

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS  
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO  
NÍVEL DOUTORADO**

**CÍNTIA XAVIER DA SILVA PINTO**

**O DOCUMENTÁRIO COMO PRODUÇÃO JORNALÍSTICA:  
NOS LIMITES DA PESQUISA EXPERIMENTAL EM TRABALHOS DE  
CONCLUSÃO EM JORNALISMO**

**SÃO LEOPOLDO  
FEVEREIRO/2011**

**CÍNTIA XAVIER DA SILVA PINTO**

**O DOCUMENTÁRIO COMO PRODUÇÃO JORNALÍSTICA:  
Nos limites da pesquisa experimental em trabalhos de conclusão em jornalismo**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, pelo Curso de Pós-Graduação em Ciências Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Beatriz Marocco

**SÃO LEOPOLDO  
FEVEREIRO/2011**

**Cíntia Xavier da Silva Pinto**

**O DOCUMENTÁRIO COMO PRODUÇÃO JORNALÍSTICA:  
Nos limites da pesquisa experimental em trabalhos de conclusão em jornalismo**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor, pelo Curso de Pós-Graduação em Ciências Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Beatriz Marocco

Aprovada em 1º de abril de 2011.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Fatimarlei Lunardeli – UFRGS

---

Prof. Dr. Marcelo Engel Bronoski – UEPG

---

Profa. Dra. Maria Regina de Paula Mota – UFMG

---

Profa. Dra. Jiani Adriana Bonin – UNISINOS

---

Profa. Dra. Beatriz Alcaraz Marocco – UNISINOS

Ficha Catalográfica Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

Pinto, Cíntia Xavier da Silva

P659d

O documentário como produção jornalística : nos limites da pesquisa experimental em trabalhos de conclusão em jornalismo / Cíntia Xavier da Silva Pinto. São Leopoldo, 2011. 354f.

Tese ( Doutorado em Ciências Comunicação ), Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Marocco

1. Jornalismo. 2. Documentário. 3. Projeto experimental.

4. Reportagem. I. Marocco, Beatriz. II. T.

CDD: 070



*Para meus pais Diva e Ismar, minhas irmãs  
Liana e Eduarda e meus amores Pedro e Manoel.*

## **AGRADECIMENTOS**

À Capes/Prosup pela bolsa de estudos, sem a qual o término da presente pesquisa teria sido impossível.

Ao professor Antônio Fausto Neto e à professora Ione Bentz pela intervenção na concessão da bolsa.

À professora e orientadora Beatriz Marocco pela paciência, dedicação e compreensão.

Aos colegas de turma: Fred, Guaci, Juliana, Jacqueline, Ricardo e Carlos.

Aos amigos que sempre contribuíram e incentivaram: Hebe, Rafael, Felipe, Sérgio, Marcelo, Emerson e Manoel.

Aos professores que colaboraram com informações importantes para o trabalho: Washington de Souza Filho, Maria Líbia Araújo Barbosa, Eduardo Duarte, Karina Janz Woitowicz, Felipe Harmata, Renato Levi Pahim.

Às minhas alunas de iniciação científica, Louize Nascimento e Mariana Nunes, pelo trabalho e contribuição.

*"A invenção consiste na capacidade de julgar um objeto e no poder de moldar e arrumar as ideias sugeridas por ele".*

*Mary Shelley*



## RESUMO

Este texto apresenta os resultados da pesquisa que observa os audiovisuais produzidos nas graduações em jornalismo como trabalhos de conclusão de curso. No propósito de pesquisa, verificamos como os vídeos estão compreendidos no entrecruzamento do jornalismo e do documentário. Os audiovisuais são produtos da comunicação que utilizam a noção de documentário como abordagem e argumento da realidade construída. Na mesma linha, o jornalismo possui estratégias de aproximação da realidade social para produzir os acontecimentos jornalísticos. Para construir as histórias, os vídeos produzidos nas graduações utilizam ou não essas estratégias tanto do documentário como do jornalismo. Para chegar aos componentes de análise dos vídeos produzidos nas graduações, trabalhamos com conceitos de documentário – a partir da prática, da tradição e do desenvolvimento tecnológico - como forma de transformação do ato de argumentar sobre a realidade. Por sua vez, o jornalismo é apreendido a partir de elementos específicos, como: interesse público, pluralidade de vozes, fontes, acontecimento, entrevista e reportagem. Reconhecemos características próximas entre documentário e reportagem audiovisual: a prática da reportagem televisiva, por meio de elementos como imagem em movimento, equipamentos de gravação, enquadramentos da imagem e edição. Os três eixos citados, conceito de documentário, elementos do jornalismo e constituição da reportagem de televisão, ajudam a compreender os audiovisuais observados. O *corpus* de análise consiste em 14 vídeos obtidos nas instituições: PUC-Minas (um vídeo), UFBA (cinco vídeos), UFPE (um vídeo), UEPG (três vídeos), Unibrasil (um vídeo) e USP (três vídeos). Para análise dos vídeos, realizamos uma descrição interessada dos vídeos. Com a descrição, obtivemos informações sobre os regulamentos dos projetos experimentais e entrevistas com os orientadores. Na análise, verificamos a existência de vídeos com caráter etnográfico, em que os estudantes buscam inversões das formas de cobertura comum dos acontecimentos. Apontamos como resultado a adoção da entrevista como procedimento padrão dos vídeos documentários estudados. Outro dado relevante é a utilização de fontes não oficiais nos vídeos documentários em maior número do que as fontes oficiais. As fontes oficiais são utilizadas mais amplamente no jornalismo diário. Por fim, as abordagens adotadas nos vídeos estão orientadas para problemas sociais ou pouco discutidas na grande mídia.

