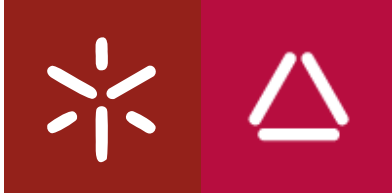


**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Gonçalo Telmo Salgado Moura

**A Estética Audiovisual: O Caso do Canal 180**





**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Gonçalo Telmo Salgado Moura

## **A Estética Audiovisual: O Caso do Canal 180**

Relatório de Estágio  
Mestrado em Ciências da Comunicação  
Área de especialidade em Audiovisual e Multimédia  
Trabalho efetuado sob a orientação da  
**Professora Doutora Rosa Cabecinhas**

## **Declaração**

**Nome:** Gonçalo Telmo Salgado Moura

**Endereço eletrónico:** moura.telmo@gmail.com

**Telemóvel:** 912 540 149

**Número do B.I.:** 14011210

**Título do Relatório:**

A Estética Audiovisual: O Caso do Canal 180

**Orientadora:**

Professora Rosa Cabecinhas

**Ano de Conclusão:** 2015

**Designação do Mestrado ou do Ramo de Conhecimento do Doutoramento:**

Mestrado em Ciências da Comunicação: Área de Audiovisual e Multimédia

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTES RELATÓRIOS, APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, 30/10/2015

Assinatura: \_\_\_\_\_

## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar, e antes de mais, um agradecimento especial à Professora Rosa Cabecinhas, pela orientação do trabalho no verdadeiro sentido da palavra, pela disponibilidade e troca de ideias constantes e por me ter motivado a desenvolver e a melhorar o meu trabalho.

Á Rita Moreira, pela orientação do estágio e constante encorajamento e esclarecimento no trabalho e na criatividade, bem como pela colaboração relativamente próxima na edição e pós-produção de conteúdos para o Canal.

Ao Nuno Alves, João Vasconcelos e demais elementos do Canal (incluindo os estagiários profissionais e curriculares, tanto portugueses como europeus), pela boa receção laboral, ajuda e esclarecimentos pontuais em certas tarefas, e pelo bom espírito de equipa.

Á Mónica Dias, pela entrevista concedida e pelo bom humor, esclarecimento e motivação, dentro e fora do trabalho.

Aos amigos e colegas do Mestrado, em particular João Rodrigues, que estagiou ao mesmo tempo que eu e que providenciou várias ajudas e conselhos criativos, individualmente e em parceria.

E, em último mas não menos importante lugar, aos meus pais e irmãos, pela paciência e motivação dadas durante estes dois anos de Mestrado, nos seus momentos altos e baixos.

## **A Estética Audiovisual: O Caso do Canal 180**

### **Resumo**

O presente Relatório de Estágio analisa a experiência e o conhecimento adquirido num período de três meses de trabalho no Canal 180. Como o estágio assentou maioritariamente na edição e pós-produção de conteúdos, grande parte do relatório centra-se nesta corrente audiovisual, explicando o potencial visual do Canal e o respetivo impacto na apresentação de conteúdos culturais.

Para melhor esclarecer e elaborar esta problemática, bem como procurar compreender o porquê do Canal apostar numa estética particular para os conteúdos produzidos, editados e pós-produzidos, foram realizadas entrevistas á coordenadora editorial Rita Moreira (que foi igualmente a orientadora no estágio) e á ex-estagiária e colaboradora de longa data Mónica Dias, bem como uma análise de conteúdos audiovisuais e de alguns dados analíticos associados a esses conteúdos.

Neste relatório abordam-se conceitos como o canal cultural, a estética televisiva, o modelo de codificação/descodificação, e apresenta de forma sucinta a história do Canal e a experiência do estágio. No decurso da análise de conteúdos audiovisuais, foram explorados vários elementos estéticos, tais como a cor, a iluminação ou o som. Desta forma, foi possível explorar não só a estética audiovisual do Canal, mas também dar a conhecer os seus objetivos e a sua evolução.

## **Audiovisual Aesthetic: The Case of Canal 180**

### **Abstract**

The following internship report shows the knowledge acquired during a period of three months while working at Canal 180. Since the internship was mostly focused on the edition and post-production of contents, a major part of the report is centered on this audio-visual aspect, by explaining the visual potential of the channel and the respective impact in the presentation of cultural contents.

In order to better clarify and elaborate on this issue, as well as to understand why the channel invests in a particular aesthetic for the contents which were subject to production, editing and post-production, interviews were conducted with the editorial coordinator, Rita Moreira, and former intern and long-time collaborator Mónica Dias, as well as an analysis of content and some analytical data associated with the contents which were chosen for said analysis.

Within this exploration of the issue, there is an approach towards concepts such as the cultural channel or the television aesthetic, as well as a succinct presentation of the history of the channel and the experience of the internship. By taking into account aesthetic elements such as colour, light and sound, an analysis of some video content was performed. This way, it was possible to analyze not only the audiovisual aesthetic of the channel, but also the objectives and evolution of the Canal 180.

## Glossário

**Frames** – Uma de muitas imagens fixas que compõem o conteúdo audiovisual de um programa de televisão ou de um filme. O total de imagens mostradas no espaço de um segundo constituem o chamado *frame rate* desse conteúdo e produzem a ilusão de uma imagem em constante movimento.

**Open Source** – *Software* livre. Significa que um programa é de código aberto, respeitando a distribuição livre de conteúdos próprios ou de terceiros, vendidos ou gratuitamente, mantendo sempre a integridade do autor do código fonte.

**Produção** – Fase onde uma equipa supervisiona todo o projeto que antecede a concretização do conteúdo televisivo. Um produtor envolve-se com todas as etapas do projeto que vão desde a sua criação ao seu desenvolvimento.

**Pós-produção** – Fase que envolve vários processos pós-filmagens, desde a montagem ou edição do conteúdo televisivo ao tratamento do som, criação ou recriação de músicas, efeitos especiais, efeitos sonoros, entre outros.

**Separador** – Breve conteúdo audiovisual que serve de antevisão ou transição entre dois conteúdos audiovisuais de maior duração temporal. Os chamados *previews* são um exemplo de separador (nomeadamente de antevisão).

**Shot** – Conteúdo de filmagem entre duas edições ou cortes. A estruturação e ligação destas com o objetivo de mostrar um cenário, acontecimento ou narrativa breve coerente leva á chamada sequência (ou *sequence*).

**Voz-off** – Voz proferida por alguém fora do campo visual do espetador e de natureza não-diegética. É importante sobretudo em narrativas de conteúdos audiovisuais, visando transmitir informação adicional.



## Índice

|  | <b>Página</b> |
|--|---------------|
| <b>Introdução</b>  | <b>1</b>      |
| <b>1. Nota Metodológica</b>                                    | <b>4</b>      |
| <b>2. Enquadramento Teórico</b>                                | <b>8</b>      |
| <b>2.1 – Canal Cultural</b>                                    | <b>8</b>      |
| <b>2.2 – Estética Televisiva</b>                               | <b>10</b>     |
| <b>2.3 – Codificação/Descodificação</b>                        | <b>12</b>     |
| <b>2.4 – Estética Audiovisual</b>                              | <b>14</b>     |
| <b>3. Breve Introdução ao Canal 180</b>                        | <b>24</b>     |
| <b>4. Análise do Estágio</b>                                   | <b>27</b>     |
| <b>5. Análise da Estética Audiovisual dos Conteúdos</b>        | <b>31</b>     |
| <b>6. Análise das Entrevistas</b>                              | <b>47</b>     |
| <b>Considerações Finais</b>                                    | <b>50</b>     |
| <b>Bibliografia e Videografia de Referência</b>                | <b>54</b>     |
| <b>Anexos</b>  | <b>57</b>     |
| <b>Anexo 1 – Guião de Entrevista</b>                           | <b>57</b>     |
| <b>Anexo 2 – Transcrição das Entrevistas</b>                   | <b>58</b>     |
| <b>Anexo 3 – Screenshots dos Conteúdos Audiovisuais</b>        | <b>72</b>     |
| <b>Anexo 4 – Screenshots das Estatísticas de Visualizações</b> | <b>76</b>     |



## Introdução

No início do segundo ano letivo do Mestrado em Ciências da Comunicação, área de especialidade Audiovisual e Multimédia, ramo profissionalizante, foi realizado um estágio curricular de três meses (de início de setembro a início de dezembro de 2014) no Canal 180, um canal *open-source* especializado em conteúdos culturais. No final deste estágio, e após alguma reflexão, foi escolhido como tema a estética audiovisual na televisão cultural.

O presente relatório de estágio pretende, assim, expor e refletir sobre o conhecimento adquirido ao longo de três meses de trabalho no Canal 180. Como o estágio assentou maioritariamente na pós-produção de conteúdos, grande parte do relatório irá centrar-se nesta área audiovisual, de modo a poder explicar o potencial visual do canal e o respetivo impacto na apresentação de conteúdos culturais emitidos.

Num contexto em que a mudança dos canais televisivos engloba uma maior aposta em conteúdos de qualidade em termos de produtos artísticos, de espetáculo e de cultura, pretende-se analisar se esta estratégia se reflete igualmente na estética audiovisual desses mesmos produtos. Através dessa análise (Kompatsianis, 2012; Zettl, 2011; Munster, 2006), procura-se verificar se a estratégia do Canal é eficiente na promoção de eventos culturais.

Esta análise será, neste contexto, baseada em particular na estética audiovisual do Canal, que é considerada um dos elementos essenciais na elaboração e transmissão dos conteúdos do canal. Este elemento é essencial na medida em que a qualidade audiovisual é cada vez mais considerada como sendo um dos elementos mais importantes de um canal de televisão. A partir da desconstrução e análise de elementos estéticos (Zettl, 2011) como o uso de cores, iluminação, som, será elaborada uma análise sobre a sua importância na eficiência da estratégia do Canal.

A importância deste trabalho justifica-se por dois motivos: por um lado, o facto de haver pouca informação e pesquisa científica sobre este tema, sobretudo no que toca a casos específicos em contexto português; e, por outro, por uma crescente evolução no formato de resolução e de emissão de conteúdos televisivos, o que gera uma maior exigência por parte de certos públicos-alvo no que toca à qualidade dos mesmos.

Em termos de motivação, pretende-se, portanto, tendo em conta a evolução do Canal e do seu formato considerado pouco habitual no panorama da indústria televisiva, compreender o mesmo em termos da sua estética em termos audiovisuais. Pretende-se também perceber como a evolução estética está associada à própria evolução geral do Canal, e quais poderão ser os passos futuros.

Os principais objetivos, neste contexto, são, assim: apresentar as particularidades estéticas do Canal 180 e dos seus conteúdos; fazer uma análise crítica dos mesmos (tendo em conta as características estéticas básicas); elaborar sobre a eficiência da estratégia do Canal, através da aferição/medição dos hábitos dos espectadores e visitantes; e analisar a possibilidade da televisão cuja programação é marcadamente dedicada a artes e espetáculos ter uma presença esteticamente mais forte, de modo, a por fim, elaborar uma conclusão sobre o possível futuro do Canal e da estética dos seus conteúdos.

A apresentação do trabalho foi feita de uma forma sequencial. Em primeiro lugar, com base nas pesquisas bibliográficas, desenvolveu-se o enquadramento teórico e estruturou-se a metodologia a ser usada. Foram traçados e caracterizados o percurso do estágio no Canal, tendo sido também referido o *software* usado para a edição e pós-produção de vários conteúdos, bem como o começo e o percurso geral do Canal. Recorrendo-se depois á recolha de alguns vídeos para a análise do conteúdo audiovisual e ao efetuar de duas entrevistas, puderam-se então elaborar considerações finais sobre a evolução do Canal até meados de 2015 e sobre possíveis passos futuros que o Canal poderá dar.

O primeiro capítulo, centrado na nota metodológica, apresenta as técnicas escolhidas para o trabalho, bem como a justificação e descrição do uso das mesmas. Estas passam pela pesquisa bibliográfica e pela elaboração das entrevistas, bem como pela determinação dos critérios da análise de conteúdos vídeo.

O segundo capítulo, dedicado ao enquadramento teórico, os conceitos em questão que foram analisados foram os de Canal Cultural, Estética Televisiva, Codificação e Descodificação e Estética Visual, sendo essenciais para a compreensão deste trabalho e para a elaboração dos capítulos seguintes. Enquanto o conceito de Canal Cultural foi sobretudo aplicado ao traçar do perfil geral do Canal, numa breve introdução, e na elaboração de algumas perguntas no guião de entrevista, os outros três conceitos (em

particular o da estética televisiva e da estética visual) tiveram um maior papel no que toca á análise das entrevistas e do conteúdo audiovisual.

No terceiro capítulo, em que se realiza uma breve introdução ao Canal, traçou-se um perfil geral do Canal desde os seus primórdios, onde surgem referências à equipa fundadora, uma breve elaboração de parte do seu modelo de negócio, um resumo de alguns programas produzidos pelo Canal (por eles próprios ou em colaboração próxima com outras entidades). Já no capítulo de análise do estágio, este é relatado com a descrição de parte do *modus operandi* na edição e pós-produção dos conteúdos tratados durante o mesmo, incluindo o papel da orientadora (e coordenadora editorial) Rita Moreira e o uso de determinado *software*.

Os dois capítulos seguintes dedicaram-se à análise do conteúdo recolhido e das entrevistas. Estas análises permitiram traçar um retrato geral não só da estética televisiva e audiovisual em geral, como também do processo de produção, edição e pós-produção de conteúdos e de alguns programas emitidos no Canal. Pode-se realçar que serviram a intenção de caraterizar tópicos específicos associados ao tema, tais como o papel do som nas peças televisivas, ou a breve duração dos conteúdos como forma de gerar atenção por parte do espectador e do público-alvo em geral. Também foram referidos alguns dados no que toca aos números de visualizações dos vídeos/conteúdos.

Por fim, foram apresentadas as considerações finais, sendo que se trata de uma súmula do trabalho realizado. Esta súmula compreende uma reflexão sobre o mesmo, a recapitulação do seu tema, os objetivos e a pergunta de partida, de modo a apresentar as conclusões retiradas. Fez-se também uma breve consideração sobre as possibilidades e aplicabilidade do trabalho num futuro próximo.

## 1. Nota Metodológica

Como se verifica em qualquer relatório final ou tese, a escolha da metodologia adotada adquiriu uma importância fundamental na elaboração do trabalho aqui redigido. A pesquisa bibliográfica levada a cabo ao longo dos primeiros meses após a realização do estágio permitiu construir um enquadramento teórico que serviu de base a todos os processos posteriormente realizados para a concretização dos objetivos traçados. Os conceitos presentes no enquadramento teórico, nomeadamente do Canal Cultural, da Estética Televisiva, do modelo de Codificação e Descodificação, e da Estética Visual, permitem orientar o trabalho em termos de caracterização do Canal, da análise das entrevistas e da análise dos conteúdos audiovisuais.

Para os conceitos de Canal Cultural e Estética Televisiva, foram consultados alguns artigos científicos, provenientes de décadas entre os anos 80 e 2000, sendo que os autores variam, desde célebres académicos como Stuart Hall (cujo modelo de Codificação e Descodificação aqui apresentado e resumido provém, não só dos artigos, como também de um dos mais célebres livros, nomeadamente *Encoding and Decoding In The Television Discourse*), passando por analistas de estética como Herbert Zettl, até investigadores como Rogena M. Degge, que exploraram a vertente televisiva em maior detalhe, e contribuíram para o desenvolvimento e resumo das suas ideias. Estas recolhas e consultas permitiram estabelecer a posição do Canal 180 face ao panorama televisivo geral e de nicho.

Já o conceito de Estética Visual provém de um livro em particular, *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics*, escrito por Herbert Zettl, sendo que este conceito foi resumido com vários detalhes essenciais para a análise de conteúdo de alguns vídeos selecionados. Este conceito também constituiu um ponto fulcral na elaboração das entrevistas, uma vez que a estética visual do Canal evoluiu gradualmente, e foi assim necessário averiguar como esta evolução aconteceu e como afetou os conteúdos dos programas.

Após a pesquisa bibliográfica, foi redigido o guião de entrevista, sendo esta semiestruturada. A entrevista deve ser usada quando se procura “*corresponder a objetivos específicos de investigação*”, com base no “*trabalho prévio de investigação*” e “*no sentido da familiarização com o objeto de estudo*” (Espírito Santo, 2010, p. 30). Esta

técnica caracteriza-se por ser “*concedida liberdade ao entrevistador para ordenar e formular tópicos e perguntas, ao longo da entrevista*” (Moreira, 2007, p. 204) e por ser um processo “*frequentemente preferido pelos estudantes nos seus projetos de pesquisa*” (2007, p. 204).

A elaboração do guião de entrevista foi feita com o máximo de cuidado na sua conceção, na formulação e na estruturação das questões associadas ao tema em questão. Paula do Espírito Santo (2010) refere que “*deve-se começar por aspetos de carácter geral e deve haver espaço para desdobramento de várias áreas de análise que estejam logicamente integradas*” (p. 30), pelo que, neste âmbito, o guião foi elaborado de modo a conhecer e depois elaborar uma análise sobre a evolução do Canal, as características estéticas mais bem conseguidas e as menos bem conseguidas do mesmo (bem como possíveis passos que se podem tomar para melhorar a qualidade estética das últimas) e formar uma possibilidade sobre o futuro do Canal. As pessoas entrevistadas foram Rita Moreira, coordenadora editorial do Canal, e Mónica Dias, que estagiou e trabalhou no Canal durante cerca de 3 anos, entre 2011 e 2014, tendo sido entrevistadas por correio eletrónico e presencialmente, respetivamente.

A recolha de dados referentes aos espectadores e visitantes não pôde ser efetuada como inicialmente previsto, devido ao tempo despendido nos contactos necessários para se efetuarem as entrevistas, bem como na análise dos conteúdos. Tal atraso afetou a escrita de parte do trabalho, devido à falta de tempo resultante de uma série de fatores, nomeadamente a mudança do escritório por parte do Canal e a realização do evento anual do Creative Camp (evento este que é referido no capítulo da breve introdução do Canal). No entanto, puderam ser recolhidas as estatísticas referentes ao número de reproduções (ou *plays*) dos vídeos selecionados para a análise do conteúdo (bem como o número total de reproduções dos dois programas associados (o *MAG* e o *180 Seconds*), o que permitiu tirar algumas ilações (ainda que um pouco incompletas) nesta secção.

O capítulo da breve introdução ao Canal foi baseado nos dados recolhidos nas entrevistas e na consulta de artigos provindos de *websites* com análises e/ou reportagens sobre os *media*. A breve introdução compreende, assim, as origens do Canal, bem como o seu desenvolvimento, conquistas significativas e parcerias notórias com outras entidades, e procuram servir como ponto de entrada no que toca à análise do Canal.

O capítulo do relatório de estágio, por sua vez, foi escrito como forma de resumir o dito estágio, sendo que foram referidos o processo de orientação e os conteúdos trabalhados, incluindo algumas referências específicas de certos vídeos. É também neste capítulo que é elaborada a parte prática do estágio e as competências adquiridas durante o mesmo, bem como é referido o *software* com o qual o Canal trabalha habitualmente na maior parte dos casos e o seu papel no que toca aos programas produzidos, editados e pós-produzidos antes de serem emitidos.

As entrevistas, após terem sido efetuadas, foram transcritas e analisadas. O capítulo da análise destas permite elaborar sobre as especificidades do Canal, desde as vantagens e desvantagens até a possíveis passos futuros, não só em termos da estética audiovisual em si, mas também de modo a poder-se propor, nas considerações finais, possíveis passos que possam ser tomados em conta dentro da estrutura organizacional e de formação do Canal para a melhoria dos seus produtos.

A análise de conteúdo assume, na análise da estética do Canal, uma importância de grande valor, uma vez que esta técnica de investigação permite descrever, de forma objetiva e sistemática, o conteúdo audiovisual emitido pelo Canal. A análise aqui efetuada possui, nos seus objetivos, em primeiro lugar, um nível descritivo, onde os fenómenos nos conteúdos selecionados são descritos, seguido depois da relação entre os fenómenos estéticos presentes (Vala, 1999, p. 105).

Apesar de ser uma técnica que é sobretudo usada para efeitos quantitativos, também pode ser usada para efeitos qualitativos, sendo que é sobre este último que a análise vai incidir. Ao analisar as características ou atributos estéticos, e a relação de associação e ligação interna entre eles bem como face a outras características e atributos, tornar-se-á possível inferir uma possível conclusão sobre o nível estético do Canal, bem como a evolução deste.

Assim sendo, foram selecionados 4 vídeos (assim como foram recolhidos os números de visualização destes), nomeadamente dois vídeos de dois programas cada provenientes da página de *Youtube* do Canal (nomeadamente o *MAG* e o *180 Seconds*), de modo a: examinar cada um dos vídeos individualmente; comparar os vídeos de cada programa, para se poder traçar uma possível comparação estética nos programas; e elaborar uma possível proposta em termos de melhorias a serem efetuadas, tendo em conta os capítulos e a informação anteriores. Esta análise fundamentou-se sobretudo nos



critérios sobre a estética elaborados por Herbert Zettl, cujos detalhes e separações técnicas permitem fazer um retrato detalhado das vantagens e desvantagens dos conteúdos analisados.

