevistados são utilizadas na montagem de um discurso de autoria dúbia, onde os pontos de vistas refratam-se e o autor, muito embora visível, oculta seu papel manipulador.

As “condições da experiência” podem estar sendo exibidas como suposta garantia de verdade da reportagem, “querendo nos fazer crer que o que nós vemos é evidência, evidência de um documentarista fazendo um documentário”. (Bill Nichols, 1993). A palavra falada dos atores sociais funciona, então, como mero suporte de informação indireta, ou como índice de autenticidade. Nesta perspectiva, o modo interativo se vê destituído do potencial produtivo que a palavra direta lhe confere, indo com ainda mais força ao encontro do modo observacional na ilusão de uma representação espetacular da realidade.

Segundo o documentarista Bill Nichols “O filme documentário baseou-se na necessidade da classe média ocidental em explorar, documentar, explicar, compreender e, conseqüentemente, controlar simbolicamente o mundo. Tem sido aquilo que 'nós' fazemos

para 'eles'. 'Eles', no caso, geralmente tem sido os pobres, os despossuídos, os inferiorizados e os politicamente suprimidos e oprimidos”.

Documentário Expositivo

A modalidade expositiva se dirige ao espectador diretamente através de letreiros ou vozes em off que expõem uma argumentação acerca do mundo histórico, prevalecendo o som não sincrônico do comentário sonoro e imagens servem como contraponto ou ilustração. Filmes como “Night Mail” de Harry Watt e Basil Wright (1936), “The Battle of San Pietro” de John Huston (1945), e “Victory at Sea” de Henry Salomon e Isaac Kleinerman (1952-53) são apontadas pelo Nic como representantes do modo expositivo pela utilização da narração off.

Filmes institucionais e de propaganda sempre se utilizaram dessa estrutura narrativa. No Brasil, podemos situar o início dessa produção com o aparecimento dos cinejornais do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1939 durante o governo de Getúlio Vargas com exemplo característico do documentário expositivo.

O Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) dirigido pelo cineasta Humberto Mauro produziu, a partir da década de 30, centenas de filmes educativos, institucionais e de reconstituição histórica marcados pela estrutura do modo expositivo.

Nos documentários expositivos, a lógica é dada pelo texto que argumenta em função de idéias que vão sendo expostas ao longo do filme. A montagem obedece a essa lógica no sentido de manter a coerência dessa argumentação em detrimento da continuidade espacial e temporal.

'Nanook do Norte' realizado em 1922 por Robert J. Flaherty é um dos clássicos do modo expositivo. A estrutura principal de todo o filme é a continuidade, composta por cenas arranjadas de forma lógica e coerente. O fluxo cronologicamente da imagem da obra de Flaherty e da maioria dos filmes expositivos, são estruturados com base na lógica de causa-efeito, premissa-conclusão, problema-solução.

Ainda dentro da perspectiva expositiva de narração, John Grierson instaura a preocupação com a narrativa no documentário de cunho institucional e educativo que vai caracterizar o documentarismo inglês da década de 20 até meados da década de 40.

A presença de entrevistas, quando existem, no modo expositivo, estão subordinadas à lógica da argumentação textual, sempre para lhe respaldar o sentido ou justificar algum item da narração que carrega consigo a responsabilidade exclusiva da argumentação.

Documentário de Observação

Bill Nichols denomina como modalidade de observação e modalidade interativa o cinema que ficou conhecido como cinema direto. Segundo o autor, a modalidade de observação atua no sentido da não intervenção do realizador nos acontecimentos que estão sendo filmados. São eles que determinam o andamento temporal do filme. A montagem sempre tem em vista a temporalidade autêntica dos acontecimentos. Em sua vertente mais radical, essa estrutura narrativa não comporta narração off, música extra e até entrevistas.

A existência do som sincrônico faz com que o discurso esteja estruturado em imagens definidas historicamente no tempo e no espaço. Cada cena situa o espectador

dentro da especificidade daquele lugar e daquele determinado momento. Bill Nichols considera que, nessa modalidade de representação, cada corte e conseqüente edição tem a função principal de manter a continuidade espacial e temporal da observação no sentido de manter o tempo presente sempre ligado ao momento da filmagem.