**Palavras-chave:** Jornalismo; Documentário; Projeto Experimental; Reportagem.

## ABSTRACT

This text presents the results of the research which observes audiovisual materials produced at Journalism undergraduate courses as completion works. In the intention of the research, we verify how the videos are understood in the crossing between journalism and documentary. The audiovisual materials are communication products which use the notion of documentary as approach and argument of built reality. In this line, journalism has strategies of approaching of social reality to produce the journalistic events. To build stories, the videos produced at undergraduate courses use or not using such strategies both of documentary and of journalism. To reach to components of analysis of the videos produced at undergraduate courses, we work with concepts of documentary – from practice, tradition and technological development – as way of transformation of the act to argue about reality. In turn, journalism is grasped from specific elements, like: public interest, plurality of voices, sources, event, interview and reportage. We recognize close characteristics between documentary and audiovisual reportage: the practice of television reportage, through elements as moving image, record equipments, framing of image and edition. The three mentioned axes, documentary concept, elements of journalism and constitution of television reportage, help to understand the videos observed. The *corpus* of analysis consists of 14 videos obtained at the institutions: PUC-Minas (one video), UFBA (five videos), UFPE (one video), UEPG (three videos), Unibrasil (one video) and USP (three videos). For the analysis of videos, we carry out a interested description of the videos. With the description, we obtained information about regulations for experimental projects and interviews with supervisors. In analysis, we verify the existence of videos with ethnographic character, in which students seek reversions of common ways of covering of events. We point as result the adoption of interview as standard procedure of the documentaries studied. Other relevant data is the using of not official sources in documentaries, much more than the official sources. The official sources are used more widely in daily journalism. Finally, the adopted approaches in the videos are guided to social problems or less discussed in mainstream media.

**Keywords:** Journalism; Documentary; Experimental Project; Audiovisual Reportage.

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 – QUADRO DE PROCEDIMENTOS DESCRITIVOS DO *CORPUS*..... p.89

Figura2 – QUADRO DE CLASSIFICAÇÃO DOS VÍDEOS .....p.331

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Vídeos que compõem o <i>corpus</i> .....	p.93
---	------

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

min. - minuto

PDV – Ponto de Vista

PEJ – Projeto Experimental em Jornalismo

s. - segundos

sic – assim mesmo

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

## **LISTA DE SIGLAS**

CPC – Centro Popular de Cultura da UNE

ECA – Escola de Comunicação e Artes da USP

Expocom - Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação

FENAJ – Federação Nacional dos Jornalistas

FNPJ - Fórum Nacional de Professores de Jornalismo

IBAMA - Instituto Brasileiro do Meio Ambiente

IDESC - Instituto para o Desenvolvimento e Cidadania do Vale do Ribeira

INEP - Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira

Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

ITESP - Instituto de Terras do Estado de São Paulo

PT – Partido dos Trabalhadores

PUC-Minas – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

PUC-RS - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

RFFSA – Rede Ferroviária Federal S.A.