## 2. Enquadramento Teórico

### 2.1. Canal Cultural

A noção de televisão como difusor de cultura gerou diversos debates e controvérsias académicas e públicas desde os anos 40, com a introdução do conceito de indústrias culturais por Adorno e Horkheimer (membros da Escola de Frankfurt) e a discussão sobre o papel da televisão na sociedade. Os primeiros sérios debates surgiram nos anos 70, com o maior enfoque na ideia da relação entre a televisão e a cultura popular por parte de académicos como Stuart Hall, que se debruçaram sobre as relações entre os produtores de conteúdos televisivos e os consumidores destes. Estes académicos analisaram o respetivo modelo de produção e receção de conteúdos culturais de massas com base no processo de codificação e descodificação, capaz de “*realçar o papel ativo dos consumidores de cultura de massas na construção de significado dos objetos culturais*” (Llorens e Aymerich, 2007, p. 3).

Tradicionalmente, decorreu de uma dicotomia entre a “cultura de massas” e a “alta cultura”, numa divisão conceptual e ideológica que estava habitualmente presente no meio televisivo europeu, uma vez que a “alta cultura” originalmente possuía uma forte resistência ideológica à cultura industrializada e modernista, bem como à ideologia de massas e opinião públicas presentes nesta última (Kellner, 2007, p. 58). Esta divisão começou a ficar esbatida em meados dos anos 80, graças à chegada dos operadores privados na Europa Ocidental (enquanto que em Portugal tal chegada concretizou-se no em 1992 e em 1993, com o lançamento da SIC e da TVI, respetivamente<sup>1</sup>) e ao sucesso do sistema televisivo e respetiva qualidade de programação dos canais britânicos, em particular a BBC, que procurou misturar educação, informação e entretenimento, sobretudo desde os anos 70, de modo a não se constringer pelas dicotomias da “cultura de massas” e da “alta cultura”.

---

<sup>1</sup>Sobre esta temática ver, por exemplo, Lopes, 2009.

Tendo em conta esta divisão entre cultura de massas e alta cultura e os seguintes processos de fusão e liberalização do mercado televisivo, deve-se notar que, no que toca à maioria dos canais culturais, existe uma pretensão de diferenciação (pretensão essa que é uma das características base da “alta cultura”) face à restante televisão de cultura popular, de modo a comunicar eventos culturais considerados de tendência mais intelectual e emancipada, mas também face à restrição habitualmente presente nos meios da chamada alta cultura e aos seus produtos culturalmente muito exigentes. Assim sendo, Llorens e Aymerich (2007, p. 3) propuseram a definição dos canais culturais como sendo *“canais televisivos generalistas ou temáticos, cuja programação se caracteriza por conteúdos (...) seleccionados da arte e da música, da ciência e do descobrimento geográfico e etnográfico, assim como da história e da sociedade”*.

Esta definição básica foi elaborada mais em detalhe pelos autores em critérios como as características do público-alvo (em que o nível cultural deste é geralmente considerado médio-alto), a predominância de certos géneros (nomeadamente, o documental e a reportagem), a presença de formatos e técnicas inovadores e criativos, a transmissão de eventos ligados às artes cénicas como a música, a dança ou o teatro em direto ou ao vivo (mas não exclusivamente só), e a presença de conteúdos de ficção, quando justificados por necessidade artísticas (sendo os exemplos apontados o filme independente de qualidade, e conteúdos audiovisuais que servem o propósito de vídeo-arte).

Note-se, no entanto, que esta definição, apesar de ser relativamente eficaz no que toca à classificação e distinção entre canais culturais e canais mais generalistas, ainda assim se mostra um pouco incompleta, uma vez que não contempla os casos situados num nível intermédio entre exemplos tão distintos como, no que toca à música, a Mezzo e a MTV (sendo a primeira considerada um canal cultural, de acordo com os autores). Os casos que costumam estar situados num nível intermédio podem ser considerados como sendo aqueles apelam a um público dentro de um certo nicho de mercado, de natureza restrita (mas não tão restrita como o caso do Mezzo), mas não a um “público de massas” (como a MTV). Nesse aspeto, o Canal 180 surge como uma exceção sobre a qual se elaborará mais adiante.

## 2.2. Estética Televisiva

No que toca à televisão, sendo um meio audiovisual particularmente complexo, tem sido estudada por académicos de várias áreas, em particular em terrenos tão distintos (mas interligados) como o *design* de imagem, a resposta estética dos espectadores, e sobretudo os signos, símbolos e significados do meio. No entanto, como Rogena M. Degge (1985) referiu, na altura existiam poucos estudos “*enraizados nas estéticas da televisão (...), embora os problemas a que se dirigem providenciam uma fonte rica para uma análise estruturada das facetas visuais do meio*” (p. 85), embora tenha havido um maior aprofundamento da literatura sobre este tema nestas duas últimas décadas. Esta literatura tem geralmente abordado temas como o tempo, o *design*, a ubiquidade, ou os produtos comerciais, artísticos e/ou públicos do dito meio. Elementos como o espaço ou o tempo, sendo parte de meios como a televisão ou o cinema, assumem assim uma importância determinante na transmissão de conteúdos audiovisuais, geralmente focados na ideia de movimento, humano e não-humano.

A estética televisiva possui uma inquirição formal (elaborada por Degge) centrada em alguns elementos estruturais. Numa primeira categoria, temos os operantes ou ferramentas do *design*, ou seja, um conjunto de alguns atributos usados para descrever e examinar criticamente as várias qualidades visuais da televisão, onde, por exemplo, “*um elemento seria a cor ou a luz; um fator na organização poderia ser a composição ou continuidade; a transição iria ser pertinente no que toca a tais variáveis como a mudança de câmara ou o movimento*” (Degge, 1985, p. 87).

Desta categoria, fazem igualmente parte: a gramática, em que a televisão possui, tal como no cinema, uma sintaxe baseada no encadeamento de elementos técnicos (tais como a montagem, os *close-ups*, ou os *shots* de vários ângulos), o que permite que uma ‘frase’ gramatical possua uma ordem ou mesmo regra estilística, assegurando assim um resultado estético; a formalística, onde um dos autores que mais progrediu no estudo deste tema, Herbert Zettl (1985), “*descreveu e explicou como várias características formalísticas podem ser aplicadas à construção estética do cinema e da televisão*” (p. 88), sendo a dita formalística baseada na visualização e na picturização de vários elementos estéticos dentro das vertentes do espaço, do tempo ou do movimento; a fórmula, que pode ser considerada como sendo um sistema de estruturação de produtos

ou programas culturais baseado numa série de variáveis, tais como a profundidade, o volume ou a visualização (conforme propostas por Zettl).

Numa segunda categoria desta inquirição formal, poderíamos designar os seguintes elementos estruturais no contexto dos aspetos experienciais, que dizem respeito às experiências das pessoas (tanto artistas como espectadores, sobretudo os qualificados no caso dos segundos) no que toca ao conteúdo e à forma da televisão, e ultimamente, ao seu fenómeno: o imediatismo, no qual se integrariam as subcategorias da espontaneidade (em que existe a sensação de que o que está a acontecer no ecrã é real e em direto, sensação essa que tem sido abandonada em função duma certa suavidade e competência por parte do(s) produtor(es) de conteúdos), da ilusão (construída de modo a manter a pretensão de imediatismo no que toca à experiência do espectador) e da ubiquidade (derivada da capacidade de apresentar o meio como estando presente em vários locais ao mesmo tempo); a realidade, onde o sentido de imediatismo fica modificado não só pelas diferentes perceções dos espectadores, como também (e sobretudo) pelos diferentes filtros de comunicação humanos e técnicos, gerando, assim diferentes versões da dita realidade; a autenticidade, onde esta, estando ligada à noção de realidade, pode ser ajustada não só no que toca aos filtros técnicos (como a saturação ou o contraste), mas também no que toca à própria experiência do espectador, consoante os aparelhos de televisão (ou computadores), com quem ele está, em que altura do dia, e vários outros fatores experienciais; e, por fim, o tempo, onde este pode variar consoante as reações dos espectadores a técnicas como os cortes, ‘fades’, ou o uso de música em pontos-chave dentro dum determinado conteúdo. Note-se que o tempo pode ser real, expandido ou comprimido dentro duma grande complexidade em termos estéticos e programáticos, bem como pode obedecer a um ritmo e frequência específicos (ou vários).

Assim, é possível verificar que, através da aplicação dos elementos estruturais da primeira categoria (operantes, gramática, formalística e fórmula) e da segunda categoria (em particular a realidade, a autenticidade e o tempo) na produção (ou pós-produção) de conteúdos, bem como na análise dos mesmos, tornam-se estes últimos mais compreensíveis em termos de decifrar e tornar mais eficiente a manipulação estética e programática dos ditos conteúdos, de modo a moldar as perceções e respostas dos espectadores.

### 2.3. Codificação/Descodificação

Tendo em conta os dois anteriores conceitos da televisão cultural e da estética televisiva, um dos modelos mais estudados tem sido o modelo de codificação e descodificação elaborado por Stuart Hall, uma vez que os elementos estruturais que compõem a estética televisiva permitem a construção e codificação duma linguística audiovisual própria para o canal cultural por parte do criador ou do editor. Os conteúdos derivados desta linguística são depois descodificados e compreendidos pelos espetadores, permitindo assim a receção da mensagem sobre um determinado evento, acontecimento ou de um interveniente (que pode ser locutor ou interlocutor).

Este modelo, tradicionalmente aplicado ao estudo dos *mass media*, define-se pela sua análise do discurso televisivo, em que este é regulado pela operação de códigos que regem a “*construção de veículos simbólicos constituídos dentro das regras da linguagem*” (Hall, 1980, p. 128).

Estes veículos estão assentes em três elementos, nomeadamente: as relações de produção, que requerem meios (instrumentos e conteúdo audiovisual) para produzir e distribuir conteúdos com uma forma discursiva; o quadro de conhecimento, em que este conhecimento é baseado na realidade, mas mediado ou regulado pela linguagem, que é composta por signos codificados pelo produtor e descodificados pelo recetor; e a infraestrutura técnica e de comunicação, sendo esta baseada em três possíveis posições de codificação e descodificação do discurso televisivo (as quais serão abordadas mais abaixo).

Este discurso televisivo está relacionado com o signo televisivo, na medida em que a combinação estética visual e aural (que constituem, por si só, dois tipos de discurso) está sujeita à necessidade de uma combinação estrutural (Zettl, 2011, p. 342) que propicia a tradução de um mundo tridimensional em planos bidimensionais, assentes nos vários elementos estruturais previamente referidos que constituem a estética televisiva. Este signo, dado estar assente numa articulação da linguagem sobre o real e/ou o natural, opera, portanto, na conjugação de certos códigos, gerando, assim, um discurso assente em aspetos denotativos e conotativos, sendo que os últimos alteram o contexto referencial do dito signo visual, em termos de qualidades, situações ou valores, com um significado

implicado e sempre sujeito a transformações. Por sua vez, os aspetos denotativos estão fixados por códigos muito complexos, embora limitados por um contexto cultural.

Habitualmente, os produtores de televisão tendem a estar preocupados com a falta de compreensão do significado de um determinado conteúdo ou emissão por parte da audiência, sobretudo devido ao facto de quererem produzir uma comunicação transparente e direta, mas acabando por produzir conteúdos com algum tipo de enviesamento. Esta comunicação assenta em diversas articulações nas quais a codificação e descodificação podem ser combinadas, gerando assim um diálogo entre o emissor e o recetor.

Stuart Hall considerou três posições possíveis em termos de codificação e descodificação do discurso televisivo. Em primeiro lugar, existe a posição hegemónica-dominante, onde o espectador (ou recetor) opera dentro dum código dominante estabelecido pelo produtor (ou emissor) dum determinado programa e conteúdo. Este código dominante está, em parte, relacionado com o código profissional, onde este último efetua transformações operacionais por conta própria (mas, mesmo assim, estando subordinado ao anterior), estando estas assentes em questões aparentemente neutro-técnicas como a qualidade visual, os valores noticiosos e de apresentação, ou o profissionalismo. O código dominante, concebido e orientado pelas elites políticas e económicas, trabalha com escolhas centradas à volta de formatos de apresentação, escolha e montagem de certas imagens e outros elementos institucionais e ideológicos designados a provocar o máximo impacto no espectador.

Em segundo lugar, existe a posição negociada, onde a codificação e a descodificação são efetuadas com uma mistura de elementos adaptativos e oposicionais face ao ponto de vista hegemónico (habitualmente assente numa definição clara e aparentemente natural de eventos de grande dimensão político-económica), sendo que estes elementos podem ser de natureza artística, económica e/ou cultural. Na posição negociada, existe um reconhecimento do legítimo poder das definições hegemónicas em termos abstratos. Contudo, num nível mais restrito e situacional, esta posição atua de acordo com certas exceções à regra e ao discurso dominantes, de modo a manter alguma autonomia criativa que permita produzir conteúdos capazes de apelar a um determinado público-alvo. Quer-se com isto dizer que *“acorda a posição privilegiada para as definições dominantes de eventos enquanto reserva o direito a fazer uma aplicação mais*

*negociada face às 'condições locais', para as suas próprias posições mais corporativas"* (Hall, 1980, p. 137).

Apesar das suas contradições, estes códigos negociados permitem manter-se estáveis devido a lógicas muito particulares baseadas numa relação diferencial e, muitas vezes, desigual face aos discursos de poder. Esta posição também permite tanto ao produtor como ao espectador compreender e operar face ao que é considerado como sendo dominante em termos não só políticos, como também culturais, uma vez que saberá distinguir os produtos de culturas ditas alternativas ou de nicho face à cultura de massas, dita dominante.

Em terceiro lugar, existe uma posição dita oposicional, onde um espectador pode perceber a inflexão tanto literal como conotativa dada por um determinado discurso, mas acaba por descodificar a mensagem numa forma detotalizante, retotalizando-a num enquadramento de referência alternativo. Esta luta dentro do discurso em geral tende a ser mais política que as duas anteriores, em particular no que toca à significação dos vários elementos presentes em todo o tipo de discurso.

Pode-se, por conseguinte, inferir que, neste contexto, o Canal 180 insere-se numa posição negociada, uma vez que procura manter um enfoque na dimensão cultural alternativa e/ou de nicho, conforme se verá à frente. Este enfoque está situado numa área que engloba produtos e festivais que não estão associados à cultura de massas, bem como uma combinação de conteúdo e estética que foge às regras e códigos dominantes dos habituais canais culturais e de massas.

#### **2.4. Estética Audiovisual**

A estética visual, em termos aplicados, corresponde a um processo por parte do criador/manipulador de conteúdos audiovisuais assente em três princípios: a relação mutuamente dependente e interligada entre a arte e a vida; a assunção dos *media* como sendo elementos essenciais no sistema de comunicação estético; e a dupla função de análise das várias produções dentro dos media e de criação e/ou síntese de conteúdos audiovisuais.



Ao longo da análise da estética televisiva do Canal, ter-se-á em conta, na avaliação dos vários critérios e técnicas associadas à dita estética, a percepção de contextos, em que estes variam de evento para evento. Tendo em conta a diversidade de conteúdos culturais do Canal, estes vários contextos terão que ser tidos em conta, de modo a evitar seleções demasiado subjetivas. Estes contextos são, nomeadamente: o contexto associativo, que surge através da interpretação com base em funções cognitivas e no nosso conhecimento e experiência, e o contexto estético, que é baseado numa reação mais imediata, com um grande enfoque nos elementos e estímulos que chamam ou podem chamar mais a atenção do espectador. Assim sendo, compete aos criadores partilhar e orientar o ponto de vista do espectador, através de diversas escolhas técnicas e editoriais.

Herbert Zettl<sup>2</sup> identificou, definiu e isolou cinco elementos de imagens fundamentais no que toca ao audiovisual (seja em televisão, filme ou vídeo): a luz e a cor, o espaço bidimensional, o espaço tridimensional, o tempo/movimento e o som. Estes elementos permitem codificar uma ideia ou um evento através de certas técnicas tais como a escolha duma música, o uso expressivo de cor, e a construção duma sequência de vídeo e imagens, sendo que, através da aplicação correta da estética visual, permite-se a combinação e otimização de ideias e criatividade que levará a que o espectador possa ver algum evento ou notícia com uma perspetiva nova ou diferente.

Para além da produção e da pós-produção, a análise destes elementos permite examinar um determinado conteúdo pelo seu valor comunicativo, ao codificar e descodificar várias partes de determinados conteúdos audiovisuais, tendo em conta o médium como um agente estrutural e integral, de modo a poder analisar os conteúdos duma forma contextual, dentro dum enquadramento cognitivo que procure compreender a complexidade de certas imagens e formas (Degge, 1985, p. 100).

---

<sup>2</sup>Para além das obras de Zettl presentes na bibliografia e referidas ao longo deste subcapítulo recomenda-se também a obra *Television Production Handbook (11th Edition)* (2012), que elabora sobre os vários passos técnicos nas fases de pré-produção, produção e pós-produção.

A luz, no contexto da estética, pode ser manipulada, em conjunto com as sombras e os reflexos, para estabelecer um contexto estético imediato que permita articular tanto o espaço externo como o espaço interno nos espectadores. As relações entre luz e sombras são consideradas importantes no que toca ao uso de técnicas de contraste de luz e da mudança rápida ou lenta de luz num determinado ambiente ou local. Isto permite ao criador e ao espectador situar, por um lado, a noção de tempo (dia, noite, crepúsculo) e uma orientação espacial e táctil, onde se procura estabelecer uma função e uma textura apropriadas, respetivamente, bem como uma outra orientação através do uso de luzes naturais e artificiais na produção e filmagem de conteúdos.

Em termos de espaço interno, a luz e a iluminação permitem estabelecer uma determinada atmosfera e disposição, em que o espectador se apercebe de imediato e reconfigura as suas emoções em resposta. As duas maiores técnicas de iluminação estética (Zettl, 2011, p. 30) podem ser, então, a técnica alta (onde existe muita clareza e brilho, refletindo uma sensação de positividade ou normalidade) e a técnica baixa (onde existe menos clareza e brilho, refletindo uma sensação mais negativa, misteriosa ou intrigante).

A iluminação influencia a nossa decisão face a um evento e uma personagem, sendo que, por exemplo, uma pessoa que esteja a ser entrevistada com uma iluminação alta permite gerar uma maior positividade e confiança no espectador, e, por conseguinte, uma abertura face ao acontecimento que esteja a ser comunicado. Neste sentido a iluminação, dependendo da posição, pode também ser um agente intensificador dum ação, sendo um exemplo relevante no contexto do Canal 180 a iluminação nos concertos de rock (ainda que esta não seja exclusiva do canal), que tende a ter um ritmo e intensidade próprias, em sintonia com a música que esteja a ser tocada ou reproduzida.

A cor, associada à luz, permite estabelecer uma perceção visual igualmente importante, uma vez que possui várias categorias, desde o seu espectro à combinação de diferentes cores, assentando no facto de a cor poder ser usada para várias funções, tais como a função informacional (onde se pode extrair mais informação dum determinado cenário), a função de identificação de diferentes cores, a função de simbolismo de cor (onde a descodificação assume um papel fulcral) ou as funções de harmonia, distinção ou distorção. Estas funções permitem estruturar um evento e comunicá-lo com a maior clareza possível, não só em termos estéticos, como também em termos de conteúdo e significado.

Para este efeito, existem dois atributos essenciais na cor (sobretudo na edição e pós-produção): o matiz e a saturação. O matiz identifica e descreve as várias cores que podem ser vistas num arco-íris, bem como variações destas, sendo que a nossa perceção está assente nos matizes vermelha, azul, verde e amarela. As três primeiras estão presentes em todas as fases de criação, desde a produção e edição até à geração e reprodução de conteúdos audiovisuais.

Por sua vez, a saturação, que descreve a pureza ou força relativa de uma ou mais cores, podendo esta pureza ou força ser mais saturada (gerando uma certa riqueza e atração) ou menos saturada (gerando algum cansaço ou falta de energia). Tal pureza ou força depende da combinação aditiva ou subtrativa de cores cromáticas (azul, verde, amarelo, entre outras) e acromáticas (branco, cinzento, preto); e a claridade, onde nós percecionamos as cores a partir da quantidade de luz refletida e da sombra presentes (Zettl, 2011, p. 67).

A cor, tendo em conta este contexto, está dependente de fatores como a sua temperatura (distinguível entre o tom avermelhado da luz branca – normalmente associado à luz interior – e o tom azulado da mesma luz – normalmente associado à luz exterior e à iluminação normalmente fosforescente), as suas vibrações (causadas por cores altamente saturadas e padrões contrastantes e limitadores), e a sua constância (onde a nossa perceção dum objeto ou espaço tende a assumir uma certa uniformização), sendo que o trabalho de câmara e edição permitirá uma distanciação entre o objeto ou espaço captado e o contexto geral, influenciando assim o impacto da cor no espectador e nos seus sentimentos. Assim sendo, uma boa estruturação e justaposição de cor permite comunicar o objeto, espaço ou evento em causa numa forma eficiente.