O modo de observação tem sido utilizado como ferramenta etnográfica, já que permite aos realizadores observar atividades e costumes de maneira direta, sem as mediações textuais do documentário expositivo. O que é representado é a experiência vivida e as características peculiares de seu cotidiano, no qual diferentes relações sociais são apreendidas, linguagens diferentes são ouvidas e identificadas em seus respectivos contextos culturais.

Bibliografia:

- ALMEIDA, R. Historia da musica brasileira. Rio de Janeiro: F.briguier, 1926. 238P
- ANDRE, Alberto. Ética e códigos da comunicação social. Porto Alegre: Sagra Luzzato, .2000
- ARBEX, Jose. O poder da Tv. São Paulo: Scipione, 1995.
- CERVO, Amado L. & BERVIAN, Pedro ^a metodologia científica. 5 Ed. São Paulo: Prentice Hall, 2002.
- DA-RIN, Silvio Piropo. Espelho Partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico.
- DUARTE, Neide. A televisão e a educação : uma visão critica.

GAGE D. Leighton. O filme publicitário.

KIEFER, Bruno. História da música brasileira: dos primórdios do início do século XX. Porto Alegre: Movimento, 1976. 140P

MÁRSICO, Leda Osório. A criança no mundo da música: uma metodologia para educação musical de crianças. Porto Alegre: Rigel, 2003. 168p. ISBN 857349008X.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1995. 225P

NETO, Licínio Rios. Dizer Eletrônico. Rio de Janeiro. O grupo de Poder. São Paulo: Summus, 1985.

SQUIRES, Malcolm. O manual da camcorder: curso prático para a criação e gravação de vídeos.

São Paulo: Melhoramentos, 1994. 176P

SERRA, Floriano. A arte e a técnica do vídeo: do roteiro à edição. São Paulo: Summus, 1986. 132 p.

WATTS, Harris. On camera: O curso de produção de filme e vídeo da BBC. São Paulo: Summus, 1990. 276p ISBN 8532303145.

SITE:

Disponível <http://www.mre.gov.br/cedbrasil/Itamaraty/web/port/comunica/vido/apresent>

Acessado em: 16/05/06

ANEXO - ROTEIRO

**-Universidade do Vale do Paraíba – Univap
 Faculdade de Comunicação e Artes
 Trabalho de Graduação em Jornalismo- Pré-Roteiro**

Título do Vídeo: “Uma Banda em minha Rua”

Roteiro para Documentário de 6’ Tema : Banda Racional do vale do Paraíba		
IMAGENS	GC	LOCUÇÃO - Off
Abertura Banda desfilando em Itaporã		Sonora - Música
Escritor e fundador Manoel Jacintho Coelho- Rio de Janeiro		No Brasil no ano de 1.935, na cidade do Rio de Janeiro, foi fundada o movimento de Cultura Racional, pelo escritor e compositor Manoel Jacintho Coelho, responsável pelos livros “Universo em Desencanto”.
Banda no Rio de Janeiro.Retiro Racional e Parques		Como maestro e compositor em 1.982, o Sr. Manoel criou as bandas racionais Universo em Desencanto,

		formada por estudantes do conhecimento de Cultura racional.
Banda desfilando na cidade de São Luiz do Paraitinga		Com o desenvolvimento musical, em termos de instrumentos e repertório, adquirindo características típicas de fanfarras, as bandas difundiram-se por muitas cidades, onde tocam normalmente aos domingos nas praças e festas cívicas.
Entrevista Maestro	Maestro Fabio Henrique Santejani	
Apresentação da banda na cidade de Jacareí – banda Vale do Paraíba, intercalada com imagens da banda União		A Banda Racional “Universo em Desencanto do Vale do Paraíba, foi fundada em 19 de março de 2.000, na cidade de Taubaté”. Ela é uma ramificação da Banda União Racional, sendo esta última formada por 2.800 componentes, divididas em 23 bandas em 11