SBPJor – Sociedade Brasileira de Pesquisa em Jornalismo

UEPG –Universidade Estadual de Ponta Grossa

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFF - Universidade Federal Fluminense

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UnB - Universidade Nacional de Brasília

UNE – União Nacional dos Estudantes

Unibrasil – Faculdades Integradas do Brasil

Unifacs – Universidade de Salvador

USP – Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 CONSTITUIÇÃO DOS CONCEITOS DE DOCUMENTÁRIO: ASPECTOS PRÁTICOS, CONVENÇÕES TIPOLÓGICAS E CARACTERÍSTICAS .....	25
1.4.1 A retórica no documental.....	38
1.5.1 Entre a realidade e a ficção.....	41
1.5.2 Índícios de um conceito.....	41
2 ELEMENTOS DO JORNALISMO .....	45
2.2.1 Os desdobramentos da notícia.....	50
2.3.1 As fontes .....	53
2.3.2 Uma tipologia de fontes.....	55
2.3.3 As fontes não oficiais.....	57
3 A CONSTRUÇÃO DA REPORTAGEM NO TELEJORNALISMO.....	65
3.1.1 A entrevista na televisão .....	69
3.2.1 Os enquadramentos das imagens na reportagem.....	71
4 JORNALISMO E DOCUMENTÁRIO: PROXIMIDADES E DISTANCIAMENTOS.....	77
4.1.1 Prática do documentário e da reportagem: aproximações.....	79
5 PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DOS DOCUMENTÁRIOS.....	86
5.2.1 Morro Seco - Existir e resistir (2006) - 50min 41s.....	94
5.2.2 Cidade de Chumbo (2007) - 17min 31s.....	118
5.2.3 Mudança do Garcia (2007) 23min 40s .....	128
5.2.4 Vozes, pessoas e coisas (2007) – 21min 20s.....	139
5.2.5 Sneakers – Entrando de sola na cultura urbana (2008) – 45min .....	147
5.2.6 Antes, Um Dia, e Depois (2005) – 95 min .....	168
5.2.7 Tarancón - Volta para viver (2005) – 53min 34s .....	206
5.2.8 Caminhos de Ferro (2004) - 49min .....	221
5.2.9 Resgate das Memórias (2003) – 30min .....	237
5.2.10 Petróleo verde na Bahia (2008) - 22min.....	248
5.2.11 Maletta (s/d) – 50min.....	259
5.2.12 Baía de Iguape (2006) 12min 45s.....	269
5.2.13 Mãe Soledade aqui estou (2006) – 14min 08s.....	275
5.2.14 Carrinheiros - Uma vida de trabalho e luta (2007) - 11min 20s.....	281
5.3.1 Projeto Experimental na Universidade Federal de Pernambuco .....	289
5.3.2 Projeto Experimental na Unibrasil .....	292
5.3.3 Projeto Experimental na UEPG.....	294
5.3.4 Projeto Experimental da UFBA.....	300
5.3.5 Projeto Experimental da PUC – Minas.....	303
5.3.6 Projeto Experimental da ECA-USP.....	305
6 O DOCUMENTÁRIO E O JORNALISMO NA PRODUÇÃO DOS ALUNOS.....	307
6.2.1 As fontes como semelhança.....	308
6.2.2 A entrevista: comunicação psico-afetiva .....	311
6.2.3 As abordagens dos vídeos.....	314
6.2.4 Edição e montagem: os cortes e associações proporcionam sentido.....	318
CONCLUSÃO.....	328
REFERÊNCIAS .....	335
ANEXOS .....	348

## INTRODUÇÃO

Esta tese estuda a relação do jornalismo com o cinema documentário e a existência (ou não) de uma especificidade da produção videográfica com características jornalísticas. A pesquisa contribui com a reflexão sobre a comunicação e, principalmente, com o campo do jornalismo, ao revelar como os efeitos das práticas e das reflexões teóricas aparecem nos audiovisuais realizados nas escolas de jornalismo. O objeto da pesquisa são os vídeos realizados nas graduações em jornalismo e um dos objetivos é verificar se tais produtos podem ou não ser considerados documentários jornalísticos.

Os vídeos realizados nas graduações em jornalismo possuem marcas próprias do cinema documentário e/ ou da prática jornalística. Assim, eles situam-se em um entrecruzamento de influências. Além disso, pressupomos que o estudante de jornalismo, ao realizar um vídeo documentário, deve ter em mente os critérios que constituem a prática jornalística para justificar a própria demanda do trabalho que desenvolve na área. Isso nos levou a investigar quais critérios e categorias estão presentes nesses vídeos documentários e que podem dizer algo sobre o jornalismo.

É possível identificar as influências da escola de jornalismo sobre os alunos através dos conceitos das disciplinas trabalhadas no decorrer da graduação; de questões éticas debatidas; das práticas laboratoriais ofertadas; e por ser necessária uma reflexão sobre a produção em jornalismo, mesmo quando se realiza uma atividade prática, especialmente na produção do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). Em alguns casos, o material produzido como TCC ou Projeto Experimental em Jornalismo (PEJ) traz outras exigências, entre elas, uma abordagem inovadora e um grau de experimentação ao produto audiovisual. Comumente, os produtos observados são identificados como vídeos documentários.