O espaço bidimensional é composto, estruturalmente, por duas partes: a área e as forças dentro da área. A área, no contexto da televisão, possui um rácio de aspeto (entre a largura e a altura), tendo este aspeto uma orientação horizontal, sendo que os formatos desta orientação mais populares são o tradicional 4:3 e o formato 16:9 – este último é, aliás, o formato usado pelo Canal 180 em todos os conteúdos, uma vez que procura evitar perdas significativas na qualidade de imagem. O formato 16:9 permite mostrar com grande impacto grandes cenários e espaços – sendo assim um grande indicador do espaço dum determinado evento – bem como possibilita a visualização das pessoas captadas pelas câmaras e as suas interações nesse espaço com uma perspetiva maior e intacta.

No que toca às forças dentro da área (que procuram respeitar as noções de escala, tamanho e constância), existem seis forças essenciais: as direções principais – horizontal e verticais – que permitem conferir calma e normalidade (no caso horizontal) e poder, formalidade e força (no caso vertical); o magnetismo do enquadramento, que diz respeito às posições dum determinado objeto ou determinada pessoa no centro, nos lados, no topo ou nos cantos (e que aumenta à medida que nos afastamos do centro) do ecrã, em termos de maior ou menor dimensão em termos de massa gráfica (a ocupação duma área do ecrã e o respetivo preenchimento); a assimetria do enquadramento, onde uma perspetiva diagonal (que pode ser inclinada para cima ou para baixo) tende a gerar uma leitura do conteúdo visual da esquerda para a direita; a combinação de figura e terreno, onde a figura, sendo por natureza instável, tende a ficar balançada por um terreno estável, o que permite diversas perspetivas e efeitos expressivos, assentes em determinadas características espaciais e gráficas; a finalização psicológica, onde diversos elementos pictóricos isolados combinam-se para indicar uma função estruturalmente diferente das suas funções iniciais; e, por fim, os vetores, compostos pelo gráfico, pelo índice e pelo movimento, que geram linhas de direção gerais (sendo que os objetos localizados nesses vetores ou se movem ou são perspetivados como estando em movimento), possuem diferentes magnitudes ou forças, e que podem ser contínuos, convergentes ou divergentes – dependendo do contexto do evento. A combinação e balanço destas forças através de vários processos técnico-práticos permitem que o conteúdo seja visualizado e compreendido a favor do criador e do espectador.

O espaço tridimensional, referente à projeção do mundo 3D numa superfície 2D, é composto de três áreas ou conceitos fundamentais: o eixo-Z, os fatores de profundidade gráfica e as características de profundidade nas lentes (das câmaras).

O eixo-Z, ao contrário, do eixo-X (largura do ecrã) e do eixo-Y (altura do ecrã), possui um potencial ilimitado, dado que este é conferido pela liberdade de movimentos da câmara, e se estende desde o ecrã até ao horizonte captado pela mesma. Este eixo também se estende até ao espectador, sobretudo em casos cada vez mais comuns como a projeção de hologramas (que, no entanto, não será abordada aqui).

Existem cinco fatores de profundidade gráfica: os planos subjacentes, onde vários objetos sobrepõe-se uns aos outros perante o olhar da câmara e do espectador; o tamanho relativo, onde um objeto mais próximo da câmara gera uma imagem de ecrã maior face a um objeto de tamanho igual ou similar mais distante da câmara; a altura no plano, em

que, se assumirmos que “a câmara filma numa posição paralela ao chão, nós apercebemo-nos que um objeto que está mais alto no ecrã está mais longe da câmara” (Zettl, 2012, p. 173); a perspetiva linear, em que linhas ou objetos paralelos tendem a convergir e ficar mais próximos um do outro à medida que se afastam da câmara; e a perspetiva aérea, onde uma determinada área recebe um maior foco em detrimento de outras áreas ao longo do eixo-Z que ficam desfocadas ou que perdem detalhe.

O tempo, que constitui uma quarta dimensão, está assente não só no vetor temporal, como também no espacial, uma vez que a coordenação de planos e perspetivas diferentes possui uma duração própria, que deve ser equilibrada, de modo a manter o espectador interessado no conteúdo audiovisual. Neste sentido, existem dois tipos importantes de tempo: o tempo objetivo (que é medido pelo relógio) e o tempo subjetivo (ou psicológico), sendo que o último é o mais importante, uma vez que é necessário manipular um evento ao produzir um conteúdo capaz de manipular a experiência do espectador. Para este efeito é necessário considerar a densidade, a intensidade, e a experiência do evento.

A densidade do evento constitui o número de detalhes que ocorrem dentro dum breve período objetivo, sendo que um número grande de detalhes num curto espaço de tempo pode ser considerado como sendo um evento de alta energia. Perante tal estímulo rápido de sensações (não só visuais, mas também sonoras ou musicais) o espectador interpreta a densidade dos vários elementos audiovisuais e fica ele próprio estimulado pelo ritmo do conteúdo e do evento audiovisual.

A intensidade do evento constitui, por sua vez, o nível de energia e significância dos mesmos, sendo que um evento (ou acontecimento) de alta energia tende a gerar mais intensidade no espectador que um acontecimento de baixa energia, independentemente do conteúdo associado. Estes podem ser direcionados pela ação externa ou pela ação interna que envolvem certas personagens.

A experiência do evento refere-se ao número de experiências intensas e relevantes num curto espaço de tempo que tenham algum impacto nos espectadores, sendo que esta relevância varia diferentemente de espectadores para espectadores. Igualmente notória é a pouca dependência da experiência face à densidade do evento e a maior dependência na importância do evento para os espectadores, bem como na intensidade do evento. Assim, por exemplo, um evento como um festival de música tende a atrair mais espectadores pela

simples virtude da sua popularidade, dos artistas nos quais os fãs e os espectadores se envolvem mais em termos de ligação e apreciação.

O tempo, neste sentido, pode existir em vários formatos, tais como a transmissão ao vivo dum evento, os replays instantâneos ou a gravação ininterrupta dum evento que será depois editada e construída numa peça mais concisa, mas com um nível relativamente bem conservado de experiência, densidade e/ou intensidade. Tendo em conta a maior ênfase do Canal 180 na pós-produção de conteúdos, o tempo do conteúdo na edição de vídeo será aquele que terá mais destaque na análise de conteúdo.

Na edição de vídeo, a ordem do tempo dum evento pode ser editado de várias maneiras (depois de ter sido gravado), sendo que a edição de pós-produção do Canal altera as noções tradicionais do *story-telling*, bem como o tempo subjetivo, ao ter a possibilidade de traduzir um evento de baixa energia num conteúdo de alta energia, e vice-versa, assegurando a independência do evento no ecrã (que assume um estatuto de construção com os seus próprios critérios de tempos objetivos e subjetivos).

Relacionado com o tempo existe o movimento que é percebido através da movimentação (ilusória) de pessoas e objetos ao longo de vários *frames* por segundo. Esta movimentação, em vídeo, tende a surgir pelo encadeamento de *frames*, gerando assim um fluxo constante, sendo que o fluxo possui maior ou menos qualidade dependendo da tecnologia e do médium. No caso do Canal, teríamos que ter em conta o *look* do vídeo de alta-definição, uma vez que usa os três matizes de azul, verde e vermelho em diferentes combinações e proporções, criando um mosaico de cores em que cada *pixel* mantém-se único na sua combinação específica. Tal contribui para que haja um *look* crispado, forte, imediato e mais contrastado em termos de diferenças de brilho e claro. No entanto, também possui algumas desvantagens, tais como algumas imagens não serem agradáveis aos olhos do espectador comum, a confusão da claridade com a profundidade no que toca ao eixo-Z, e uma menor polidez, dada a sua intensidade.

Neste sentido, existem várias técnicas e escolhas usadas para dar a noção de movimento, desde a escolha de lentes e técnicas cinemáticas como os *close-ups* até técnicas de edição como o *freeze-frame*, o *slow motion* e o *accelerated motion*, que permitem modificar a densidade de *frames*, conferindo assim diferentes estéticas com particularidades específicas que o espectador consegue perceber.

Dentro do elemento temporal, também se deve ter em conta a noção de *timing*, ou seja, o controlo e manipulação do tempo objetivo e a estruturação do tempo subjetivo. Neste sentido, um conteúdo ou programa audiovisual possui o chamado *running time*, que indica o tempo completo do conteúdo ou programa de acordo com o tempo medido pelo relógio. No que toca aos conteúdos televisivos, estes tendem a ser de relativa pouca duração (com a exceção notória dos filmes transmitidos ou feitos para a televisão), uma vez que tendem a ser esteticamente mais exigentes. A variedade de programação (que é outra vantagem a ter em conta) tende também a desempenhar um papel importante, uma vez que permite colmatar a menor estrutura narrativa que têm face ao cinema e uma certa fragmentação, e, assim, manter os espectadores mais concentrados, mesmo que não tenham visto todo o programa.

Dentro do *running time*, existem o chamado *sequence time*, que é “a soma de várias cenas que compõem um todo orgânico”, o *scene time*, uma parte orgânica e identificável dum evento ou, mais concretamente, dum ação específica, e o *shot time*, que é a unidade convencional mais pequena dum vídeo ou filme e indica o tempo de duração dum *shot* (colocado entre duas transições). Note-se que estes tempos estão inseridos dentro uns dos outros, num princípio de *matryoshka* (ou objeto dentro de outro objeto). Associado ao *running time* (mas mantendo uma certa independência) existe o *story time*, onde uma história dum pessoa ou dum evento é contado dentro do dito *running time*, sendo o *story time* ficcional e desenvolvido numa estrutura relativamente coerente.

Dentro do tempo subjetivo, deve-se ter em conta dois princípios fundamentais: o *pace*, que se refere à velocidade percebida dum evento, seja essa velocidade lenta (de baixa densidade) ou rápida (de alta intensidade); e o ritmo, que se refere à continuidade dentro de vários segmentos tais como as sequências ou os *shots*. Ambos requerem uma certa sensibilidade e experiência (sobretudo no caso do ritmo), uma vez que se torna necessário colmatar a imprecisão científica no que toca à criação e avaliação destes dois princípios.

Com base nestes dois princípios, no entanto, é possível distinguir três tipos de movimento: o movimento primário, em que se verificam vários movimentos básicos em frente às câmaras de pessoas, animais ou objetos; o movimento secundário, que diz respeito ao próprio movimento da câmara (ou mais concretamente, aquilo que pensamos que é movimento, uma vez que só as lentes da câmara se movimentam sem o toque

humano direto), em termos de técnicas como o *tilt* ou o *dolly*; e o movimento terciário, ou movimento de sequência, onde as mudanças de *shots* induzem um ritmo próprio (usando técnicas como o *fade*, *wide* ou *dissolve*) e um correspondente progresso ou desenvolvimento visual.

Para concluir, existe a campo de quinta dimensão, o som, que, ao contrário do mero ruído, tem um propósito e é organizado, sobretudo no contexto do médium audiovisual que é a televisão. Tendo em conta que a tecnologia televisiva se encontra numa fase de desenvolvimento, e a maior prevalência na oferta e disponibilidade de canais (culturais e não-culturais), também a própria estética audiovisual se encontra em desenvolvimento, uma vez que tanto a qualidade de imagem como a qualidade de som têm melhorado, e, mais recentemente, quase em paralelo, gerando conteúdos com excelente sincronização e volume entre a estética visual e a estética áudio.

No contexto dos conteúdos do Canal 180, notar-se-á a presença forte de sons não-diegéticos (ou seja, que não fazem literalmente parte da fonte ou cenário captado), em particular a música, uma vez que ela assume uma grande presença em termos de ancorar o ritmo dum segmento (sobretudo no programa *MAG*), com os sons diegéticos/naturais colocados em geral no contexto de certas entrevistas ou sons captados em cenários abertos. Esta combinação de sons também permite estabelecer a energia ou magnitude dum determinado evento, atraindo e mantendo assim a atenção do espectador, bem como uma disposição (ou mood) que varia consoante o tema do conteúdo. A outra presença forte nos conteúdos do Canal é o *voz-off* (a cargo de Rita Moreira), gravado em pós-produção, de modo a providenciar informação contextual aos eventos e conteúdos vários, deixando as informações menos relevantes para as caixas de texto/legenda. Tal permite avançar a história com maior rapidez e direção, providenciando um certo conforto para o espectador.

Estruturalmente, o som deve, neste contexto, possuir quatro componentes: o ritmo, em termos de sincronização ou síncope com o ritmo visual; o princípio de figura/fundo, onde a organização coloca os sons mais necessários num volume maior que outros sons (podendo também alternar os volumes e ordem dos vários sons), com a máxima coerência possível; a perspectiva de som, nos casos onde os sons mais distantes ficam ligados aos cenários ou objetos mais distantes e os sons mais próximos ficam ligados aos mesmos, caso estejam numa posição mais próxima; e a continuidade de som, onde o som mantém



o nível de qualidade e volume ao longo da edição, sendo este componente particularmente importante no caso das entrevistas.

Conclui-se assim que, tendo em conta os cinco elementos fundamentais do audiovisual, pode-se analisar uma série de conteúdos audiovisuais que permitirão aferir uma noção geral sobre a estética televisiva do Canal 180, tendo em conta a codificação de vários subelementos através do reconhecimento de várias técnicas de produção, edição e pós-produção.

### 3. Breve Introdução ao Canal 180

O Canal 180 foi lançado em Abril de 2011, tendo sido criado pela empresa OSTV – *Open Source Television* – com o objetivo de providenciar conteúdos especializados em cultura, nomeadamente em áreas tão distintas como a música, o cinema ou a arquitetura. Este Canal é um canal por cabo disponível através de diferentes operadoras como a Zon, a Vodafone TV e, mais recentemente, a Meo. Também mantém uma presença constante em várias plataformas digitais, desde o Youtube ou o Facebook e aplicações para dispositivos móveis tais como os *smartphones* e os *tablets*.

Desde a sua formação inicial (composta por João Vasconcelos, o diretor executivo, Nuno Alves, o diretor de conteúdos, e Rita Moreira, a coordenadora editorial, e, pouco depois, por João Marques, responsável pela edição audiovisual), o Canal trabalhou, em parceria, na imagem do Canal e no seu logotipo, sendo que o resultado desse trabalho levou á conquista dum Leão de Bronze no Festival de Criatividade em Cannes. Entre outros projetos e colaborações notórias, podem-se destacar a parceria com a cidade de Guimarães aquando do evento da Capital Europeia da Cultura em 2012 e o *web* documentário *Driving Without License* (realizado por João Marques), sobre uma das edições do festival de música NOS Primavera Sound, que contou com a participação de muitos espectadores nas funções de filmagem.

Em termos do modelo de negócio, este apresenta-se como um modelo de baixo custo, sendo que a produção de conteúdos para entidades e instituições culturais, tais como a Casa da Música, o Museu de Serralves, ou a Oliva Creative Factory, constitui a fatia mais significativa das receitas, com os operadores de TV e da publicidade a ocuparem uma menor fatia. Também se podem realçar colaborações temporárias e ocasionais tais como o festival de música Vodafone Paredes de Coura ou mesmo a associação a campanhas feitas por parte de empresas que não se dedicam á cultura, tal como a McDonald's.

Outra parte das verbas provém do evento anual 180 Creative Camp, onde se reúnem vários criadores nacionais e internacionais provenientes de várias áreas culturais para o desenvolvimento de vários projetos e para a participação em *master classes*, *workshops* e conferências sobre os mais variados temas. Outra das vantagens do Creative

Camp consiste, não só na produção de conteúdo para o Canal, como também no desenvolvimento de colaborações e parcerias com outros criadores e empresas.

Uma das facetas mais notórias do Canal é o seu modelo de pós-produção, que assume uma maior importância face à produção, dado, por um lado, não ter um estúdio ou *régies*, e, por outro, estar mais focado na edição, modelação e reconstrução de muitos materiais em estado bruto, semibruto ou mesmo já publicados, sendo estes materiais provenientes de diversas fontes *online* e *offline*. Um dos exemplos mais notórios é o programa de magazine cultural diário *MAG*, cujo objetivo é cativar o público para este aderir a todo o tipo de projetos, exposições, produtos ou festivais culturais, tanto a nível nacional como internacional.

A outra faceta notória do Canal é o facto de, na opinião de Mónica Dias (ver entrevista completa no Anexo 2), não ser considerado nem um canal de massas nem um canal cultural muito restrito (como no caso do Mezzo), uma vez que um dos objetivos primordiais é “*criar uma nova experiência televisiva com destaque a uma geração de criadores de conteúdos destinados a um público culturalmente ativo*” (Dias, 2012, p. 12), dando assim primazia a uma cultura mais alternativa, onde se dá destaque tanto a conteúdos nacionais e internacionais como também aos criadores desses mesmos conteúdos, sendo as colaborações diretas um dos meios mais enraizados na prática do Canal.

Para a produção e, sobretudo, para a pós-produção de conteúdos, o Canal usa fundamentalmente as técnicas e tecnologias associadas, por um lado, ao *software* (em particular os programas de edição audiovisual *Adobe Premiere* e *Adobe After Effects*, bem como o programa de edição e processamento de som *Adobe Audition*) e *hardware* e, por outro, a plataformas de emissão e partilha de conteúdos (tais como a *Playout TV* – uma plataforma de emissão - e o *Youtube*). Estas técnicas e tecnologias, usadas pelos trabalhadores e estagiários (profissionais e curriculares) do Canal, permitem-lhes editar o conteúdo colecionado e recolhido, assumindo assim um papel alérgico entre o *bricoleur*, que, “antes de agir, (...) faz um balanço das ferramentas e imagina como as pode usar” (Campanelli, 2012, p. 10) e o *remixer*, que opera numa cultura e num ambiente onde possui, à sua disposição, uma série relativamente infinita de materiais, e onde pode realizar variações, seleções e repetições destes, “especialmente se alguém considerar a simplicidade e a velocidade das rotinas computadorizadas do corta e cola” (2012, p. 11).

Entre os programas cujo conteúdo é quase ou inteiramente produzido pelo Canal, pode-se destacar: o *MAG*, que é o programa de magazine cultural, dedicado à antevisão de eventos nas mais diversas áreas (da literatura à música, passando por vários eventos e festivais dedicados a áreas como a arte de *performance* ou o teatro); o *180 Segundos*, um curto programa de entrevista cuja duração corresponde ao título e que é feita com convidados geralmente ilustres, em particular na área da música, dada a proficiência do Canal no que toca à cobertura de festivais como o NOS Primavera Sound; e o *180 ID*, um projeto de *mini-doc* (pequeno documentário) que elabora sobre o processo criativo de criadores individuais e de múltiplas disciplinas artísticas de várias partes do mundo (sendo este último produzido em colaboração com a plataforma de música americana Pitchfork).

No entanto, a maioria dos programas e séries, conforme se perceberá numa das entrevistas, provém de fontes ou canais externos e são habitualmente traduzidos em Português. Estes programas e séries internacionais são habitualmente dependentes ou financiados por marcas reconhecidas como a Mercedes-Benz ou a General Electric, podendo-se aqui realçar a diversidade de áreas abordadas, desde a arquitetura (*Focus Forward*) até á cultura visual inovadora (*Gestalten TV*), passando pela cultura e criatividade *pop* (*Fubiz TV*).

O Canal encontra-se, presentemente, numa fase de transição, que irá passar, por um lado, pela transição em termos de formato de resolução (que será referida em maior detalhe mais à frente) e de melhoria e evolução do *software* e, por outro lado, por um esforço de internacionalização, através de vários contactos com operadores vindos de países como a França (nomeadamente a Orange), o Chile ou o Brasil. Por contraste, tem havido dificuldades em penetrar no mercado nacional para além da NOS (Marques, 2014), uma vez que tem havido um adiar de decisão relativamente a uma possível entrada no operador MEO.

#### 4. Análise do Estágio

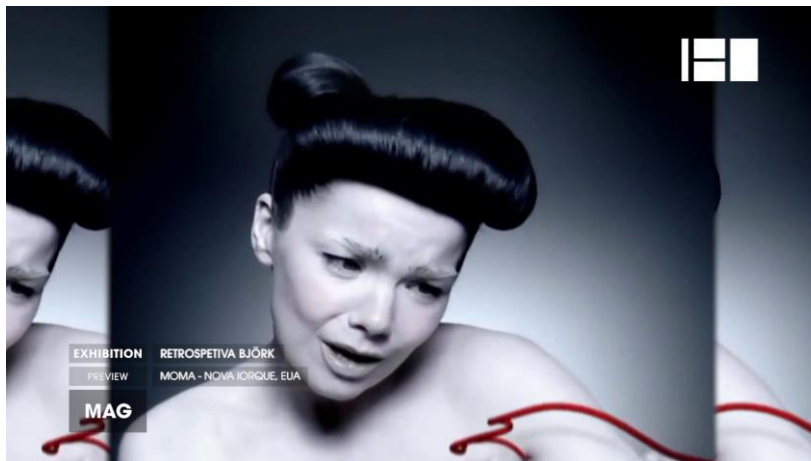
Durante os três meses de estágio curricular no Canal 180, realizaram-se a grande maioria das atividades na área de pós-produção de conteúdos, sendo que, dentro desta categoria, concretizaram-se a maioria destas de acordo com a edição de conteúdos. Houve aqui a oportunidade de trabalhar nos seguintes conteúdos: peças para o programa *MAG*, separadores de início e de intervalo para o programa *Hoje Escolho Eu*, três *trailers* para a secção/programa de *Agenda de Cinema*, separadores de *preview* (intitulados no esquema de programação de “*next*”) de alguns programas do Canal cujos conteúdos provém de fontes externas (tais como o *Room 205*, *Avant/Garde Diaries*, *TRIP* ou *180 Curtas*), e, em termos mais secundários e relativamente menos relevantes, na legendagem de vários conteúdos, desde curtas e episódios de alguns programas até entrevistas inseridas noutras peças trabalhadas por outros colegas de trabalho.