		estados brasileiros.
Banda descendo rua em um de seus desfiles		A Banda do Vale do Paraíba , é composta por 60 componentes entre : Porta bandeiras, balizas, regentes, músicos e equipe de apoio, todos residentes em cidades do Vale do Paraíba.
Entrevista Componente	Vera Lucia Soares-Componente	
Banda se apresentando na cidade de Taubaté , no Sitio do Pica- pau amarelo		A Banda é uma organização não-governamental, sem fins lucrativos e tem por objetivo difundir e divulgar musicas populares brasileiras e festas cívicas.
Banda se apresentando no sitio do pica- pau amarelo e Mato Grosso		As bandas vem participando de varias festividades cívicas, nacionais e internacionais. (Argentina, Paraguai, Uruguai e Chile), tais como concursos de bandas, aberturas e encerramentos de diversos eventos, comemorações, aniversários de bairros, parques, coretos e ruas.

Entrevista Diretora Social da banda	Marta Carolina Sá – Diretora banda	
Banda desfilando na cidade DE guaratinguetá, intercalada com imagens de pessoas assistindo		Consagrada Musica de Chico de Buarque de Holanda “A banda” ressalta perfeitamente o elo que ela exerce sobre o publico. Sonora- trilha com Chico Buarque – musica – a banda
Entrevista com a componente	Maria Amélia –Porta-bandeiras da banda	Sua influencia na sociedade é uma mola propussora da divulgação em resgatar cultura, valores culturais e memórias brasileiras.
Banda desfilando, imagens das crianças e dos jovens que fazem parte da banda		Com a importância em cumprir suas obrigações sociais ela tem também a função de resgatar crianças, jovens pra atividades musicais, desenvolvendo suas potencialidades para uma importante educação musical.
Imagens do Colégio onde são realizados os ensaios		Devido o seu valor musical, ela foi presenteada com

		um colégio oficial na cidade de Tremembé para o desenvolvimento de seus ensaios. Ensaios esses alternados com os domingos de apresentação.
Banda desfilando na cidade de Jacareí		As bandas possuem um papel significativo na sociedade, ela é capaz de despertar melhorias no público, pois promove diversão e lazer, além de despertar gosto pela música e arte em geral, ela influencia na qualidade do ouvido da população a medida que mostra uma sonoridade diferente daquela que estamos acostumados.

ANEXOS LOCUÇÃO OFF

Off- Locução

No Brasil no ano de 1.935, na cidade do Rio de Janeiro, foi fundada o movimento de Cultura Racional, pelo escritor e compositor Manoel Jacintho Coelho, responsável pelos livros “Universo em Desencanto”.

Como maestro e compositor em 1.982, o Sr. Manoel criou as bandas racionais Universo em Desencanto, formada por estudantes do conhecimento de Cultura racional.

Com o desenvolvimento musical, em termos de instrumentos e repertorio, adquirindo características típicas de fanfarras, as bandas difundiram-se por muitas cidades, onde tocam normalmente aos domingos nas praças e festas cívicas.

A Banda Racional “Universo em Desencanto do Vale do Paraíba, foi fundada em 19 de março de 2.000, na cidade de Taubaté”. Ela é uma ramificação da Banda União Racional, sendo esta última formada por 2.800 componentes, divididas em 23 bandas em 11 estados brasileiros.

5- a Banda do Vale do Paraíba , é composta por 60 componentes entre : Porta bandeiras, balizas, regentes, músicos e equipe de apoio, todos residentes em cidades do Vale do Paraíba.

6- A Banda é uma organização não- governamental, sem fins lucrativos e tem por objetivo difundir e divulgar músicas populares brasileiras e festas cívicas.

7- As bandas vem participando de varias festividades cívicas, nacionais e internacionais. (Argentina, Paraguai, Uruguai e Chile), tais como concursos de bandas, aberturas e encerramentos de diversos eventos, comemorações, aniversários de bairros, parques, coretos e ruas.

8- Consagrada Música de Chico de Buarque de Holanda “A banda” ressalta perfeitamente o elo que ela exerce sobre o público.

9- Sua influencia na sociedade é uma mola propulsora da divulgação em resgatar cultura,

valores culturais e memórias brasileiras.