No que toca ao programa *MAG* (um programa de agenda dedicado à atualidade cultural), ao receber o ficheiro de edição base (para trabalhar no programa de edição de vídeo *Adobe Premiere*), recolheu-se o material necessário para fazer as peças para este programa, bem como as *vozes-off* gravadas pela Rita Moreira (os textos destas vozes foi habitualmente escrito por ela ou por uma das estagiárias). Tanto as *vozes-off*, como as vozes provenientes de quaisquer entrevistas recolhidas e usadas sobre o criador ou o tópico em questão nas peças passavam depois por um processo de tratamento (ou calibração) através do programa *Soundtrack Pro* (da empresa Apple), e eram por fim colocadas em sincronização com a parte do vídeo, sendo a composição depois exportada para o vídeo final. Os *trailers* para a secção/programa de *Agenda de Cinema* e os separadores de *preview* passavam pelo mesmo processo.

Entre as peças editadas e depois emitidas no *MAG*, podem-se realçar: uma peça sobre o festival de fotografia Encontros da Imagem, que foi também publicada no suplemento P3 do jornal *Público* (ver Anexo 3, fig. 1); uma peça sobre a retrospectiva da carreira da cantora islandesa Björk no Museu de Arte Moderna em Nova Iorque; e uma peça sobre um livro do fotógrafo Sebastião Salgado. Esta última difere das outras peças efetuadas ao longo do estágio, uma vez que parte do conteúdo foi filmado com a ajuda de um colega estagiário vindo do mesmo curso de Ciências da Comunicação que também se encontrava a fazer um estágio curricular. As partes extraídas e depois colocadas na peça

passaram igualmente por um processo de colorização, de modo a dar ao conteúdo visual tons mais quentes, de acordo com a estética que o Canal pratica (conforme se verá mais à frente, em detalhe).

Peça sobre a retrospectiva da carreira da cantora islandesa Björk:



Peça sobre o livro de Sebastião Salgado:



No que toca aos separadores de início e de intervalo do programa *Hoje Escolho Eu*, estes eram editados no programa de edição e efeitos *Adobe After Effects*, sendo que, ao contrário das peças e dos separadores para os outros programas, aqui houve um maior constrangimento em termos criativos, não só devido à própria duração dos programas (em que o separador de início ocupava 15 segundos e os separadores de intervalo preenchiam 5 segundos cada), como também em termos de limitações de material e de colocação e tamanho do texto. Devido ao facto de o programa se centrar nas escolhas musicais de certas figuras do panorama criativo nacional (e, por vezes, internacional) e o facto de algumas delas não serem muito conhecidas, surgiam limites em termos de imagens ou vídeos delas, pelo que tal obrigou a um uso de diferentes elementos estéticos que não

eram habitualmente usados, desde a excessiva colorização até á distorção e movimentação pouco usuais das imagens usadas.

Foram também realizadas outras atividades que não ficaram concluídas (devido ao curto tempo de estágio) nas áreas de filmagem de conteúdos e na gravação de *vozes-off*, ou seja, vozes de narração de determinadas peças. Enquanto as gravações das vozes foram feitas para certas peças destinadas para o programa “MAG”, a filmagem foi efetuada durante algumas horas na Escola Superior de Artes do Porto (ESAP) para uma série de peças novas na programação sobre as escolas e universidades de orientação maioritariamente ou totalmente artísticas. A edição (e conclusão) destas peças foi feita depois do final do estágio, por outros colegas de trabalho.

No decurso deste estágio, foram efetuadas diversas edições de conteúdos sobre a orientação de Rita Moreira (a anunciadora do Canal) no que toca às peças do “MAG” e aos separadores de *preview* de alguns programas do Canal, enquanto a aprovação dos separadores do “*Hoje Escolho Eu*” ficaram a cargo de Fábio Barros (encarregado de realizar *motion graphics* e efeitos visuais). Sobre estas orientações, foi possível melhorar uma perceção mais eficiente no que toca à estética visual dos conteúdos, bem como as competências técnicas necessárias para editar e finalizar os mesmos numa forma coerente e visualmente atraente dentro do âmbito da visão do Canal.

Por fim, em termos de competências adquiridas neste estágio, é de realçar o desenvolvimento profissional destas depois dum período de aprendizagem teórico-técnica durante o Mestrado, sendo que houve uma grande melhoria na aplicação dos programas de edição mais usados pelo Canal (nomeadamente o *Adobe After Effects CC* e o *Adobe Premiere Pro CC*), bem como uma introdução a programas destinados a outras tarefas complementares e finalizadoras na pós-produção (tais como o *MPEG Streamclip*, destinado a converter os vídeos para um formato e resolução específicos).

A observação e orientação providenciadas permitiram também apurar um sentido estético mais direto e com maior enfoque nos atributos e características estéticas, sendo que a construção duma estrutura temporal (que variava com regularidade, dependendo do conteúdo, no caso do programa *MAG*, e que se mantinha geralmente fixa no que toca aos separadores de outros programas) onde estas pudessem ser colocadas e elaboradas com algum detalhe, recorrendo a efeitos e técnicas tão distintas como a colorização de certos

segmentos ou o uso de *fast-forward*, bem como a modificação do som e da música em termos áudios dinâmicos.



## 5. Análise da Estética Audiovisual dos Conteúdos

No decurso da análise dos quatro vídeos escolhidos (de acordo com um limite mínimo de um ano no que toca à distância entre as datas de publicação destes na página de Youtube do Canal), optou-se por fazer, em primeiro lugar, uma comparação em termos áudios e visuais, separadamente, em segundo lugar, um traçar da evolução estética (em particular no caso dos vídeos do *MAG*), e, em terceiro lugar, uma possível conclusão geral sobre o formato e as particularidades dos programas dos vídeos associados.

No que toca ao primeiro vídeo escolhido pertencente ao *MAG*, dedicado ao Festival Manta de Guimarães (ver Anexo 3, fig. 2), nomeadamente a edição de 2012 (que, desde inícios de Setembro, inserida no contexto do evento da Capital Europeia da Cultura, podemos constatar ao longo da peça numa aposta em diferentes tipos de luz (tanto externa como interna). A luz externa está presente, ao longo do vídeo, na forma de dia e de noite, sendo que a forma de noite preenche a maior parte do vídeo, com a forma de dia a ocupar a parte inicial do vídeo. Esta luz diurna permite estabelecer o contexto do local onde o evento (em particular certos tipos de concertos com ênfase em atores individuais) vai passar, enquanto que a luz noturna permite determinar a ação central ou principal do acontecimento, dando assim bons dados para uma exploração espaço-temporal.

A luz interna, por seu lado, permite estabelecer dois tipos de interação: na interação através das entrevistas, existe o uso de luz natural na luz diurna (no excerto com Rui Torrinha, programador do Festival Manta) e de luz artificial na luz diurna e noturna (nas entrevistas com Lourdes Hernández, do grupo Russian Red, e com Ramona González, do grupo Nite Jewel, respetivamente), com o objetivo de infundir alguma confiança, positividade e informalidade nas mesmas; já na interação através das breves amostras de concertos, temos o mesmo uso de luz natural na luz diurna, que permite mostrar um ambiente relaxado e próximo, enquanto na luz noturna existe uma luz artificial que, em conjugação com a ação dos concertos e dos seus participantes, permite mostrar um ambiente mais intrigante e mesmo sensual. Através da conjugação e transição destes ambientes e modos de estar próprios, é possível perceber algum dinamismo adjacente ao espírito do festival.

As cores do evento também desempenham um papel associado á luz. Nas entrevistas, as luzes tendem a assumir tons não saturados, contribuindo para um tom

menos enérgico (tom este que também está presente nos concertos diurnos e na audiência sentada nos cafés), mais relaxado, e mais claro. Por contraste, as luzes nos concertos noturnos assumem tons variados (destacando-se o azul, amarelo e o púrpura – ver Anexo 3, fig. 2), com um maior grau de saturação presente nas luzes artificiais captadas pela câmara, que assumem uma forte vibração e uma constância que permite estabelecer a dimensão do palco e dos participantes (em que o primeiro tende a ser relativamente compacto, dando assim proeminência aos segundos), dimensão essa que varia apenas ligeiramente de acordo com a posição da câmara e o trabalho de edição efetuados.

O espaço bidimensional também aqui tende a repartir-se de acordo com os tipos (embora haja um maior cruzamento entre eles). Nas entrevistas, há uma presença constante da direção horizontal associada à calma e à presença dos entrevistados (sobretudo das duas mulheres), e, nos concertos, há uma presença forte e com poder da direção vertical, que permite destacar os músicos presentes em pé. O magnetismo do enquadramento está presente, nelas, em termos mais centrais, onde as pessoas entrevistadas assumem uma posição bem central, e, neles, em perspetivas mais gerais, onde há uma menor ocupação da massa gráfica (e aqui as cores derivadas das luzes artificiais contribuem em muito para esta ocupação). A assimetria do enquadramento não está muito presente neste vídeo, com exceção de momentos pontuais (tais como o momento que mostra o concerto a partir dum ponto alto e atrás, estando ela direcionada para a esquerda, focando-se nos músicos que se encontram numa posição de boa iluminação noturna).

A combinação de figura e terreno tende a ser relativamente bem estável, sobretudo nas entrevistas onde as participantes estão sentadas (que não causam muita instabilidade), e os vetores tendem a assumir um aspeto mais proeminente nos concertos, uma vez que conferem uma maior sensação de espaço e de presença de pessoas, sobretudo entre a audiência captada e nos breves momentos de captação de imagem fora do habitual (sobretudo por detrás das grades de segurança), que permitem estabelecer uma dimensão especial e atrativa aos concertos. Em termos de finalização psicológica, o vídeo transita entre a interação ativa individual por parte dos entrevistados (aproximando o espectador), e a interação recetiva de grupo por parte da audiência (colocando o espectador na mesma posição desta, sobretudo ao ver os concertos nos pontos mais distantes).

O espaço tridimensional, por sua vez, informa diferentes situações: se, por um lado, nos excertos das entrevistas existe uma forte perspetiva aérea face aos entrevistados

em detrimento de tudo o resto (sobretudo no que toca a Rui Torrinha), já nos concertos esta perspetiva aérea tende a esbater-se. Por sua vez, em termos de altura nos planos, esta tende a notar-se mais nos concertos, de modo a dar proeminência aos músicos e aos instrumentos (com exceção da bateria), enquanto a perspetiva linear mantém-se mais forte nas entrevistas, uma vez que os objetos ou fundos em redor assumem logicamente uma menor importância. Os planos subjacentes são mais notáveis no contexto da finalização psicológica acima denotada, o que permite, no quadro geral, denotar um dinamismo não muito frenético, mas movimentado o suficiente para manter o interesse e a energia a níveis consistentes ao longo da peça, sobretudo quando efetuando a transição entre os ambientes dos concertos e das entrevistas.

O tempo, aqui, denota um evento de energia alta (mas não demasiado alta), que é traduzido, através da edição, em contextos variados, sendo que a densidade dos momentos diurnos assume um tom geralmente mais baixo, em contraste com os momentos noturnos, onde o inverso acontece. Note-se, no entanto, que existe um breve momento de transição (pontuado pela música), onde esta densidade mistura-se, de modo a permitir ao espectador aperceber-se, calmamente, deste momento onde o enfoque passa dum cenário com enfoque nos espectadores e em quem eles percebem durante os momentos diurnos para um cenário com maior enfoque nas bandas e na presença delas em palco (e a velocidade dos vários eventos aqui assume um papel preponderante e dinâmico, através do uso de *slow motion* no momento de transição aqui referido). As entrevistas, por sua vez, assumem um espaço intermédio de estabilidade que contribui para as transições efetuadas na edição das peças, em termos ancorais. A edição mantém um contraste ligeiramente maior no terço final da peça, tendo em conta a presença dos grupos e da audiência com maiores graus de distância e a presença das mulheres entrevistadas com menores graus de distância.

Dentro do *running time* da peça (2 minutos e 30 segundos), podemos perceber que existem vários *scene times* que servem contextos diferentes. Os *scene times* associados às entrevistas permitem estabelecer algum contexto em termos da natureza do evento e do carácter dos entrevistados, em que a interação pessoal permite estabelecer uma boa proximidade, enquanto os mesmos associados aos concertos permitem mostrar um enfoque na música, contribuindo para um *story time* onde o evento e como ele se relaciona com o público e com a arquitetura (natural e humana) assume uma grande preponderância, com os detalhes mais informativos relegados para as caixas de

informação. Os *shot times* aqui contrastam muito, sendo que tendem a alongar-se mais nos momentos diurnos e nas entrevistas, e a encurtarem-se com algum dinamismo na transição nos momentos noturnos e nos concertos.

No que respeita ao som e a música, em colaboração com o tempo, por um lado, o som das entrevistas mantém-se relativamente estável e constante, e com a noção de ar e espaço bem presentes, e, por outro, o som e a música envolvidas nos concertos mantêm um papel mais fluido. Esta fluidez reflete-se nas transições iniciais, onde a música de um dos artistas diurnos começa a fundir-se com as imagens captadas dos eventos noturnos, e que gera, por conseguinte, uma maior elasticidade que prolonga a noção de tempo (e o *slow motion* contribui para tal), e uma maior atração na transição espacial entre as entrevistas e os concertos noturnos. Contudo, algo que se pode destacar nesta peça tem a ver com a ausência da voz de Rita Moreira da mesma, o que gera alguns breves momentos de menor significância, contribuindo para breves desníveis em termos de como o áudio está estruturado.

O ritmo sonoro mantém-se, em geral, em equilíbrio sincopado com o ritmo visual, enquanto, no princípio de figura/terreno, a transição e nivelção de sons das entrevistas e da música que se ouve não se mantém 100% coerente, gerando algum desfazamento na altura das transições, bem como uma ténue instabilidade no próprio volume. Por sua vez, a perspetiva sonora mantém-se notória nas entrevistas, onde o som das falas está bem nivelada com a postura e presença dos espectadores no ecrã, e mantém alguma variação associada aos momentos mais fluidos e transitórios (em particular nos concertos), enquanto, em termos de continuidade, existem breves momentos de perda de qualidade, sobretudo nos concertos noturnos, onde há uma menor clareza (que também se pode atribuir á maior falta de equipamento na altura sentida, nos primeiros anos do Canal) e fortaleza.

Agora, em termos do segundo vídeo pertencente ao *MAG*, centrado no documentário *UIVO*, realizado por Eduardo Morais, sobre a vida do radialista António Sérgio (do programa de rádio *A Hora do Lobo*, entre outros), nota-se, aqui, uma maior elaboração e composição com a edição e pós-produção efetuadas. A luz e iluminação presentes foi modificada de uma forma forte que permite retirar parcialmente o foco do ambiente à volta das pessoas entrevistadas (com a exceção de duas ou três entrevistas situadas no exterior) e, assim, centrarmo-nos nelas e nos discos que são mostrados. Por exemplo, quando o realizador é entrevistado, a cara dele não fica toda iluminada, sendo

esta uma opção estética que permite introduzir alguma variação num fundo predominantemente claro/branco, que permite estabelecer o que foi uma entrevista diurna.

Por outro lado, os momentos entre entrevistas tendem a ser pontuados por breves *shots* menos iluminados, de modo a mostrar o quão intrigante é ou podia ser uma cabine de rádio. Em termos internos, a luz, sendo geralmente considerada alta, permite estabelecer alguma proximidade com os entrevistados, bem como atrair o espectador para o documentário que está a ser comunicado.

A cor, por sua vez, foi muito modificada na pós-produção, sendo que a cor assume um tom menos saturado e com uma claridade mais subtil. No entanto, esta baixa saturação serve um propósito diferente, uma vez que não comunica algo como a falta de energia, mas sim o fator nostálgico e antigo associado ao António Sérgio e à música que ele passava (uma vez que, conforme se pode ver e ouvir nas entrevistas, ele ganhou protagonismo a partir dos finais dos anos 70, com a chegada do punk-rock, prosseguindo com a aproximação a diversos géneros de música). Esta estruturação, onde também se inserem as imagens de arquivo, permite assim comunicar o propósito do documentário, que é mostrar, por um lado, o carisma e o passado de António Sérgio e, por outro, o legado e influência que deixou em diversas pessoas, desde os amigos até músicos e radialistas.

No que concerne o espaço bidimensional, podemos verificar, para começar, que a direção horizontal assume um aspeto preponderante face à direção vertical, conferindo um certo relaxamento aos entrevistados, sendo que a direção vertical desempenha um maior papel em termos de ambiente e *background* situados atrás de alguns dos entrevistados. Em termos do magnetismo do enquadramento, existe uma grande variedade na posição das pessoas e dos discos, uma vez que existem casos em que o entrevistado está situado no lado mais à esquerda (ver Anexo 3, fig. 3) ou no lado mais à direita no ecrã, ou, alternativamente, o caso em que estão dois entrevistados em posições paralelas um ao outro, e onde certos objetos e *memorabilia* ocupam um papel mais central (desde fotos até aos discos de vinil).

Enquanto a assimetria do enquadramento é quase não-existente (sendo as exceções breves momentos de duas entrevistas e alguns objetos e *background* envolvidos nas mesmas) e muito subtil, já a combinação de figura e do terreno mostra-se numa maneira mais forte e óbvia, uma vez que as figuras mexem-se com algum dinamismo face

ao terreno, algo que se nota mais tendo em conta certos excertos onde as pessoas entrevistadas estão muito próximas da câmara (como, por exemplo, o *close-up* da cara de Zé Pedro, guitarrista do grupo Xutos e Pontapés, na parte final do vídeo). As diferentes perspetivas (ainda que convencionais) e expressões dos entrevistados ajudam a acentuar a regularização desta combinação e equilíbrio.

Em termos dos vetores, estes notam-se sobretudo no trabalho de edição, onde várias imagens são mostradas através do movimento perspectivado e orientado pelo editor no programa de edição *Adobe Premiere*, sobretudo no que toca às imagens de arquivo (que são mostradas no próprio documentário), sendo que este movimento centra-se primordialmente à volta de direcções horizontais, com alguns momentos a fazer *zoom-in* nas imagens. Esta presença de continuidade com alguma convergência permite uma certa estabilidade em que o espectador poderá observar com algum detalhe os vários objetos captados nas imagens. A finalização psicológica pode ser resumida pelo facto de que, através de alguma variedade de material de arquivo (e mesmo sequências animadas) retiradas do documentário, bem como pelo enfoque nos discos, introduz uma combinação de elementos pictóricos que traduzem relativamente bem aquilo que António Sérgio representava.

O espaço tridimensional assume aqui um papel importante, uma vez que: os planos subjacentes dos vários objetos e da posição destes face às pessoas contribuem para a finalização psicológica acima referida; os mesmos objetos assumem, em certos planos, uma posição central e muito próxima que gera uma imagem de ecrã maior face aos *backgrounds* (ver Anexo 3, fig. 4); a altura no plano mostra certos objetos numa posição menos importante face a outros objetos similares, devido à posição deles (sobretudo na entrevista com o realizador); a perspetiva linear, por sua vez, assume um papel mais secundário, uma vez que os objetos não se encontram muito distantes da câmara; e a perspetiva aérea permite manter um foco forte nas pessoas e nos objetos, em detrimento do ambiente à volta delas, que se apresenta mais desfocado e esbatido (sobretudo no exterior).

O tempo, aqui, assume uma dinâmica particular. Para começar, o vídeo possui uma grande densidade de referências, não só em termos da presença e variedade das pessoas entrevistadas, mas também pelas várias referências musicais (verbais e físicas) captadas em som e imagem. Este estímulo intenso permite manter o interesse do espectador, na medida que estimula a curiosidade dele ou dela face à música mostrada,

bem como às várias vozes gravadas ou editadas, incluindo a voz do próprio António Sérgio. Também é assumida uma grande intensidade, uma vez que estas referências possuem uma grande riqueza em termos de significância, e uma experiência forte, sobretudo em termos da relação do espectador com o evento, gerando assim uma maior dependência por parte deste.