10-Com a importância em cumprir suas obrigações sociais ela tem também a função de resgatar crianças, jovens pra atividades musicais, desenvolvendo suas potencialidades para uma importante educação musical.

11-Devido o seu valor musical, ela foi presenteada com um colégio oficial na cidade de Tremembé para o desenvolvimento de seus ensaios.Ensaios esses alternados com os domingos de apresentação.

12-As bandas possuem um papel significativo na sociedade, ela é capaz de despertar melhorias no publico, pois promove diversão e lazer, alem de despertar gosto pela musica e arte em geral, ela influencia na qualidade do ouvido da população a medida que mostra uma sonoridade diferente daquela que estamos acostumados.

ANEXOS – DECUPAGEM DAS ENTREVISTAS

Entrevista Vera Lucia Soares- Componente banda –Bateria

Meu nome é Vera Lucia e eu sou componente da banda racional do Vale do Paraíba, os outros componentes são da cidade de Guaratinguetá, Lorena, Pindamonhangaba, Taubaté e Jacareí.

Eu acho muito importante, a apresentação da banda Universo em desencanto, levando lazer e entreterimento aos povos e principalmente para a cultura geral desses povos, por exemplo com seus dobrados militares , com suas marchas e com toda suas musicas populares brasileiras, musicas italianas e infantil. Além da diversão que traz as crianças, o lazer tem que ser difundido de uma forma racional, de uma forma muito bonita e nada melhor como apresentação de uma banda nas ruas, nas praças, nos coretos e eventos sociais, para trazer toda essa bagagem cultural para as pessoas.

E a banda racional, com o branco de suas roupas, resgata essa cultura que todos nós estamos perdendo e que precisamos por a tona.

Levar o entreterimento e o lazer.

Muito boa noite e obrigada.

Entrevista com a Diretora Social Marta Carolina Sá De Medeiros

Meu nome é Marta, sou diretora social da banda do Vale e acredito que As bandas racionais tem o objetivo de chamar atenção, resgatar a tradição musical, de épocas antigas, coretos e ver os eventos musicais, o que o exercito faz, resgatr a tradição de união, para toda a sociedade.

Então a banda racional, tem como objetivo estar chamando as pessoas para fora de suas casas, para tarem vendo as musicas populares brasileiras, os dobrados militares, enfim as musicas em geral, como entreterimento, lazer e resgate.

Entrevista Fábio Henrique

A importância da banda do Vale do Paraíba e também do Brasil, que tem a banda união, é de levar a musica para os povos, a cultura para os povos, bairros , centros e cidades principalmente no vale do paraíba, com intuito de divulgar Cultura Racional, que é um conhecimento da origem da humanidade.

A banda tem esse poder de trazer as pessoas para a porta e aí é possível fazer a divulgação com os prospectos.

Entrevista 2 Regente Aline

Olá pessoal. Eu sou Aline a segunda regente da Cultura Racional. Na verdade, porque existe a banda da Cultura racional. Como é uma cultura Uniwversal, nos também decidimos divulgar esse conhecimento que estudamos, através da musica, porque a musica transmite uma linguagem universal, ela transmite euforia, tristeza, por isso os estudantes decidiram montar as bandas pelo Brasil, para poder levar alegria as pessoasas, para despertar curiosidades.

Esse trabalho é muito bonito, devido o foco principal ser a musica, a gente lembra os dobrados, as valsas e musicas no geral.

Entrevista Alexandre –Morador

Achei interessante a banda vir no meu bairro, porque é por uma causa justa. E espero ajudar em alguma coisa daqui pra frente, que venha varias vezes no meu bairro.

As musicas agradam tanto que tem gente pra caramba vendo, se vocês vierem mais garanto que vai fazer a alegria de todos.

ANEXOS DECUPAGEM DAS FITAS

Decupagem das fitas para a gravação do vídeo

Decupagem - fita Bairro - Novo Horizonte na cidade de São José dos Campos

Formato: SP

0:00:34 - Formação da Banda

0:01:19 - Apresentação da música Guerreiros

0:01:19 - Apresentação da música Guerreiros

0:01:30 - Saída da Banda no bairro Novo Horizonte.