O evento em si pode ser considerado como sendo de baixa energia, embora seja traduzido na edição e pós-produção num evento de alta energia. O que mais contribui para esta tradução tem a ver com o facto de haver uma boa dinâmica de movimento, através do uso de *close-ups* em alguns dos entrevistados, das linhas de movimento acima referidas em termos de vetores, e pelo encadear de brevíssimos *shots* destinados a mostrar uma variedade de pessoas entrevistadas em curtas sequências. Este *sequence time* permite dar, por sua vez, lugar também a algumas partes que constituem uma *scene time* bem orgânica, em que o realizador possa dar o contexto do trabalho que realizou, bem como contar parte do papel de António Sérgio na introdução do punk-rock em Portugal. A variedade em termos de *shot time* contribui para estas variações sequenciais, onde existem *shots* muito curtos (sobretudo no início e no final) e *shots* mais longos, sobretudo no centro do *running time*.

A peça assume, assim, um *pace* e ritmo próprios, em que a continuidade de sequências e a velocidade destas constroem um evento em que o movimento primário assume um destaque central, o movimento secundário assume um papel mais secundário e formal, e o movimento terciário permitem desenvolver todo um progresso com início, meio e fim, sendo que o início e o fim possuem, respetivamente, *fade-ins* e *fade-outs*. O *fade-in*, no início, é particularmente notório, uma vez que, em conjunto com o som ali montado, procura simular a experiência de sintonizar a rádio à procura do programa de rádio do António Sérgio.

O que nos traz ao som da peça, que foi construída com uma boa sensibilidade artística. O som da sintonização, seguido da voz do célebre radialista, permite ao espectador “sintonizar-se” face à própria peça e ao evento descrito nela. Estes dão, por sua vez, lugar à voz de Rita Moreira, que, como narradora, assume a introdução (e, mais tarde um breve momento antes da conclusão), em termos de informação básica, informação esta que é depois complementada pelas entrevistas e pelas caixas de informação colocadas no canto inferior esquerdo.

As vozes dos entrevistados e da Rita assumem uma maior preponderância face à música usada, em que esta serve mais como pontuação rítmica em complemento à pontuação visual. As vozes referidas assumem aqui, uma maior profundidade e tons mais quentes, devido ao bom tratamento do áudio das mesmas, o que assegura, por um lado, uma boa continuidade sonora, e, por outro, permite arquitetar a combinação sonora de figura/terreno, onde as vozes, ao assumir uma maior preponderância face à música, permitem veicular a informação necessária e evitar que a música tome controlo acima do conteúdo visual.

Em termos de comparação entre peças, podemos, assim, perceber que houve uma evolução progressiva no que toca ao *MAG*, com a presença de elementos como a voz da Rita, um maior cuidado no tratamento de áudio, e na aposta em estruturas mais coerentes e sem conteúdos entendidos como sendo mais superficiais, menos relevantes. Podemos também considerar a transição no formato das caixas de informação e do tipo de letra, em que assumiam um aspeto mais disforme e desconexo em termos de identificação e informação, e que assumem, agora, um aspeto mais compacto, pequeno e facilmente legível em termos da veiculação de informação. Este aspeto secundário serve como um complemento eficiente ao conteúdo central da peça, e que permite a espectadores mais atentos ou interessados tomarem notas de certos detalhes sobre o evento ou produto numa peça. Também houve uma maior aposta em efeitos visuais menos convencionais, bem como numa coloração mais constante e notória face aos conteúdos filmados e, depois, editados.

No que concerne o programa *180 Seconds*, no primeiro vídeo (ver Anexo 3, fig. 5), onde o cantor-compositor John Grant é entrevistado, podemos começar por ver que a luz e a iluminação assumem um nível relativamente alto que permite estabelecer a noção de dia e de um espaço interior (nomeadamente o que parece ser um quarto de hotel onde o entrevistado está sentado), onde John Grant assume uma postura de humildade. A iluminação, que provém da luz natural, permite também estabelecer alguma naturalidade, sendo que a cara do entrevistado não é toda ela iluminada ao mesmo nível, permitindo assim manter o espectador intrigado sobre quem ele é. Note-se também que uma boa parte do conteúdo do vídeo provém de vários videoclipes dele, sendo que este conteúdo permite providenciar alguma variação ao vídeo, através do uso de diferentes fases do dia (sobretudo no que toca ao crepúsculo e à noite) e de iluminação artificial (como por exemplo quando ele está a tocar o piano).



A cor, assim sendo, assume um tom azulado, que permite conferir uma certa sensação de tranquilidade por parte do entrevistado, e onde a sua constância reflete-se no trabalho de câmara e na posição do entrevistado, sendo que a câmara não mantém uma posição 100% estática, mas também não se move freneticamente (longe disso, até), permitindo uma certa estabilidade cromática. O espectador manterá, assim, o seu interesse, bem como poderá assumir uma certa tranquilidade.

O espaço bidimensional, apesar de, durante a maior parte do vídeo preencher a dimensão comum ao Canal (o formato 16:9), não foi todo ele preenchido no início do vídeo. Este começo mais cinematográfico permite atrair o espectador, uma vez que foge brevemente aos parâmetros habituais da estrutura editorial. Em termos de forças dentro do ecrã, podemos verificar que a direção horizontal mantém-se em linha com os elementos atrás referidos no que toca à sensação de tranquilidade e normalidade, e que a direção vertical assume uma posição secundária, mas ainda assim relevante, devido à postura de John Grant e à presença de elementos no *background* que ajudam a complementar o equilíbrio estabelecido (tais como as cortinas).

No que concerne o enquadramento, o seu magnetismo reflete a centralidade na posição do entrevistado (que preenche uma boa parte da massa gráfica no ecrã), uma vez que os objetos à volta dele estão colocados numa posição mais longínqua face à câmara e colocada nos lados mais extremos, de modo a não distrair o espectador do tema em questão. Por sua vez, a sua assimetria mostra-se como sendo praticamente inexistente, gerando uma forte combinação de figura e terreno, uma vez que a estabilidade dum terreno como um quarto de hotel conjuga-se com as várias expressões feitas por John Grant a partir da sua cara e dos seus braços para descrever as ideias dele. Estas diferentes perspetivas (que estão situadas em diferentes pontos ao longo do vídeo) permitem alguma variação na distribuição espacial do elemento humano.

Os vetores não se mostram de maneira significativa, a não ser no material proveniente dos vários videoclipes dele, o que leva a que o vídeo mantenha um balanço muito estável em termos de índice e movimento (mas não em termos gráficos). A finalização psicológica derivada disto tudo leva a que a amostra de conteúdos que ajudam a exemplificar as ideias expressas por ele, juntamente com a normalidade da entrevista, contribuem para que o espectador aprenda mais sobre as ideias e a cultura dele.

No espaço tridimensional, pode-se considerar que o conteúdo é relativamente parco na presença de objetos, e que o tamanho relativo destes é visivelmente menor face ao entrevistado, o que gera uma certa frugalidade em termos de planos subjacentes. A altura no plano reflete-se aqui em certos momentos onde certos objetos que fazem parte do quarto se mostram visíveis (a cama, o candeeiro), enquanto a perspetiva linear e aérea não são particularmente notáveis, com a exceção de que, na perspetiva aérea, existe uma área com maior foco que é preenchida pelo entrevistado e pela cama situada ao lado dele, com a restante área a ter pouco detalhe ou elementos notórios (ver Anexo 3, fig. 5).

O tempo, neste programa, assume uma definição de base mais rígida, como se pode verificar pelo nome e pela estrutura do próprio programa, cujo *running time* em termos de conteúdo dentro do vídeo limita-se a 180 segundos que são inclusivamente cronometrados (dando assim ênfase ao tempo objetivo). A densidade do evento pode ser considerada como sendo de média energia, dado o facto de não haver uma grande rapidez em termos de estímulos visuais ou auditivos, mas haver uma suficiente gestão e variação destes para evitar que o evento seja considerado de baixa energia, sendo que a maior parte dos estímulos visuais ou auditivos tende a provir dos videoclipes, da música dele (que varia ao longo do vídeo em termos de importância) e das falas dele na entrevista filmada e no breve excerto de uma outra entrevista.

A intensidade do evento, por este motivo, também pode ser considerada como sendo de nível médio, uma vez que há uma variação entre a alta intensidade de algumas das sequências dos videoclipes e a baixa intensidade das sequências da entrevista. Em termos de experiência, o evento pode ser considerado como tendo sido traduzido da sua natureza de baixa energia para um conteúdo de média energia, uma vez que o uso de videoclipes (incluindo de uma artista chamada Nina Hagen) permite trazer uma série de dados relevantes á entrevista, ou seja, que não servem de mero complemento ao áudio da entrevista.

Dentro do *running time* já referido, podemos dizer que o *scene time* de cada cena tende a ser de uma duração maior do que os exemplos usados anteriormente, sendo que cada cena tende a seguir uma narrativa sobre as influências e os hábitos de John Grant. O *shot time* tende a variar, sendo que há um maior tempo nas sequências de entrevista e um tempo consideravelmente menor nas sequências provenientes dos videoclipes, uma vez que estes servem, durante a maior parte do tempo de complemento, como foi referido atrás. Assim, o *pace* da peça pode ser considerado como sendo de média velocidade, pelas

razões referidas no parágrafo acima, enquanto o ritmo, assente sobretudo no movimento primário suave de John Grant e no movimento terciário, onde surgem breves momentos em que o ecrã faz *fade to black*, o que sugere uma forma de separação de subtópicos dentro do tópico geral abordado.

O som, estruturalmente, ficou definido nesta peça nos seguintes termos: o ritmo mantém-se, em geral, em sincronização com o ritmo visual, uma vez que a maioria da música (que constitui a quase totalidade dos sons não-diegéticos na peça) provém dos excertos de videoclipes usados, sendo a restante parte depois relegada para um papel de suporte ao diálogo da entrevista; o princípio de figura/terreno é geralmente respeitado e bem construído, uma vez que a música, quando fora do papel de suporte, permite pontuar parte do ritmo da peça (e até mesmo assinalar o fim de parte de uma cena com um respetivo *scene time*), com ocasionais aumentos de volume destinados a destacar certos *shots*; a perspetiva de som define-se através duma relativa aproximação dos sons diegéticos, uma vez que estão diretamente associados a John Grant e até mesmo a uma cena envolvendo uma entrevistadora num dos seus vídeos (bem como o ruído presente á volta deles); e, por fim, a excelente qualidade de som e do seu volume ao longo da continuidade do mesmo, enfatizando a voz de John Grant e a música dele com praticamente nenhuma distorção ou quaisquer dinâmicas sonoras excessivamente afetadas.

Por sua vez, o vídeo onde o grupo de música electrónica Eferklang é entrevistado possui um maior uso de excertos de outros vídeos, comparado com o vídeo de John Grant, bem como uma filmagem um pouco menos convencional. A luz e a iluminação assumem aqui um fator menos notório, sendo que existe um uso da luz natural durante a entrevista, e um uso da luz artificial na cena final do vídeo, onde eles tocam música com (presumivelmente) um grupo de amigos. A fonte da luz natural surge numa parte do *background* situada á frente dos entrevistados (não estando, portanto, visível), em termos espaciais, e por sua vez a fonte de luz artificial surge através de um pequeno candeeiro situado por cima dos intervenientes.

A luz interna, assim, permite conferir um quadro de normalidade em que o grupo não se destaca demasiado face ao cenário. Assim sendo, a iluminação pode ser considerada como tendo um nível médio.

A cor, por sua vez, devido ao contraste de cores provenientes de vários elementos (em particular no que toca às roupas dos entrevistados e às cores do edifício, com destaque para a cor vermelha), assume vibrações distintas, o que permite afirmar um tipo de constância que, por sua vez, leva o espectador a aperceber-se da diferença espacial entre os entrevistados e o cenário que os rodeia). Em termos de matiz, existe uma maior variedade de cores no que toca às sequências provenientes de vídeos do que à entrevista, onde esta possui tons sobretudo quási-avermelhados, e, em termos de saturação, as cores não são muito fortes (ver Anexo 3, fig. 6), contribuindo assim para alguma falta de energia.

Em termos de forças dentro do espaço bidimensional, pode dizer-se que: a direção horizontal e vertical não assume uma estrutura formal, o que permite um maior dinamismo em termos de filmagem; o magnetismo do enquadramento contém, por um lado, a presença de dois dos músicos, durante a entrevista, muito pertos da câmara (uma vez que só se vêem as cabeças e as partes superiores dos troncos), estando um deles mais perto do centro e outro mais distante e mais para a esquerda, e, por outro lado, a presença mais distante da câmara do grande grupo que toca no final da peça, mas também mais central; a assimetria assume uma ligeira inclinação diagonal num aspeto mais inclinado para cima, gerando uma leitura visual da esquerda para a direita; na combinação de figura e terreno, apesar de estes não permanecerem totalmente estáveis sob o olhar da câmara, pode-se perceber que há um balanço ou equilíbrio suficiente que permita ao espectador manter-se bem orientado em termos de navegação e leitura visual; os vetores podem ser definidos como possuindo um gráfico, índice e movimento que estabelece linhas de direção cujas forças são, na entrevista, relativamente contínuos, enquanto, na cena final, se tornam convergentes, sobretudo tendo em conta o movimento da câmara que permite o distanciamento face à ação captada; e a finalização estática, que, através da conjugação destes elementos isolados, permite ao espectador estabelecer uma certa mistura de proximidade e distanciamento, face ao tema do processo de criação e interpretação falado e mostrado durante o vídeo, bem como aos próprios entrevistados (sobretudo tendo em conta alguns dos excertos de vídeos deles).

No espaço tridimensional, os planos subjacentes podem ser considerados como não sendo notáveis, devido ao pouco protagonismo que os objetos assumem face às pessoas e ao cenário, sendo que, em termos de tamanho relativo, só existe um objeto que colocado mais próximo da câmara, estando ele numa posição não destacável e sob a posse

de um dos entrevistados, e que, no final, os instrumentos musicais surgem numa posição espacialmente similar ao grupo das pessoas. Assim sendo, os objetos presentes estão longes de assumir uma grande imagem de ecrã.

Em termos de altura no plano, os objetos mais proeminentes não se encontram muito distantes, e, conforme se pode verificar no vídeo, a câmara não assume uma posição fixa e paralela face ao chão. A perspetiva linear, por sua vez, assume uma maior preponderância na cena final, onde as linhas paralelas (sobretudo no que toca á ombreira da parte) se convergem á medida que a câmara se afasta dela). A perspetiva aérea reflete-se essencialmente no maio protagonismo dos entrevistados face ao cenário, que tende a ficar mais desfocado quanto maior for a distância espacial.

O evento, no que concerne o tempo, possui uma densidade relativamente média, devido ao baixo número de detalhes visuais e à presença relativamente calma e constante da música durante as sequências iniciais, sem transições abruptas e muito estimulantes, mas que aumenta em número no que toca aos excertos dos vídeos, que possuem detalhes mais ricos visualmente. A intensidade do evento tende a ser de nível médio, uma vez que, apesar de não haver muitas ações externas (sobretudo por parte dos entrevistados), existem algumas ações internas, através do diálogo de um dos entrevistados, que se liga, em termos do tópico abordado, ao uso de um excerto dum vídeo onde o grupo tocava uma canção no que seria, presumivelmente, uma estação de rádio. Já a experiência tende a variar, uma vez que, apesar de haver uma certa popularidade associada ao grupo, surgem mais referências internas á música do grupo e á sua conceção do que no caso de John Grant.

Em termos do *timing*, o *scene time* apresenta-se com alguma (ainda que pouca) fluidez na ligação entre cenas, uma vez que a sequência da entrevista é repartida com sequências provenientes dos vídeos, mantendo-se apenas o áudio dela como fio condutor. O *shot time*, por sua vez, tende a ser mais longo do que o habitual, uma vez que não existe muita alternância nos *shots*, gerando assim um tempo maior na execução destes.

No tempo subjetivo, portanto, o *pace* pode ser considerado como sendo de velocidade lenta, devido ao prolongar do *shot time*, enquanto o ritmo pode ser considerado como possuindo uma continuidade relativamente estável nas sequências e *shots* montados, evitando assim qualquer desorientação. O movimento primário assenta, primordialmente, no parco gesticular por parte dos entrevistados e nas ações mais

constantes por parte do grupo na cena final. Por sua vez, o movimento secundário tende a ser mais dinâmico, uma vez que não percebemos a câmara como estando numa posição ou plataforma fixa, sobretudo na sequência final, onde a câmara é levada para além da ombreira da porta, desviando-se depois para a direita para uma área de superfície negra (devido á falta de luz fora daquela sala), de modo a concluir a peça suavemente, sem haver a necessidade dum *fade-out*. A ausência deste, bem como de outras técnicas de transição ou fim como o *wipe* ou o *dissolve* leva a concluir que não existe um movimento terciário distinguível, e que os *shots* mudam na maneira básica (onde um *frame do shot* seguinte é colocado imediatamente ao lado do último *frame do shot* anterior).

O som, em termos estruturais, possui: um ritmo próprio, onde há, inicialmente, uma certa síncope em que a música e ao áudio servem de base à montagem visual, e, a partir do terço final da peça, uma sincronização da música não-diegética com os videoclipes usados, bem como com a cena final do grupo e de mais umas pessoas a toca a música; um princípio de figura/terreno estável e bem-organizado, onde o volume do áudio da entrevista e dos restantes sons diegéticos é colocado acima da música não-diegética, sendo que esta última recebe um destaque superior no início e no final da peça; uma perspetiva de som que é bem aproximada do espaço que a câmara capta, tendo em conta os sons diegéticos captados e bem audíveis (apesar de nem todos os sons terem uma fonte visível); e uma continuidade onde a qualidade mantém-se a um nível constante e consistente, em que a única desvantagem pode ser o facto de certos sons diegéticos que não provém dos entrevistados por vezes perturbarem a leitura auditiva da entrevista. Esta desvantagem, no entanto, pode ter a ver mais com o equipamento e com o espaço grande que os rodeava, o que gera um maior eco, e, portanto, volume nos respetivos sons.

Podemos inferir que, ao comparar estas duas peças do programa *180 Seconds*, este manteve, desde o início, uma estrutura bem coerente, ao contrário do programa *MAG*, que passou por uma evolução mais drástica e complicada em termos audiovisuais, sendo que o programa, devido a ter começado a ser emitido mais recentemente, passou um processo mais eficiente e resolvido na sua conceção. Ambas as peças denotam um cuidado maior em termos do áudio e do seu tratamento, embora ainda haja certos momentos onde certos sons desnecessários ou superficiais interferem com a leitura audiovisual. Estes momentos, contudo, estão mais associados a fatores externos como a diferença dos espaços onde foram gravados os conteúdos originais pela mão do Canal, bem como ao equipamento,

que ainda se encontra numa fase de progresso técnico e necessidade de aumento em termos de números para servir as necessidades do Canal.

O programa, ao ter uma definição de *running time* já estabelecida (em conformidade com o nome do programa e o espírito do Canal), permite estabelecer uma estrutura mais reconhecível, desde o início da visualização, sendo que se notam elementos objetivos como a cronometragem e elementos subjetivos como a primazia da narrativa no que toca aos artistas e aos temas por eles abordados. Enquanto num programa como o *MAG* é requerida informação adicional (através da *voz-off* da Rita e das caixas de informação complementares), este programa não requer informações para além do estritamente necessário (nomeadamente, a identificação do artista e da fonte dos videoclipes e outros conteúdos usados). Tal contribui para uma maior ênfase na dinâmica audiovisual como meio de descodificar e veicular a informação, através dum processo mais simples e com uma relativamente maior sensibilidade estética e artística.

No que respeito ao número de visualizações de conteúdos (cujo total de visualizações é superior a 5000 visualizações – ver Anexo 4, fig. 5), podemos verificar que, no caso do *MAG*, houve um maior número registado até meados de Setembro de 2015 no que toca ao vídeo sobre o documentário *UIVO* (publicado a 30 de outubro de 2014 - ver Anexo 4, fig. 2) face ao número registado no que toca ao vídeo sobre o Festival Manta (ver Anexo 4, fig. 1). Tal pode ser atribuído, por um lado, ao desenvolvimento e expansão do Canal em termos de qualidade na produção, edição e pós-produção dos conteúdos editados; por outro lado, também houve um crescimento do Canal em termos de parcerias externas (conforme se pode verificar pelas suas colaborações com outras entidades institucionais e/ou artísticas), aprovação essa que permitiu-lhe abranger um maior nível de diversidade em termos de áreas abordadas nos conteúdos.

Note-se, no entanto, que esta melhoria e progressão em termos das visualizações não assume uma direção linear ou exponencial, uma vez que existem vários outros conteúdos presentes na página do Youtube que têm números de visualizações algo contrastantes, sobretudo quando dois conteúdos foram publicados com pouca distância de tempo entre si. Tal significa que existem outros fatores em jogo, geralmente relacionados com o conteúdo informativo elaborado neles e com a maior ou menor popularidade desse mesmo conteúdo (dependendo da área e da fama dos criadores entrevistados), pelo que deve-se ter em conta a coordenação editorial, a programação e a divulgação destes conteúdos noutros espaços *on-line*. É também de realçar que o

carregamento quase diário de conteúdos leva a que os conteúdos cheguem a dada altura a um nível quase estático ou de planalto em termos destas visualizações, uma vez que deixam de ser ou correntes ou menos destacados no futuro. Estes fatores, no entanto, não serão abordados aqui, uma vez que vão para além dos limites autoimpostos neste trabalho.

Já no que concerne ao programa *180 Seconds*, este surgiu mais recentemente do que o *MAG*, pelo que ainda não existe um grande nível de visualizações (o somatório das visualizações de todos os vídeos do programa publicados na página do *Youtube* do Canal é inferior a 1000 – ver Anexo 4, fig. 6), uma vez que o programa não possui um papel de estandarte ao mesmo nível que o *MAG*. Note-se, também que este último compreende um nível mais constante e diverso em termos de produção, edição e pós-produção de conteúdos, pelo que se pode dizer que existe a possibilidade de haver uma limitação em termos de público-alvo (embora esta possibilidade não possa ser aferida aqui, conforme afirmado no parágrafo acima).

Por outro lado, existe a vantagem de haver uma menor distância em termos do número de visualizações dos conteúdos deste programa. Devido ao formato mais concreto do programa e ao seu enfoque num entrevistado (em singular ou em plural), o programa permite manter um interesse mais específico por parte de do público-alvo em determinados intervenientes. Apesar de os exemplos escolhidos terem poucas visualizações, uma análise mais detalhada em futuros trabalhos de análise sobre o Canal poderão verificar conteúdos associados a este programa com um maior número de visualizações.

Por conseguinte, pode concluir-se que a evolução destes programas, ainda que diferente, vai de encontro à missão do Canal, que é a de mostrar a cultura dum ponto de vista mais curto e mais apelativo para o espectador, através de “uma imagem *clean*, limpa no sentido da alta definição e de alguma contenção na quantidade de informação em poucos elementos gráficos” (Moreira; ver entrevista completa no Anexo 2), através duma dinâmica de produção, edição e pós-produção menos convencionais. Esta dinâmica reflete-se, em parte nestes dois programas-chave do Canal, em que a variação estilística dentro dos formatos provém de alguma liberdade conferida pela direção do Canal, contribuindo, assim, para a riqueza da sua programação.



## 6. Análise das Entrevistas

Como foi referido anteriormente, foram realizadas duas entrevistas, nomeadamente a Rita Moreira (coordenadora editorial do Canal) e a Mónica Dias (ex-estagiária e colaboradora do Canal), tendo sido a primeira entrevista efetuada por correio eletrónico entre 3 e 4 de agosto e a segunda realizada presencialmente a 22 de julho de 2015.

Ambas as entrevistadas referiram que o Canal quis, desde a sua génese, pautar pela diferença face a outros canais culturais, considerados pelas pessoas entrevistadas como mais estandardizadas e mais adversas ao risco no que toca à programação e ao conteúdo. Esta diferença compreende, em primeiro lugar, três fatores.

Em primeiro lugar, existe uma vertente predominantemente e fundamentalmente baseada num suporte de multiplataforma de conteúdos e exibição dos mesmos (por oposição aos canais mais tradicionais, onde esta surge habitualmente numa fase posterior, e habitualmente como mera forma de reação ao mercado e às suas presentes mudanças). Em segundo lugar, o Canal 180 procura apostar nas novas resoluções de definição, nomeadamente o UHD, e especificamente o 4K, sendo que estes irão progressivamente substituir o formato 16:9 e a resolução HD que têm sido usados até ao momento. E, em terceiro lugar, construiu-se uma narrativa assente num ritmo mais dinâmico em termos de conteúdos e dos seus valores qualitativos, face a valores quantitativos subjacentes à programação televisiva mais tradicional.

A estética do Canal foi evoluindo de acordo com uma definição estabelecida em grupo entre o João Vasconcelos, o Nuno Alves, a Rita Moreira e o João Marques, sendo que esta evolução foi gradualmente concebida, em termos de edição, por parte do João Marques. Esta estética foi desenvolvida tendo em conta não só as limitações iniciais (tais como a insuficiência de equipamento), mas também o seu potencial, uma vez que, através do *open source* pode-se desenvolver uma série de conteúdos (com um nível de custos relativamente baixo), bem como uma apresentação destes com um elevado grau de qualidade e clareza, o que permitiu ao Canal ganhar alguma notoriedade.

Inicialmente, apesar deste acordo no que toca à definição, houve, na opinião de Mónica Dias, uma ligeira dificuldade em partilhar as tarefas com os estagiários (ver

entrevista completa no Anexo 2), o que causou alguma limitação em termos do desenvolvimento de conteúdos próprios do Canal. Gradualmente, esta limitação tem vindo a ser colmatada, através duma maior participação de alguns estagiários de longa duração, bem como através duma maior disponibilidade de equipamento, através da compra e/ou do aluguer deste.

Para além desta dificuldade, têm surgido desafios em termos do áudio nos conteúdos, bem como na área da correção de cor e da exploração de diferentes vertentes visuais e artísticas na área do vídeo. No que toca à primeira parte, existe a necessidade de calibrar o dito áudio, seja em termos de som diegético (no caso de captação de sons provenientes dum concerto, por exemplo), como em termos de som não-diegético (que compreende o uso de música num contexto extratemporal, bem como a presença da *voz-off*). Esta calibração é constantemente efetuada na edição de conteúdos, antes de serem enviados para a máquina de emissão, de modo a evitar quaisquer oscilações auditivas que possam causar desorientação no espectador.

No que respeita à segunda parte, esta necessidade de haver uma correção de cor e de exploração de diferentes vertentes visuais deriva de não haver, por um lado, uma atualização e uso constante do *software* de edição e das suas várias potencialidades, e, por outro, por uma falta de *workshops* e outros tipos de orientação. Esta última, em particular, poderia ser uma ferramenta útil para explorar a liberdade artística já concedida (com alguns limites, uma vez que tem que ser aprovado pela Rita Moreira antes de um conteúdo ser enviado para a máquina de emissão), bem como uma maior eficiência no uso do *software* disponível, independentemente da frequência do dito uso, e uma maior aprendizagem da produção e pós-produção dos vários conteúdos.

Uma das vertentes do Canal que pode ser considerada como sendo tanto uma vantagem como desvantagem é um certo enfoque na produção de conteúdos para outras entidades (os vários clientes e parceiros que colaboram com o Canal). Pode ser vantajoso, uma vez que permite ao Canal ter uma variedade de conteúdos disponíveis através do *open source*, mas também pode ser desvantajoso, uma vez que causa algum detrimento no que toca à produção de conteúdos exclusivamente para o Canal, sendo que apenas alguns programas têm uma raiz e uma presença exclusivamente assentes no Canal e na sua narrativa, com o programa “MAG” a ser o caso mais facilmente reconhecível e notório. A existência de conteúdos como os *mini-docs* ajuda a diversificar a programação

e a resolver parte da desvantagem, embora será necessário apostar ainda mais em conteúdos de natureza diferente, dedicados a diferentes áreas.

A necessidade de produzir mais conteúdos próprios irá aumentar à medida que o Canal procura assentar um maior equilíbrio em termos não só da narrativa da programação, como também da qualidade desta, em termos estéticos e temáticos. Tal qualidade dependerá, portanto, de uma maior formação e distribuição de tarefas e competências na produção, edição e pós-produção de conteúdos.

## Considerações Finais

Tendo por base o tema da televisão cultural, a escolha da estética audiovisual do Canal 180 para tópico central permitiu contextualizar e desenvolver, teoricamente, os conhecimentos que foram adquiridos ao longo do Mestrado e ao longo do estágio curricular no dito Canal.

Os principais objetivos desta investigação eram, entre outros, apresentar as particularidades estéticas do Canal 180 e dos seus conteúdos, fazer uma análise crítica dos mesmos, inferir sobre a eficiência da estratégia do Canal, e analisar a possibilidade das televisões cuja programação é marcadamente dedicada a artes e espetáculos terem uma presença esteticamente mais forte.

As transcrições das entrevistas realizadas revelam respostas satisfatórias no que toca a praticamente todas as perguntas e objetivos traçados, embora haja também alguma redundância em certas partes. Estas demoras levaram a que o trabalho só pudesse ser concluído em finais de setembro.

O trabalho poderá servir de complemento a estudos e trabalhos mais gerais sobre a televisão em geral ou sobre certos canais específicos (incluindo o Canal 180), uma vez que poderão ser aprofundados temas como a programação, a divulgação *on-line* de conteúdos, ou a narrativa informativa e cultural.

No contexto dos canais e da televisão culturais, o Canal 180 assume uma posição original na área (especialmente no contexto dos media portugueses), tanto em termos nacionais como internacionais. Em primeiro lugar, por não se situar firmemente nos campos da “cultura de massas” ou da “alta cultura”, operando assim numa posição negociada, onde os conteúdos emitidos estão centrados em tópicos e participantes que tendem a não fazer propriamente parte de uma cultura *mainstream* (ainda que ocasionalmente possam interagir com elementos e criadores provenientes desta cultura) ou de elite. Em segundo lugar, por possuir uma estética televisiva particular, onde existe uma fórmula coerente e onde a presença duma formalística e duma gramática dinâmicas asseguram um interesse constante nos conteúdos do Canal.

Estes conteúdos são editados e pós-produzidos tendo em conta a orientação de certas categorias como o imediatismo, a realidade, e o tempo, de modo a poder transmitir

os conteúdos informativos minimamente necessários. Os critérios/elementos estéticos audiovisuais presentes, nomeadamente a luz (que incorpora a iluminação), a cor, o espaço bidimensional, o espaço tridimensional, o tempo/movimento e o som (que incorpora a música, um elemento particularmente constante e frequente na construção de conteúdos), permitem assim codificar os conteúdos informativos numa forma capaz de apelar ao público-alvo, sendo que este, ao manter um interesse mais ou menos constante (mesmo se estiver atento ocasionalmente apenas a certos elementos estéticos, conforme Mónica Dias referiu na sua entrevista), descodifica os conteúdos de forma a obter a informação em que está interessado.

O Canal, desde as suas origens, tem vindo a desenvolver os seus conteúdos numa forma relativamente eficiente, bem como a fazer uma série de parcerias com outras entidades e criadores. Esta rede de ligações permite também ao Canal evitar a pressão de estar sempre a produzir conteúdos, até porque o facto de não haver *régies* e pouco equipamento levou ao aproveitar de oportunidades no terreno do *open source*, desde os primórdios. A procura numa nova experiência audiovisual constitui um dos objetivos editoriais proeminentes do Canal (se não mesmo o mais proeminente), sendo que os conteúdos qualitativos são orientados através numa coordenação editorial que procura “o mais através do menos” (Moreira; ver entrevista completa no Anexo 2), de modo a comunicar a criatividade nacional e internacional.

Note-se, no entanto, que o Canal se encontra numa fase de transição, uma vez que ainda existem dificuldades que não permitem ao Canal explorar o seu potencial total. Conforme se verificou na análise dos conteúdos audiovisuais, existe ainda uma necessidade de melhorar certos elementos estéticos na edição e pós-produção de conteúdos, particularmente no que toca ao calibrar do som e à melhoria da superfície e do formato estético onde os conteúdos estão assentes.

Por sua vez, existe uma necessidade interna de distribuir as tarefas criativas e editoriais no que toca a diferentes conteúdos, bem como de realizar uma formação mais intensiva, nomeadamente *workshops* e formação base para os estagiários que lá entram pela primeira vez. O estágio realizado ao longo de três meses permitiu desenvolver vários conhecimentos e técnicas, embora se possa reconhecer que haveria um maior potencial para explorar outros conteúdos, *software* de trabalho e edição estética.

Em termos de conteúdos, o Canal possui a vantagem e a desvantagem de poder transmitir vários conteúdos produzidos por outros grupos, criadores e entidades, graças ao uso do *open source*. A vantagem de poder focar os recursos presentes (entre os quais a quantidade de equipamento de filmagem e de edição, que é relativamente pequena) num grupo específico e restrito de programas produzidos inteira ou parcialmente pelo Canal permite melhorar estes programas em termos estéticos, o que contribui para a qualidade da estética televisiva. No entanto, a desvantagem surge do facto que o recurso a programas que não possuem uma raiz e uma estrutura exclusiva dentro do Canal leva a não explorar uma programação de raiz mais diversa, uma vez que, conforme apontou Mónica Dias, “falta conteúdo próprio do Canal a passar no Canal” (ver entrevista completa no Anexo 2). A existência de conteúdos como os *mini-docs* ajuda a colmatar parte da desvantagem, mas haverá, no futuro, a necessidade de produzir conteúdos de natureza estético-programática diferente.

O traçar do desenvolvimento estético na análise de conteúdos permitiu compreender a existência de uma evolução que alcançou um maior cuidado no uso da câmara e nas filmagens realizadas, bem como no tratamento da luz e da cor (sobretudo na edição, através de programas como o *Adobe After Effects*) como formas de enfatizar certas sequências dentro dos vídeos. No entanto, existe uma maior necessidade de aprofundar e diversificar os espaços bidimensional e tridimensional, uma vez que ainda existem certos aspetos a colmatar nestes, através de um uso mais dinâmico das câmaras e de técnicas e efeitos visuais na pós-produção. Deste modo, o Canal poderá melhorar, em pleno, a qualidade dos seus conteúdos, gerando assim um maior interesse e alargamento por parte do público-alvo.

Por fim, podemos concluir que o Canal, no seu processo de evolução, ao procurar melhorar a sua estética televisiva, bem como a estrutura dos programas onde a dita estética assenta, poderá resolver alguns dos problemas e dificuldades atrás referidos, bem como melhorar o próprio processo negociado na codificação e decodificação dos conteúdos criados para os espetadores. Esta evolução irá requerer uma aposta no desenvolvimento e melhor aproveitamento do *software* usado, bem como no alargar da liberdade criativa já conferida na produção de conteúdos (aliada às qualidades da coordenação editorial, que se encontra num processo de constante melhoria e refinamento).

A estética visual, apesar de ser uma área ainda não muito explorada na literatura (tanto de análise como de crítica), possui um grande potencial, uma vez que existirá, futuramente, uma maior exigência na qualidade de conteúdos (tendo em conta o mercado competitivo da indústria televisiva), bem como um maior desenvolvimento de técnicas e tecnologias que os possam tornar apelativos. Assim, este trabalho poderá servir como um acréscimo motivador para que outros possam aprofundar esta temática, de modo a efetuar uma análise e uma comparação mais completas não só da estética do Canal 180 em si, como também da estética audiovisual de outros canais de televisão.

## Bibliografia e Videografia de Referência

Campanelli, V. (2012). Remix It Yourself. A Do It Yourself Ethic. *Comunicação e Sociedade*, 22, 8-15. doi: 10.17231/comsoc.22(2012).1271

Canal 180 (2014). *Vestígios de “Fé e Esperança”*. Acedido em <http://p3.publico.pt/cultura/exposicoes/13981/vestigios-de-fe-e-esperanca>

Canal 180. (2012). *Festival Manta em Guimarães 2012*. Acedido em <https://www.youtube.com/watch?v=Yffi51GFN5g>

Canal 180. (2014). *UIVO*. Acedido em <https://www.youtube.com/watch?v=tLR34LcWMrM>

Canal 180. (2014). *180 Seconds with John Grant*. Acedido em <https://www.youtube.com/watch?v=4gtnfYYinyg>

Canal 180. (2015). *180 Seconds with Efterklang*. Acedido em <https://www.youtube.com/watch?v=XZli9jIcvVs>

Canal 180. Lista de Reprodução do Programa *180 Seconds*. Acedido em [https://www.youtube.com/playlist?list=PL7\\_y5sxDaIGBNxITG2GwGUyj4VnuB5CUm](https://www.youtube.com/playlist?list=PL7_y5sxDaIGBNxITG2GwGUyj4VnuB5CUm)

Degge, R. M. (1985) ‘A Model for Aesthetic Inquiry in Television’. *Journal of Aesthetic Education*, 19 (4): pp. 85-102.

Dias, M. (2012). *Cultura, edição, ação: a especificidade da edição num programa cultural (Canal 180)*. Relatório de Mestrado em Ciências da Comunicação, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal.

Hall, S. (1973). *Encoding and Decoding in the Television Discourse*. Birmingham: Centre for Cultural Studies, University of Birmingham.

Hall, S., Hobson, D., Lowe, A., & Willis, P. (1980). ‘Encoding / Decoding’. *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, Londres: Hutchinson, pp. 128–138.

Kellner, D. (2007). The Frankfurt School. In Edwards, T. (eds.), *Cultural Theory: Classical and Contemporary Positions* (pp. 49-68). Londres: SAGE Publications Ltd.



- Kompatsiaris, Y., Lian, S. & Merialdo, B. (2012). *TV Content Analysis: Techniques and Applications*, Boca Raton, FL: CRC Press – Taylor & Francis Group.
- Llorens Maluquer, C., & Aymerich Franch, L. (2007). ‘Cultura y televisión. Concepto y presencia de los canales culturales en Europa Occidental’, *Revista Latina de Comunicación Social*, 62 (1).
- Lopes, F. (2009). ‘Estudos Televisivos: Perspetivas Diacrónicas’. *Comunicação e Sociedade*, 15, 7-27. doi: 10.17231/comsoc.15(2009).1042
- Machado, A. (2002). ‘Arte e Mídia: Aproximações e Distinções’, *Galáxia*, 4: pp. 19-32.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology.
- Marques, R. O. (2014, 11 de fevereiro). Provavelmente o canal de televisão mais barato do mundo. *Meios e Publicidade*. Acedido em <http://www.meiosepublicidade.pt/2014/02/provavelmente-o-canal-de-televisao-mais-barato-do-mundo/>
- Metallinos, N. (1979). ‘Composition of the TV Picture: Some Hypotheses to Test the Forces Operating within the Television Screen’, *Educational Communication and Technology*, 27 (3): pp. 205-214.
- Moreira, C. D. (2007). *Teorias e Práticas de Investigação*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.
- Munster, A. (2006). *Materializing New Media: Embodiment in Information Aesthetics*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Sobral, F. A. (2012). ‘Televisão em Contexto Português: uma abordagem histórica e prospetiva’, *Millenium*, 42: pp. 143-159.
- Vala, J. (1999). A Análise de Conteúdo. In Madureira Pinto, J., & Santos Silva, A. (orgs). *Metodologia das Ciências Sociais* (pp.101-128). Porto: Afrontamento.
- Página do Youtube do Canal 180. Acedido em <https://www.youtube.com/user/canal180/videos>
- Zettl, H. (1978). ‘The Rare Case of Television Aesthetics’. *Journal of the University Film Association*, 30 (2): pp. 3-8.

Zettl, H. (2011). *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics*. Boston, MA: Wadsworth.

## **Anexos**

### **Anexo 1 – Guião de Entrevista**

#### **1 – Sobre a evolução da estética audiovisual do canal desde os primórdios até aos dias de hoje**

1.1. Quando o Canal começou, como é que conceberam o visual do canal, desde a escolha de alta definição até ao formato e duração dos programas?

1.2. A evolução gradual que aconteceu surgiu devido a que fatores? Foi um desejo de maior audiência, a melhoria de *software* e equipamento de produção e pós-produção...

1.3. Comparando com outros canais ditos culturais (tais como o Mezzo, o ARTE e outros canais considerados como sendo parte de um nicho), onde é o que o Canal supera estes, em termos estéticos?

#### **2 – Vantagens e desvantagens da presente estética audiovisual**

2.1. Para além da alta definição, da profundidade espacial e do pouco texto presente nos conteúdos, quais são as maiores vantagens do Canal?

2.2. Quais são, no entanto, as desvantagens do mesmo?

2.3. E quais poderão ser as soluções destinadas a resolver essas desvantagens e a tornar o Canal ainda mais agradável ao público-alvo?

#### **3 – Futuro do canal, em termos estéticos e audiovisuais**

3.1. Em termos de pós-produção, por onde poderá passar o Canal em termos de equipamento e *software*?

3.2. Por fim, quais serão as possibilidades estéticas no futuro por parte do Canal? Poderá haver o uso de 3D, técnicas diferentes de filmagem para novos programas?

## **Anexo 2 – Transcrição das Entrevistas**

### **Entrevista com Rita Moreira (Coordenadora Editorial do Canal 180), 3 e 4 de agosto de 2015**

*1.1. Quando o Canal começou, como é que conceberam o visual do canal (desde a escolha de alta definição até ao formato e duração dos programas?)*

RM: O Canal180 surgiu de uma ideia do João Vasconcelos, ao constatar que existe uma nova geração de criadores por todo o mundo que quer mostrar o que faz, uma geração que gere a informação e os media de forma totalmente diferente. Aliado a isto, houve uma reflexão em torno do facto de os modelos tradicionais de produção e distribuição de conteúdos terem hoje grande dificuldade em acompanhar um panorama cultural cada vez mais rico e intenso. A lacuna na grelha televisiva de um canal temático inteiramente dedicado à cultura e criatividade foi então vista como uma oportunidade e levou à criação um novo canal multiplataforma (TV, net e mobile), agregador de conteúdos excepcionais dispersos na net, e compatível com o novo contexto cultural.