0:02:14 – Desfile

0:02:28 - Porta- bandeiras- Brasil

0:03:03- Maestro Regendo

0:03:08 - Maestro Regendo

0:03:12- Banda(bateria e sopro)

0:03:27- Toque 7

0:03:50- Evolução das bandeiras e porta- estandarte.

0:04:33- Pessoas esperando a Banda passar em frente a praça.

0:05:34 - Banda desfilando em frente a praça.

0:05:36- Banda desfilando. Imagem de frente. Toque 12.

0:06:05 - Toque acelerado

0:07:12- Caravaneiro

0:07:19 - Duas mulheres paradas observando o desfile.

0:07:26- Caravaneira, entregando panfleto.

0:07:37- Senhor parado na calçada assistindo a banda.

0:07:43 - Imagem do senhor e da banda, entrando na rua.

0:07:47 - Caravaneiro e cineasta Evandro

0:07:48 - Pessoas observando a banda na esquina

0:08:28 - Banda desfilando.

0:08:50- Banda descendo a rua- toque acelerado

0:09:24- Musica Quarto encontro

0:09:56- Rapaz e criança, lendo o prospecto da banda, passando e desfilando.

0:10:16- Caravaneira Meire entregando panfleto.

0:10:20- Filmagem da Lira da Jacqueline, na musica Quarto.

0:10:48 - Homem e mulher no portão assistindo a banda

0:11:07- Pessoas no acougue, vendo a banda desfilar.

0:11:50 - Banda descendo a rua.

0:12:28 - Final musica.

0:12:32 - Pessoas feira Novo Horizonte

0:12:52- Pessoas na rua

0:13:01- Caravaneira

0:13:09 - Homens observando na padaria

0:13:09- Pessoas na rua

0:13:27- Pessoas na rua

0:13:40- Banda toque acelerado

0:13:50- Começo musica - Menino Rei

0:14:21- Caravaneiro Azevedo

0:14:46- Toque acelerado

0:14:50- Toque 6

0:15:18- Banda descendo

0:15:33- Descida de rua

0:16:10- Senhor assistindo a banda

0:16:39- Caravaneira Meire

0:17:22- 15 minutos de descanso para agua e banheiro.

0:17:30- Entrevista com a porta Bandeiras Ana Soares.

0:19:12- Final da entrevista

0:19:13- Entrevista com Ana Maria - Caravaneira da banda

0:21:07- Final entrevista

0:21:08- Entrevista Maestro Fabio Henrique Santejani.