Assim, e com o Prémio Nacional das Indústrias Criativas Serralves /Unicer 2010, surgiu o projeto da OSTV - Open Source Television, que viria a dar origem ao Canal180.

A construção de uma narrativa para o que queríamos que o canal representasse acabou por definir uma estética em termos de conteúdos e de programação. O nosso director de programas, o Nuno Alves, foi definindo ao longo do tempo as questões de conteúdo e de ritmo televisivo. Sabíamos de antemão que estávamos numa era de alta definição, em que os conteúdos em HD podem ser apreciados por um público cada vez mais exigente com a evolução tecnológica presente nas várias plataformas (TV, net). Procurámos construir um canal sempre com a premissa de que queríamos apresentar conteúdos qualitativos, com base no nosso próprio critério editorial.

*1.2. A evolução gradual que aconteceu surgiu devido a que fatores? Foi um desejo de maior audiência, a melhoria de software e equipamento de produção e pós-produção...*

RM: A evolução gradual está relacionada, por um lado, com a visão de conjunto da equipa relativamente ao canal, com a troca de ideias, mas também com um apuramento técnico e de equipamento que surgiu a partir dessa exigência que definimos para nós próprios. Procuramos sempre ir redefinindo as nossas próprias regras e hábitos, e procuramos sobretudo valorizar uma emissão coerente e de qualidade, em que ver o canal se transforme numa experiência visual enriquecedora e criativa per si.

*1.3. Comparando com outros canais ditos culturais (tais como o Mezzo, o ARTE e outros canais considerados como sendo parte de um nicho), onde é o que o Canal supera estes, em termos estéticos?*

RM: Sabemos apenas que temos como premissa fazer da nossa emissão algo inspirador, construtivo e positivo, pouco passivo no sentido da fruição, que arraste consigo alguma ideia e distância em relação a outros canais, mais estandardizados ou indiferenciados. Se estamos a construir um canal que valoriza a criatividade nacional e internacional, procuramos que a apresentação desses conteúdos seja também ela criativa e traga portanto algo de novo.

*2.1. Para além da alta definição, da profundidade espacial e do pouco texto presente nos conteúdos, quais são as maiores vantagens do Canal?*

RM: Penso que procuramos o mais através do menos, no que respeita à apresentação dos conteúdos. Trabalhámos em parceria a criação do logotipo e de toda a imagem do canal (que mereceu um Leão de Bronze no maior festival de criatividade do mundo, em Cannes) e ficámos extremamente satisfeitos com o resultado. Procuramos uma imagem *clean*, limpa no sentido da alta definição e de alguma contenção na quantidade de informação em poucos elementos gráficos.

*2.2. Quais são, no entanto, as desvantagens do mesmo?*

RM: Neste momento a componente áudio está a ser afinada em pré-preparação dos conteúdos antes de serem disponibilizados na máquina de emissão. Estamos cientes da importância de calibração do áudio, para que não se verifiquem oscilações auditivas ao longo da emissão de televisão e estamos em fase de implementação desta operação na nossa emissão televisiva.

*2.3. E quais poderão ser as soluções destinadas a resolver essas desvantagens e a tornar o Canal ainda mais agradável ao público-alvo?*

RM: Além de procurarmos calibrar os vídeos, de forma a uniformizarmos os respetivos áudios, procuramos ainda apostar mais e mais na correção de cor enquanto complemento da nossa produção vídeo. Outra das apostas consiste em renovar alguns dos nossos programas de edição, em versões atualizadas, bem como estarmos atentos às imensas possibilidades que o vídeo oferece nos dias de hoje enquanto meio de expressão artística.

*3.1. Em termos de pós-produção, por onde poderá passar o Canal em termos de equipamento e software?*

RM: Estamos neste momento a trabalhar com algumas marcas conteúdos 4K, com uma definição superior ao HD, bem como a reequacionar mudanças em programas de edição mais recentes. A ideia será obviamente irmos definindo caminhos/opções, tendo em conta as dinâmicas criativas e tecnológicas com que nos formos deparando ao longo do percurso 180.

*3.2. Por fim, quais serão as possibilidades estéticas no futuro por parte do Canal? Poderá haver o uso de 3D, técnicas diferentes de filmagem para novos programas?*

RM: Desbravar terrenos pouco explorados está na nossa génese de fazer televisão. Procuramos renovar as nossas ideias e apresentar conteúdos com que as pessoas se identifiquem pela qualidade/criatividade. A partir daqui, tudo é possível!

### **Entrevista com Mónica Dias, 22 de julho de 2015**

*GM: Antes de mais, pedia para dizeres o teu nome e quanto tempo trabalhaste no canal.*

MD: O meu nome é Mónica Dias e trabalhei em edição e filmagem no Canal durante 3 anos e meio, quase desde o início...

*GM: De que ano a que ano?*

MD: Eu acho que foi em 2011 e foi até 2014. Aliás, foi no ano em que o Canal começou. O Canal começou a 25 de Abril e entrei a 9 de Agosto, no mesmo ano.

*GM: Quando o Canal começou, como é que conceberam o visual do canal (desde a escolha de alta definição até ao formato e duração dos programas)?*

MD: Aquilo que começou por ser uma empresa bem pequena, com... tinha a Rita [Moreira], o João [Vasconcelos], e o Nuno [Alves]. Acho que o João Marques entrou logo depois e um rapaz chamado Emanuel também. A equipa era muito pequenina e acho que era simples. Segundo o que eu soube, era... o João [Vasconcelos] era o ‘big boss’, tratava de tudo, e a Rita tratava da parte da Magazine [o programa MAG], e o Nuno tratava da parte dos conteúdos que ia apresentar no Canal, e o João Marques começava a desenvolver o tipo de edição que queriam para as peças da Magazine e para tudo o que... ou seja, quando o Canal estava a começar e eles estavam a arranjar conteúdos e parcerias, uma vez que é *open source*, por isso têm muitas parcerias... eles ainda estavam a descobrir o que é que queriam [fazer] com a parte da edição e então o João Marques... estavam naquela fase de, ‘ok, vamos lá descobrir o que é que [pode resultar]’... mas no fundo, se reparares, o Canal é um bocadinho a visão do João Marques, porque é ele que começou essa parte da edição e ele é que desenvolveu... dele e da Patrícia, acho eu, que foi uma rapariga que entrou ao mesmo tempo que ele.

*GM: Ele desenvolveu a própria estética do Canal?*

MD: Sim. E depois a Rita, que foi convidada para ser a *voz-off* do Canal, porque eles não queriam dar nenhuma cara, passou a ser também responsável pelos conteúdos do *Mag*, ou seja, ela decidia o que é que ia passar, que entrevistas a fazer, e na altura era ela que tinha que fazer isso tudo, desde as entrevistas ao *voz-off*. Agora não, agora já pode dividir o trabalho com os estagiários.

*GM: Exato. A evolução gradual que aconteceu surgiu devido a que fatores? Foi um desejo de maior audiência, a melhoria de software e equipamento de produção e pós-produção...*

MD: Acho que começou numa espécie de pirâmide, né? Primeiro, veio a divulgação, divulgar que o Canal era diferente dos outros todos, porque era um canal que era dedicado a um público jovem, mas [que] era sobre arte, cultura, e essas coisas normalmente não interessam a uma faixa etária entre os 20 e os 35 anos, que é mais ou menos a faixa etária que eles queriam focar. Então era complicado, primeiro, chegar às pessoas desse público-alvo e explicar, “olha, isto é sobre arte e sobre cultura, mas super interessante, tipo, não vais morrer como na RTP2”, estás a ver? Consegues ver aquilo

[durante] meia hora, mas depois estás, “ok, já chega”. Com o Canal 180, não. Com o Canal 180, eles queriam provar que, “ok, tu não vais ficar cansado com meia hora do nosso Canal”.

*GM:* Portanto, através do desenvolver de programas relativamente curtos, a programação permite captar mais o interesse do espectador?

*DM:* Exatamente. Então, primeiro foi divulgação, explicar, “ok, nós somos mesmo bons”, e, para isso, as auto-promos ajudaram mesmo muito, os vídeos de apresentação do Canal. Nós temos bué auto-promos, mesmo no Youtube e tudo, que mostram o que é que... quais é que foram os primeiros vídeos do Canal para divulgar, e, basicamente, eram para aí vídeos de 1 minuto, com músicas bué fixas, e com imagens e coisas sempre a acontecer, e, há uma coisa. Eu também fiz o meu relatório de estágio, também foi sobre o Canal e foi sobre técnicas de edição, sobretudo para focar o tal público-alvo, e, então, cheguei á conclusão que, lá está, o segredo da edição do Canal passa por muita coisa a acontecer ao mesmo tempo, em bom ritmo, que é da forma que nós, hoje em dia, tipo, os jovens conseguem fazer 7 ou 8 coisas ao mesmo tempo, né, estão a ver a Internet ao mesmo tempo que estão a ler e estão a ouvir música e não sei o quê, não é, estão a escrever, e essa é uma forma de manter a atenção. Há tanta coisa a acontecer ao mesmo tempo que eles ficam, “Ok! Ah, ok.”, com imensa informação, e esse é o segredo do Canal, e foi isso que eles passaram desde o início, que era, “estás a ver este vídeo, e estás focado porque estão sempre coisas novas a acontecer”, e é a partir daí que eles conseguiram desenvolver...

*GM:* *E como há pouco texto na maioria dos programas, também se...*

*MD:* Também. É, lá está, apesar das entrevistas que fazemos ás vezes serem gigantes, nós temos sempre que conseguir resumi-las num minuto. Temos ás vezes entrevistas duma hora, e temos que resumi-las num minuto.

*GM:* *Ou em “180 Segundos”.*

*MD:* Ou em 180 segundos, é. Eu tive que editar uma do Sam The Kid que era gigante, era mais de uma hora, e aquilo tornou-se numa conversa de café, e tive que pô-la em 180 segundos, e foi complicado.

*GM:* *Em termos de equipamentos de produção, uma vez que não há muitas câmaras...*



MD: Agora já há mais.

*GM: Mas no início não havia muitas.*

MD: Não havia. Havia a câmara do João Marques, que era o editor que estava lá a trabalhar, e havia mais outra. Porque também no início... é assim, para quem está lá dentro, percebe que o Canal cresceu muito em 4 anos, cresceu mesmo muito. No início era a tal coisa, era, “ok, bora lá realizar o sonho de ser um canal de televisão sobre cultura e arte” e, então, “ok, João Marques, tu fazes a edição e vais filmar”. Eles ao início estavam a explorar o que conseguiam fazer com a visão do João Marques e com a visão do João Vasconcelos, do Nuno e da Rita. Eles têm... eu acho que eles têm visões muito diferentes das coisas, mas conseguem-se encontrar naquele ponto. Então, lá está, era aquela coisa do... o João Vasconcelos e o João Marques estavam a tentar encontrar aquela [visão comum]... estás a ver? O primeiro [festival] Paredes de Coura acho que foi só [filmado] com o João Marques, e foi a partir daí que eles perceberam que é assim que queremos fazer os festivais, com as imagens que ele tirou. E, pronto, começou assim, com a câmara do João Marques, e depois não sei se com mais uma que eles compraram, que era a 60D. Era a 550D do João Marques e a 60D. O João Marques vendeu agora a dele para o Canal para comprar a HD4.

*GM: Ok. Comparando com outros canais ditos culturais (tais como o Mezzo, o ARTE e outros canais considerados como sendo parte de um nicho), onde é o que o Canal supera esse canais?*

MD: Primeiro, não é uma seca. O Mezzo eu não conheço muito bem. Como é que é o Mezzo?

*GM: O Mezzo é o de música clássica. Óperas, teatros e afins.*

MD: Nós ganhamos a isso tudo [risos]. Apesar de... o Canal passa algumas vezes música clássica, mas é muito raro, mas devia passar mais. Sendo o Canal... chega-se a focar demasiado no que é alternativo, estás a ver? É que, a cena deles de chegar às pessoas da nossa idade é tão grande, que eles acabam por se focar mais na parte alternativa, nos festivais e no que está a acontecer, e acabam por se esquecer um bocadinho... o Nuno já conseguiu pôr um bocado de jazz, mas é por causa do Nuno, porque o Nuno gosta. E o Nuno, como produtor, como responsável pelos conteúdos, tem a liberdade de pôr as coisas que ele gosta. Ele gosta de jazz clássico. Ora bem, em que é que ganha a esses canais?

Primeiro consegue chegar a mais pessoas. Eu acho que... ok, não sei até que ponto é que o ARTE, o Mezzo e a RTP2 são fixas, mas, se reparares, o público é de 50 anos para cima, não é? Se os jovens virem isso, é só um bocadinho, como eu estava a dizer. Este não.

*GM: E em termos estéticos? Talvez os planos sejam mais dinâmicos...*

MD: Estás a falar em termos de edição?

*GM: Sim, e filmagens e planos e afins.*

MD: Sim... são diferentes, né? Acabam por diferir muito do tipo de planos parados que aqueles outros canais fazem, que são normalmente gerais e parados, e fazem normalmente *zoom-in*, ok, está aqui a cara, está a pessoa a falar. O Canal não tem medo de mexer, o Canal não tem medo de tremer. Já fizemos montes de entrevistas a tremelicar, em que estávamos a aprender, e apostamos nisso, e, de certa forma, conseguimos a assinatura do Canal, que é uma coisa que vai acontecer. Ok, temos luzes, temos som, agora a câmara que se arranje. É um bocado isso. É assim, agora estão a ser mais exigentes, mas, na altura, era um bocado assim, “ok, achas que este plano está fixe? Ok, bora lá filmar”, e então dava-te um bocado de liberdade para apurar a coisa.

*GM: Ok, agora sobre as vantagens e as desvantagens. Para além da alta definição, da profundidade espacial e do pouco texto presente nos conteúdos, e afins, quais são as maiores vantagens do Canal? Em termos de música, em termos de som, da própria pós-produção... somente no que toca ao Canal.*

MD: Ok. É no que toca a quem está lá dentro, ou quem está a ver?

*GM: No fundo, a resposta é pelos dois.*

MD: Hmm... é um bocado suspeita, porque gosto daquilo. Mas, vamos lá a ver. As cores. Cores quentes, porque acho que nunca arriscamos por uma de cores frias. Queremos que as pessoas se sintam confortáveis, que o olhar tem que estar confortável com aquilo que estamos a ver. O volume é também muito importante, nas entrevistas e na música em si, o tipo de música que escolhemos. Normalmente optamos por uma música mais alternativa, a quantidade de músicas que pomos por peça, às vezes é mais do que 1, às vezes chega a 3 ou 4, às vezes vamos buscar a bateria duma e o baixo doutra. Isso para quem vê.

Agora, para quem edita, é a liberdade que te dão para criares á tua maneira. Ou seja, eles dizem-te, “ok, nós vamos fazer uma peça sobre isto”, e tu comesças a editar isso... eles não te dizem, “tens que fazer *assim*”, não te dizem, “olha, aqui vai ter que aparecer a entrevista, aqui mete o gajo a dizer isto”, eles deixam-te cortar a entrevista, eles deixam-te fazer aquilo á tua maneira. A Rita tem uma memória de elefante, porque às vezes faz entrevistas duma hora, eu mostro-lhe uma peça com minuto e meio, e ela diz, “olha, mas ele também não falou sobre aquilo? Se calhar, era fixe acrescentares uma frase sobre isso”. Dão-te a liberdade de fazeres as coisas, porque já sabes como são as coisas no Canal, as peças, e, em termos de liberdade criativa, dão-te muito, mesmo para filmar, dão-te alguns conselhos...

*GM: Uma pequena correção, ou orientação...*

MD: Exatamente. Nunca são rígidos do género, “oh não, isto tem que ficar assim, vais ter que repetir”, percebes? Tens essa liberdade, e, no fundo, aprendes mais por causa disso que te dão.

*GM: A liberdade criativa leva à liberdade estética.*

MD: Exatamente. Que mais? O trabalho de grupo, mas isso é mais para nós, que aprendemos desde o início, em vez de nos mandarem para algum lado sozinhos. No fundo, dependes sempre do outro. Assim, aprendes a confiar nos outros e a sentires-te parte da equipa. Quando a Rita está ao teu lado e não te diz, “olha, mas não é melhor fazeres aquele plano?”, se ela não te diz nada e está a confiar no plano que estás a fazer, está-te a dar confiança e isso ajuda-te muito. Uma das outras coisas é que, como a maioria da equipa têm idades próximas, está na faixa etária do público-alvo a quem o Canal é dirigido, há muita comunicação, e isso é muito importante.

*GM: E percebe-se então quais são as sensibilidades estéticas que o público-alvo mais quer.*

MD: Sim, porque estamos dentro desse registo, todos dentro dessa idade, praticamente, e consegues perceber o que é que uma pessoa da tua idade quer ver, não é? Tu no fundo estás a pensar, “ok, se eu estivesse a ver isto, como é que gostava que fosse?”, não é? E isso ajuda-te muito. E depois, a parte da comunicação, que é, eles nunca têm problemas em chegar á tua beira e dizerem, “olha, isto está uma merda”, ou “olha, isto está muito bom”, não é? E tu sentes-te á vontade para chegar ao pé do próprio patrão e

dizer, “olha, não gosto da forma como isto aconteceu”, percebes? Ou seja, dá sempre para limar os defeitos, as arestas das coisas, porque te sentes á vontade, porque no fundo têm todos a mesma idade, praticamente. Ninguém falta ao respeito a ninguém, e há muita comunicação, e isso ajuda.

*GM: Ok. Quais são, no entanto, as maiores desvantagens?*

MD: Hmm... era a falta de material, porque o Canal acolhe imensos estagiários, e ás vezes acaba por não haver material nem tempo suficiente para conseguir dar conta de toda a gente que está lá a aprender. É fixe que esteja sempre a entrar gente nova, mas há pouco tempo para conseguires estar a fazer o teu trabalho, estares a explicar o teu trabalho pela milésima vez ao milésimo estagiário, percebes, e, ao mesmo tempo, há pouco material que te leve a dizer, “olha, vai com o colega X que já está aqui há um mês, vais com ele e vais filmar isto com outra câmara”. Não podemos, porque estão outras coisas a acontecer ao mesmo tempo, e nós temos quatro câmaras, percebes?

Acho que as maiores desvantagem de todas são... a falta de tempo para conseguir ensinar estagiários novos... dependendo dos meses, porque no Verão é sempre pior, no Inverno tens mais tempo no Canal, estás mais tempo a editar. E a falta de material.

*GM: E isso leva a que os estagiários não consigam aprender totalmente as técnicas [de filmagem e edição].*

MD: Exatamente, e não é só isso. Faz com que os primeiros estagiários tivessem aprendido melhor do que os estagiários de agora, não é? Com os primeiros, o Nuno, a Rita e o João dedicaram mais tempo a eles, porque era uma coisa nova também para eles, do que agora, porque agora, os estagiários que acabaram por ficar no Canal conseguem dar conta do recado, mas têm que ser eles a ensinarem os outros estagiários, mas não conseguem fazer as duas coisas ao mesmo tempo.

*GM: Já passou o comando.*

MD: É um bocado isso.

*GM: Exato. E isso também não permite aos estagiários terem [muitas] oportunidades para filmar e estar lá fora?*

MD: Pois é. E pena porque... o Canal, pronto, dantes tinha mais liberdade nessas coisas, acreditavam mais nisso. Agora, como a maior parte das coisas que fazemos são

tão importantes, porque são para clientes, por exemplo, acaba por não haver muitas coisas a confiar para pessoas novas, percebes? Há poucas coisas que... há tantas parcerias e tantas encomendas de clientes, que eles ficam, “ok, nós não podemos confiar isto aos estagiários. Os estagiários só podem fazer certas coisas, certas peças da *Magazine*, e, então, acabam por aprender menos.

*GM: Ok. E quais poderão ser as soluções destinadas a resolver essas desvantagens e a tornar o Canal ainda mais agradável ao público-alvo?*

MD: Mais material. Se calhar dividir mais o trabalho, porque, se a Rita, que é responsável pelas peças de *Magazine*, não tiver tão envolvida nesse trabalho e conseguir dispersar para estagiários que já lá estão há mais tempo, como fez com a Filipa Oliveira. Ela conseguiu, de certa forma, dividir o trabalho dela e conseguiu focar-se mais na parte da *Magazine* e conseguiu dar mais atenção aos estagiários. É importante que haja uma pessoa que consiga ter tempo para dar atenção aos estagiários, percebes? E isso só acontece se dividirem o trabalho, ou seja, no fundo, há confiança entre a equipa, mas se calhar devia haver um mais um bocadinho para conseguir dividir algumas coisas. Por exemplo, o Luís é produtor e faz a produção toda, quando podia passar um bocadinho a pasta, a Rita está no *Magazine* mas faz tudo o que tem a ver com isso quando também podia passar a pasta um bocado, percebes? E, se aprendessem um bocadinho a confiar essa parte do trabalho a outros, já conseguiam ter mais tempo para dedicar aos estagiários.