0:21:45- Final da entrevista

0:21:46 - Entrevista Caravaneiro Amâncio

0:22:41 - Final da entrevista

0:22:42- Entrevista com a Caravaneira Bene

0:24:20- Final da entrevista

Decupagem do desfile na cidade de Guaratinguetá

Formato – EP

0:00:01- 0:00:50 - Alison tocando, banda se preparando

0:00:51- 0:01:09- Amelia e Dani

0:01:10- 0:02:00- Banda fora de forma

0:02:32- 0:03:58- Formação Banda

0:04:09- 0:04:38 - Inicio da musica Guerreiros

0:05:07- 0:05:25

Saída da banda – rua

0:05:28- 0:05:59

desfile

0:06:04- 0:06:36

acelerado

0:06:50- 0:07:52

Grande missionário

0:07:53- 0:08:10

Bateria

0:08:48- 0:10:25
Jubileu

0:10:36- 0:10:57
Publico

0:11:06 – 0:11:44
Senhora e pessoas

0:11:45- 0:12:29
Quarto Encontro

0:12:44- 0:13:45
Quarto

0:13:46- 0:15:39
Final musica

0:15:49- 0:16:14
Acelerado

0:16:15- 0:18:00
Solução da vida

0:18:02- 0:18:20
Acelerado

0:18:21- 0:19:18
Alegria

0:19:19- 0:20:00
Evolução

0:20:04- 0:20:15
Publico

0:20:18- 0:20:45
canção do soldado

0:21:22- 0:22:21
desfile

0:22:22- 023:04
Bene divulgando
0:23:05- 0:23:25

evolução

0:23:37- 0:24:00
acelerado

0:24:03- 0:25:27
Caravana

0:25:28- 0:26:57
Virada

0:27:05- 0:28:23
Final caravana

0:28:41- 0:29:50
três poderes

0:19:19- 0:20:00
Evolução

0:20:04-0:20:15
Publico aplaudindo

0:20:18- 0:20:45
Inicio canção do soldado

0:21:08- 0:22:21
desfile

0:22:22- 0:23:04
desfile

0:29:55- 0:30:59
Brasil Racional

0:31:00- 0:33:26
Final musica

0:32:33-0:32:41
acelerado

0:33:04- 0:33:08
Mulher bicicleta

0:33:40- 0:34:54
Cavaleiro da concórdia
0:34:59- 0:35:28

Pessoas praça

0:35:39- 0:35:46

Imunização

0:35:47- 0:35:57

Publico

0:35:58- 0:36:21

Frente banda

0:37:35- 0:38:26

Alvas Serras

0:38:27- 0:38:52

Crianças

0:39:00-0:41:18

Final musica

0:41:9- 0:43:12

Vassourinha

0:43:13-0:44:

4

Maestro regendo

0:44:52- 0:46:06

Final musica

0:46:13- 0:48:30

Musica te quiero mas e mas

0:50:10- 0:53:03

Apoteose

0:53:04- 0:54:10

Aniversario

0:54:11- 0:54:20

Banda fora de forma

Decupagem do desfile na cidade de Taubaté

Formato EP

Bairro Cecap

0:54:45- 0:56:01

Banda em foemação
0:56:02- 0:56:28
Caravaneiros na praça
0:56:36- 0:57:27
Banda em formação Guerreiros
0:57:28- 0:58:11
Saída para rua
0:58:12- 0:59:20
Evolução- Grande Missionário
0:59:40- 1:02:59
Desfile caravaneiros
1:03:20- 1:04:26
Acelerado- pessoas
1:04:31- 1:05:16
Publico
1:05:17-1:06:20
Alegria
1:07:22-1:08:00
Toque 7
1:08:06- 1:08:17
Crianças portão
1:08:18- 1:09:30
desfile/ acelerado/ Dobrado
1:10:10-1:11:22
Dobrado
1:12:02- 1:12:54
Toque 1
1:12:55- 1:14:00
Banda desfilando
1:14:14-1:15:20
Cavaleiro
1:16:00-1:17:17

Quarto encontro
1:17:24- 1:17:50
Nilton Trombone
1:17:57- 1:19:44
Fianl Quarto Encontro
1:20:03- 1:20:34
Toque 8
1:20:40- 1:21:04
Toque 12
1:21:05- 1:22:35
Toque 12
1:25:17- 1:27:04
Toque 12
1:27:05- 1:27:22

1:27:28- 1:28:49
Toque 14
1:28:50-1:29:09
Neném dançando
1:29:10- 1:30:17
Banda entrando na praça
1:30:18- 1:30:50
Evolução bandeiras

Decupagem do Desfile Cívico 7 de Setembro

Cidade Caçapava

Formato - EP

0:00:01-0:02:40

Banda formação para a Av.

0:02:46- 0:04:00

Somente marcação

0:04:01- 0:05:19

Entrada na Av.

0:05:20- 0:07:32

1º Musica/ Grande Missionário

0:07:33- 0:10:12- 0:10:11

2º Musica Quarto Encontro

0:10:12- 0:10:20

Jackeline lira

0:11:00- 0:13:00

Desfile final musica

0:13:30-0:13:50

Banda retirada

0:13:51- 0:14:59

Somente marcação

0:15:00-0:17:41

Maestro conversando banda

0:18:00-0:18:15

Componente Vera

0:18:22- 0:18:42

Pessoas na rua

0:18:58- 0:19:00

Max

Decupagem do desfile bairro Diamante – São José dos Campos

Formato EP

0:19:09- 0:19:12

Crianças/ banda formação

0:19:13- 0:20:45

Formação

0:20:46 - 0:22:37

1º Musica guerreiros

0:22:38 – 0:22:51
Acelerado
0:23:00 - 0:24:31
Grande missionário
0:24:32- 0:25:30
Acelerado
0:25:36 – 0:26:00
Quarto encontro
0:26:05 - 0:27:21
Desfile
0:27:22- 0:27:55
Desfile
0:28:04 – 0:29:32
Quarto encontro
0:29:33 – 0:31:48
Divulgaçao cavaleiro
0:32:27- 0:32:58
Acelerado
0:33:08- 0:33:53
Três poderes
0:33:54 - 0:33:59
Mulher portão
0:34:21 – 0:38:48
Quarto Centenário
0:38:49- 0:42:40
Acelerado/ alegria
0:42:49 - 0:432
Desfile
0:44:47 – 0:45:51
Evolução
0:45:52- 0:47:20
Menino rei
0:47:37- 0:49:00
Evolução bandeiras
0:49:03- 0:49:45
Canção do soldado
0:49:57 -0:50:41
Desfile
0:50:51 – 0:52:19
Evolução
0:25:20- 0:53:12
Toque 6
0:53:40 - 0:54:35
Toque 54
0:54:41- 0:56:38
Retirada da laguna
0:59:15 - 0:59:58

Toque 12
1:00:15- 1:01:04
Marcação
1:01:24- 1:02:48
Cidade maravilhosa
1:03:02 – 1:03:04
Banda fora de forma
1:03:08 – 1:03:27
Entrevista
1:03:28 - 1:03:45
Entrevista Casal Cidinea
1:03:53- 1:04:05
Banda fora de forma

Decupagem do desfile na cidade de Jacareí

Formato EP
00:00:08 – 0:00:09
Taubaté
0:01:03 - 0:02:50
Formação
0:03:07 - 0:05:50
Guerreiros
0:05:06- 0:06:42
Grande missionário
0:06:47- 0:07:10
Acelerado
0:07:11- 0:08:11
Descida
0:08:36 - 0:09:28
Descida
0:09:38 – 0:11:00
Mestre Manoel
0:11:04 – 0:12: 38
Alegria
0:12:49- 0:13:32
Crianças vendo a banda passar
0:13:38- 0:16:59
Acelerado
0:17:00- 0:21:39
Final quarto
0:21:42 - 0:25:50
Musica ti quiero mas e mas
0:26:21 – 0:26:59
Cidade maravilhosa
0:27:01 – 0:28:35
Final da musica

0:28:40 – 0:32:03
Menino rei
0:32:09 - 0:35:00
Apoteose
0:35:01 - 0:39:20
Machado agradecendo a banda
0:39:25 – 0:39:36
Obrigado
0:39:37 - 0:39:54
Final musica
0:40:00 - 0:41:34
Parabéns
0:41:36 - 0:44:18
Formaçõ 2 e 1
0:44:24 - 0:44 :37
Pessoas
0:44:40 - 0:44:48
Criança
0:45:11 - 0:45:50
Esposa seu machado
0:50:40 – 0:52:38
Final apresentação
0:52:39 – 0:56:29
Entrevista Amâncio
0:56:30 – 0:57:35
Entrevista Vera
0:57:36 - 0:59:50
Alvas Serras
1:00:18 - 1:00:49
Caravaneiros e crianças
1:01:07 - 1:04:10
Te quero mas e mas
1:06:22 – 1:06:27
Pessoas praça
1:10:00- 1:10:19
Desfile
1:10:18- 1:11:27
Entrevista Alexandre

Decupagem do desfile no bairro Galo Branco – Cidade de São José dos Campos

Formato EP
0:00:10 - 0:01:05
Formaçãõ
0:01:06 - 0:02:49
Guerreiros
;03:01 – 0:05:38
Grande missionário

0:05:43 – 0:06:44

Acelerado

0:06:46 - 0:06:59

Divulgação

0:16:13 - 0:16:24

Divulgação

0:17:32 - 0:18:50

Quarto encontro

0:18:51 - 0:22:04

Intervalo

0:22:05 - 0:24:30

Raciocínio

0:24:40 - 0:26:41

Capitão caçula

0:26:57 - 0:27:37

Final musica

0:28:04 - 0:29:10

Menino rei