De certa forma, tem acontecido, porque agora anda lá um miúdo, que era também para produção, e o Luís estava a aprender a dividir as coisas com ele. No fundo, nós temos todos a aprender com isto, tanto os estagiários como as pessoas com quem trabalham, há sempre coisas a aprender. Também a Natália [Pinto] está a tratar da parte do Facebook, que era uma coisa que tirava bastante tempo à Rita. Ou seja, a equipa vai crescendo aos bocadinhos, e vai aprendendo a dividir as coisas e a confiar nos outros para fazer as coisas certas.

*GM: E em termos dos próprios programas, por onde se poderiam melhorar? Será em termos de planos, em termos de músicas diferentes, em termos de edições mais arriscadas...*

MD: Eu acho que falta conteúdo próprio do Canal a passar no Canal. Ou seja, como é um canal *open source*, tem imensos conteúdos doutras pessoas, que é espetacular. Umhas vezes são as pessoas que nos mandam material, outras vezes são coisas já feitas,

editadas por outro pessoal que juntam ali. Mas, há pouca coisa do Canal a acontecer no Canal, ou seja, são as peças da *Magazine*, são os *mini-docs*, e pouco mais, o *180 Segundos*... faltam mais coisas, sabes? Falta terem tempo para se sentarem numa mesa todos e perguntarem, por exemplo, ao João Marques, “olha, que tipo de coisas gostavas de fazer para o Canal?”, porque, ultimamente, tem sido a equipa do Canal mesmo a trabalhar com os parceiros, ou seja, têm trabalhado demasiado para os parceiros, e menos para o Canal, percebes? E acho que falta, por exemplo, também para conseguir motivar a equipa, falta mensalmente sentarem-se e dizerem, “olha, este mês és tu, tens um mês para trabalhar numa coisa só para o Canal”, percebes, tipo um filme, um documentário, qualquer coisa.

*GM: Falta um equilíbrio de conteúdo.*

MD: Exatamente, porque... acho que o que já temos é bom, mas acho que, mesmo para motivar a equipa que já lá está, e para continuarem a sentir que continuam a crescer lá dentro, e a terem essa liberdade criativa que tiveram no início, é importante que, de certa forma, de vez em quando, consigam afastar uma ou outra pessoa da equipa para lhe dizer, “olha, agora focas-te só numa coisa para o Canal”, percebes? Porque, no fundo, a equipa principal está a fazer outros trabalhos que não os do Canal, e isso sente-se, percebes? E acaba por também haver uma repetição dos conteúdos que já temos no Canal...

*GM: Acaba por haver uma perda de qualidade.*

MD: Exatamente. E falta... por exemplo, se, uma vez por mês, eles dividissem a equipa e dissessem, “tu este mês trata's duma coisa para o Canal”, depois a seguir chamavam outra pessoa para fazer isso, acho que era bom para o próprio Canal, que as pessoas iam ver coisas diferentes, não estou a dizer coisas novas, porque há sempre *Mini-docs* novos a acontecer, mas coisas diferentes que não sejam só *Magazine* e *mini-docs* e *180 Segundos*. Ia motivar a própria equipa, porque as pessoas que estão lá dentro têm mais criatividade do que aquela que mostram ter, porque não podem trabalhar essa criatividade neste momento, percebes? É bom para motivar a equipa, e é bom para motivar a pessoa que está a ver o Canal, porque está a ver uma coisa nova, não é? E é mostrar que confiam ainda mais no trabalho das pessoas que estão com eles.

*GM: Ok. E agora, sobre o próprio futuro do Canal, em termos de pós-produção, por onde poderá passar o Canal em termos de equipamento e software? Já sei que é preciso mais equipamento, pelo que queria saber em termos de software e programas.*

MD: [pausa] É assim, eu acho que era fixe, e foi uma coisa que falei com a Joana Domingues, era fixe a equipa do Canal ter *workshops* de, por exemplo, correção de cor. São coisas que aprendemos sozinhos, percebes? Acho que, em termos de pós-produção, faltam *workshops*, que ensinem á própria equipa e também aos estagiários que estiverem lá na altura a mexer com alguns programas. Por exemplo, nós dominamos o [Adobe] *Premiere*, a parte do pessoal de *motion [graphics]* domina o [Adobe] *After Effects*, tudo bem, há um equilíbrio, mas faltam outras coisas, falta, por exemplo, o [Adobe] *Illustrator*, ou o *Photoshop*...

*GM: Não há muita aposta em programas diferentes.*

MD: É. É só *Premiere*, *After Effects*... por exemplo, a correção de cor, temos todos aqueles *plug-ins* que o João Marques nos vai mandando, ele às vezes ensina-nos um, depois outras vezes somos nós que aprendemos outros, mas falta um *workshopzito* sobre correção de cor, que nos diga, “se calhar, se fizeres desta forma, é mais rápido e fica mais giro”, e não sei quê, estás a ver? Ou seja... falta-nos um *update*. Tal como fazemos *updates* ao *Premiere*, falta fazer um *update* a nós próprios e aprendermos mais programas.

*GM: E, por fim, quais serão as possibilidades estéticas no futuro por parte do Canal? Poderá haver o uso de 3D, stop-motion, técnicas diferentes de filmagem para novos programas?*

MD: Pois, é a tal coisa que eu digo. A pergunta vai de encontro á tal liberdade criativa que podiam dar á equipa. A tal coisa de, uma vez por mês, dividir a equipa. Faltava um bocadinho mais [de liberdade]. Nós por norma, estamos muito condicionados por prazos, não é? Tipo, nós temos um *mini-doc* para fazer, e temos uma semana para o editar, percebes? Às vezes, nem sequer filmamos e só temos uma semana para isso tudo, e acabamos por não fazermos coisas que gostávamos de fazer, porque, sei lá, às vezes, queres fazer um *stop-motion*, numa edição, e não podes, porque não tens tempo. Eu fiz um videoclipe para uma banda há pouco tempo, e foi toda em *stop-motion* e demorou dois meses! Como é que vou conseguir fazer *stop-motion* para o Canal se só tenho uma semana? Não dá. São coisas que requerem muito, muito tempo, e material, mas material

o Canal consegue arranjar, não digo eles próprios, mas podem alugar. Agora têm mais material, mas durante muito tempo foi muita coisa alugada, iluminação e tudo. Por isso, material arranja-se sempre, agora é preciso arranjar tempo, não é? E confiar uns nos outros para passar o trabalho de uns para os outros, para conseguirem dedicar a uma coisa nova, e nesse sentido... o 3D, esquece, acho que ainda vai demorar. Mas já temos o 4K [formato de resolução], já é qualquer coisa.

*GM: Mas estava mais a pensar no 3D em termos de fazer separadores para os programas no Cinema 4D e outros programas, com uma imagem um bocadinho diferente do habitual.*

MD: Lá está, é o tal tempo [necessário], o segredo é tempo.

*GM: E em termos de filmagem? De planos...*

MD: Para explorar isso, precisaríamos de mais material, material mais diferente, aquelas gruas e afins. Tenho a certeza que, daqui a, sei lá, 1 ou 2 anos, já teremos o material todo. E áudio, também. Há uma coisa que, por exemplo, o áudio, também há uma necessidade enorme da equipa perceber de áudio, ou ter uma pessoa dedicada só ao áudio dentro dessa equipa, e, nesse sentido, o *workshop* de áudio ou de envolver uma pessoa na equipa que só trabalhasse em áudio. Porque, quando há trabalhos grandes de pós-produção, grandes produções, por norma vamos sempre chamar um especialista de áudio a outro lado, e, se calhar, era importante que o próprio Canal dissesse isso. Porque, é como o realizador que nós conhecemos no Creative Lab em Guimarães, há dois anos atrás. O Andre Johnson disse, “podes ter uma câmara que tem bué qualidade, mas o segredo é o áudio”. Se se conseguir ouvir bem o áudio, tens tudo. Porque ainda te podes estar a assentar [no que toca aos planos e á edição em vídeo], mas já tens isso captado, e não fica mal estares a sentar-te e a mexer-te, porque estás a dizer uma coisa importante, e, nisso, o áudio é muito importante.

*GM: Basicamente, se o vídeo não tiver a melhor qualidade, pelo menos o som de qualidade poderá captar as pessoas.*

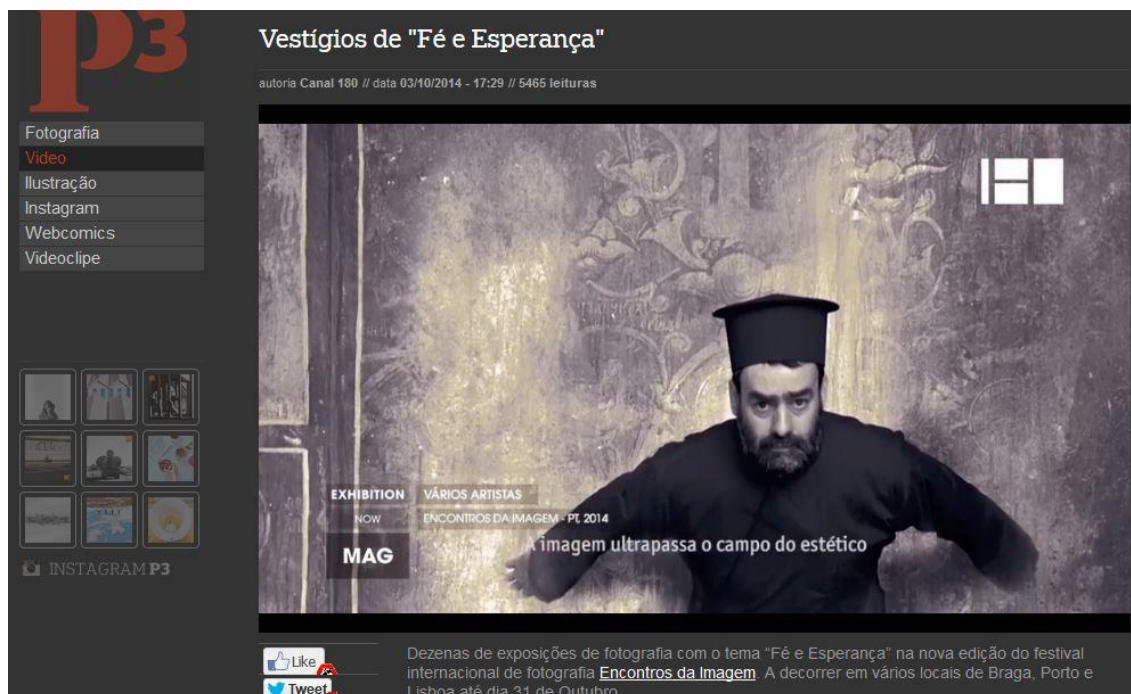
GM: Sim, é importante, porque é também daí que advém a parte do interesse. Podes estar a filmar coisas arriscadas, coisas que não querem que sejam filmadas. Mas estás a ouvir o áudio, e estão a dizer-te, “não filmes aqui”. É fixe estares num festival, na parte de trás do palco, e queres entrar para o palco, e, de repente, tens um gajo a falar



contigo a dizer que não podes entrar, e está tudo escuro, e fica uma peça espetacular! Por isso, acho que, em termos de filmagens, não pela parte visual, que, para já, está bem controlada, nas mãos de quem está, mas pela parte do áudio, acho que ficávamos a ganhar melhor.

## Anexo 3 – Screenshots dos Conteúdos Audiovisuais

### Screenshot/Figura 1 – Vestígios de Fé e Esperança



**Data de captação:** 19 de outubro de 2015

**Fonte:** <http://p3.publico.pt/cultura/exposicoes/13981/vestigios-de-fe-e-esperanca>

## Screenshot/Figura 2 – Festival Manta em Guimarães 2012



**Data de captação:** 10 de setembro de 2015

**Fonte:** <https://www.youtube.com/watch?v=Yffi51GFN5g>

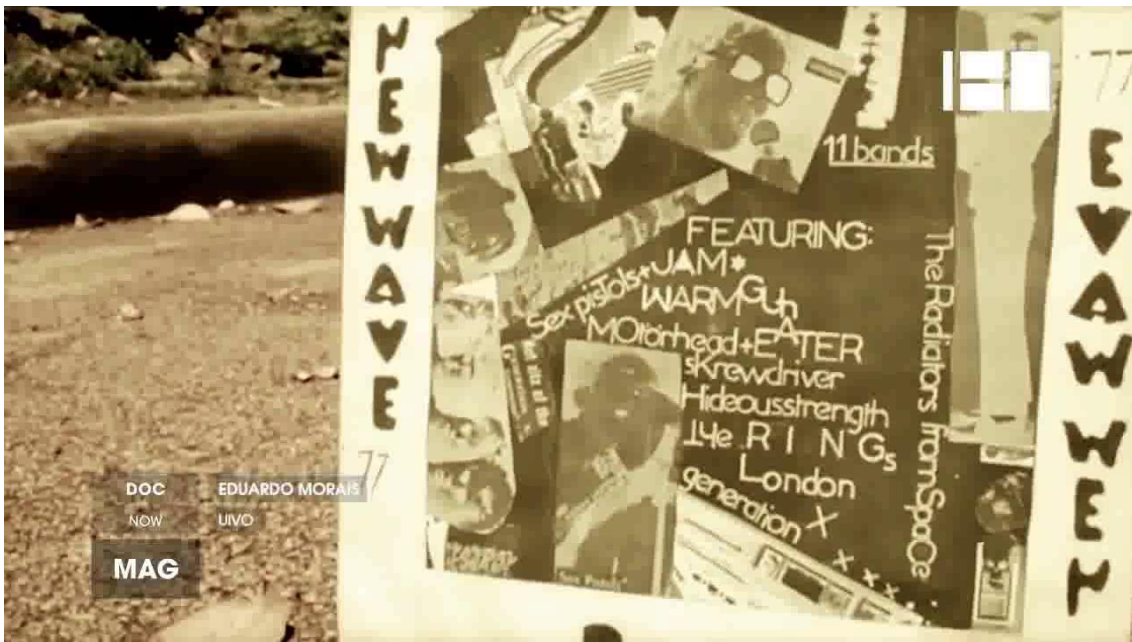
## Screenshot/Figura 3 – UIVO



**Data de captação:** 10 de setembro de 2015

**Fonte:** <https://www.youtube.com/watch?v=tLR34LcWMrM>

**Screenshot/Figura 4 – UIVO**



**Data de captação:** 10 de setembro de 2015

**Fonte:** <https://www.youtube.com/watch?v=tLR34LcWMrM>

**Screenshot/Figura 5 – 180 Seconds With John Grant**



**Data de Captação:** 11 de setembro de 2015

**Fonte:** <https://www.youtube.com/watch?v=4gtmfYYinyg>

**Screenshot/Figura 6 – 180 Seconds With Efterklang**



**Data de Captação:** 11 de setembro de 2015

**Fonte:** <https://www.youtube.com/watch?v=XZli9jIcvVs>

## Anexo 4 – Webshots das Estatísticas de Visualizações

### Webshot/Figura 1 – Estatística do Vídeo ‘Festival Manta em Guimarães 2012’

Estatísticas do vídeo Até 07/09/2015 (inclusive) ?

|               |                     |           |
|---------------|---------------------|-----------|
| VISUALIZAÇÕES | SUBSCRIÇÕES GERADAS | PARTILHAS |
| 483           | 0                   | 3         |

Cumulativos Diariamente ?



Publicado a 09/08/2012

Destaque do Canal180 para o Festival Manta 2012, que levou a Guimarães várias bandas nacionais e internacionais, numa série de concertos gratuitos, sob curadoria de Rui Torrinha. Um festival que contou com actuações de Azevedo Silva, Gobi Bear, Russian Red e Nite Jewel.

**Data de Captação:** 12 de setembro de 2015

**Fonte:** <https://www.youtube.com/watch?v=Yffi51GFN5g>

## Webshot/Figura 2 – Estatística do Vídeo ‘UIVO’

Estatísticas do vídeo Até 08/09/2015 (inclusive) ?

| VISUALIZAÇÕES | TEMPO DE VISUALIZAÇÃO | SUBSCRIÇÕES GERADAS | PARTILHAS |
|---------------|-----------------------|---------------------|-----------|
| 649           | 18 horas              | 0                   | 5         |

Cumulativos Diariamente ?



Publicado a 30/10/2014

"UIVO" é um documentário que retrata o radialista António Sérgio, prestando-lhe homenagem. Este filme - realizado por Eduardo Morais - partiu de uma proposta de sucesso de crowdfunding.

**Data de Captação:** 12 de setembro de 2015

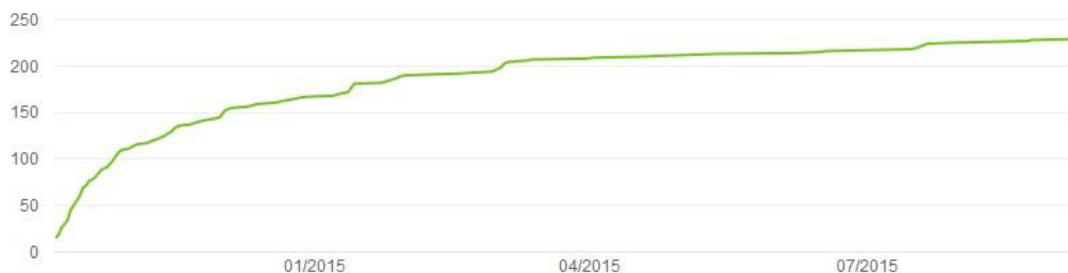
**Fonte:** <https://www.youtube.com/watch?v=tLR34LcWMrM>

## Webshot/Figura 3 – Estatística do Vídeo ‘180 Seconds With John Grant’

Estatísticas do vídeo Até 07/09/2015 (inclusive) ?

| VISUALIZAÇÕES | TEMPO DE VISUALIZAÇÃO | SUBSCRIÇÕES GERADAS | PARTILHAS |
|---------------|-----------------------|---------------------|-----------|
| 231           | 6 horas               | 0                   | 0         |

Cumulativos Diariamente ?



Publicado a 08/10/2014

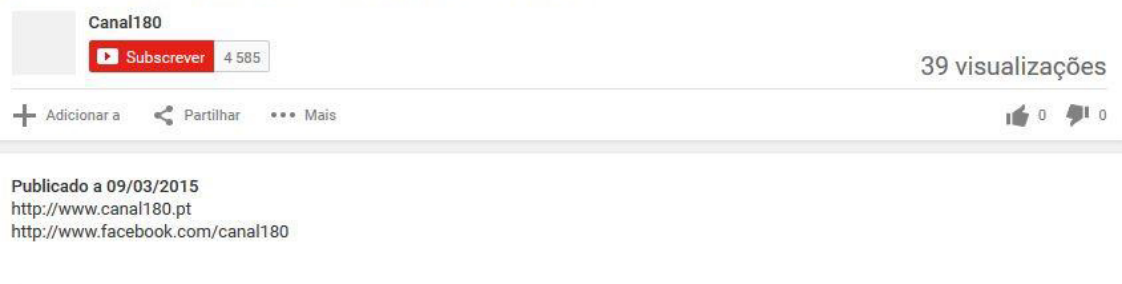
Os medos, origens e influências de John Grant em 180 SECONDS, filmados pelo Canal180 durante a sua visita ao NOS Primavera Sound 2014, no Porto. Fica a saber também a explicação para os seus vídeos e quantas línguas é que este músico americano domina!

**Data de Captação:** 12 de setembro de 2015

**Fonte:** <https://www.youtube.com/watch?v=4gtfnfYYinyg>

#### Webshot/Figura 4 – Número de Visualizações do Vídeo *180 Seconds With Efterklang*

##### 180 Seconds with Efterklang @ Canal180



Canal180  
Subscrever 4 585

39 visualizações

+ Adicionar a Partilhar Mais

Publicado a 09/03/2015  
<http://www.canal180.pt>  
<http://www.facebook.com/canal180>

**Data de Captação:** 16 de setembro de 2015

**Fonte:** <https://www.youtube.com/watch?v=XZli9jIcvVs>

#### Webshot 5/Figura – Número de Visualizações Total do Programa *MAG*



**180 MAG**  
de Canal180 • 230 vídeos • 5 717 visualizações • Última atualização a 13/08/2015

Toda a actualidade cultural, todos os dias, à mesma hora (180 Zon HD, Vodafone TV e Optimus Clix).  
O 180 MAG percorre a agenda do cinema, da música e das artes performativas. Um ponto de encontro para descobrir outra cultura, em Portugal e no Mundo. menos

**Data de Captação:** 19 de outubro de 2015

**Fonte:** <https://www.youtube.com/playlist?list=PL25953F234C92E5AC>

#### Webshot/Figura 6 – Número de Visualizações Total do Programa *180 Seconds*



**180 Seconds**  
de Canal180 • 40 vídeos • 853 visualizações • Atualizado ontem

180 seconds presents emergent musicians in just 3 minutes!  
180 seconds apresenta músicos emergentes em apenas 3 minutos!

**Data de Captação:** 20 de outubro de 2015

**Fonte:**

[https://www.youtube.com/playlist?list=PL7\\_y5sxDaIGBNxITG2GwGUyj4VnuB5CUm](https://www.youtube.com/playlist?list=PL7_y5sxDaIGBNxITG2GwGUyj4VnuB5CUm)