Paralelamente, quando o estudante de jornalismo escolhe fazer um vídeo documentário como projeto experimental, observamos que tanto o aluno como o produto final recebem influências da prática documental. A influência ocorre pela possibilidade de acesso ao material audiovisual produzido comercialmente<sup>1</sup>. As raízes e tradições do documentário também interferem na configuração do material videográfico que será produzido pelo aluno. Outra forma de influência exercida pela tradição documental é a reflexão e pesquisa sobre a

---

<sup>1</sup> Documentários como Edifício Master (2002), Tiros em Columbine (2002), Peões (2004), Entreatos (2004) constituem-se um contato e um referencial com a produção documental comercial.



prática ofertada na forma de bibliografia, livros, artigos e outras publicações científicas.

O que nos interessa é um tipo específico de produção comunicacional, os produtos dos projetos experimentais, mais especificamente os audiovisuais. Para justificar a necessidade de pesquisar a produção audiovisual na graduação buscamos os dados da Expocom (Exposição da Pesquisa Experimental em Comunicação), que é promovida anualmente pela Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação). O levantamento feito na página da Expocom revela que a categoria vídeo documentário em jornalismo está nos primeiros lugares no que se refere ao número de inscrições. Dentro desse universo, a categoria vídeo documentário em jornalismo ficou em quarto lugar nas listas de inscritos de 2003 a 2005 (117 inscrições em 2003; 125 inscritos em 2004; e 123 inscritos em 2005). Em 2006 a categoria vídeo documentário foi a mais concorrida, tendo 30 trabalhos inscritos.<sup>2</sup>

As graduações em jornalismo têm uma produção significativa de vídeos documentários. Os números da Expocom, de mostras e sets universitários comprovam a alta produção de material audiovisual e justificam o interesse desta pesquisa. A nossa escolha pelos produtos audiovisuais denominados de documentário justifica-se pela demanda por explicações que ajudem a fundamentar as concepções teóricas e práticas dos produtores.

A aproximação à produção dos alunos acontece a partir da nossa experiência de docência. Verificamos que os estudantes procuram reflexões sistematizadas sobre a produção de documentários em jornalismo e não encontram material específico sobre o assunto. Ao elaborarem seus projetos de estudo para a conclusão do curso, os estudantes tentam responder à questão: existe documentário jornalístico? Pergunta que fica sem uma resposta satisfatória. No debate, professores e jornalistas têm defendido que documentários resultados de PEJ nem sempre atendem às características do jornalismo. Nesse sentido, as exigências apontam para a importância de uma reflexão sobre o jornalismo e sobre uma produção com características dos documentários. A reflexão ideal que os alunos precisariam fazer deveria contemplar as raízes cinematográficas do documentário e os elementos jornalísticos a serem abordados no produto audiovisual. Tentamos verificar nos TCCs o exercício realizado para articular as angulações mais extremas entre o jornalismo (acontecimento, atualidade) e o documentário (abordagem/ argumento sobre o mundo real).

Uma hipótese sobre os motivos que levam o estudante de jornalismo a escolher o documentário como produto para o trabalho de conclusão de curso é a de que ele visualiza no

---

<sup>2</sup> Informações disponíveis no *site* da Intercom, dados de 2005. Acesso em fevereiro de 2011

audiovisual, com características da tradição documentária, um meio alternativo. Ao questionar a rotina produtiva do jornalismo de mercado, o estudante procura produzir em formatos que sejam contra hegemônicos. O documentário poderia ser pensado com uma forma de contra-jornalismo. Dentro da tentativa de fuga de padrões, podemos supor que os estudantes de jornalismo escolhem o documentário como uma alternativa para fugir dos padrões (*off* + passagem + sonora) em uso no telejornalismo diário e mesmo em programas especiais jornalísticos (Globo Repórter, Profissão Repórter).

Então, o que é possível afirmar sobre esse material produzido nas graduações em jornalismo? Os vídeos documentários são jornalísticos? Quais são as ferramentas utilizadas pelos estudantes que podem ser observadas nos produtos finais, nos vídeos? Durante o percurso de pesquisa também nos perguntamos: Que tipo de resultado temos ao unir/ trabalhar o documentário e a prática do jornalismo? Esta última pergunta parece em melhores condições de obter uma resposta mais satisfatória, do que a existência (ou negação) de um documentário jornalístico.

A nossa finalidade não é saber porquê os alunos de jornalismo escolhem o vídeo documentário como projeto experimental em jornalismo. A resposta a essa pergunta poderia surgir rapidamente a partir de uma consulta aos estudantes. A tentativa é compreender quais são as ferramentas, os métodos utilizados pelo estudante de graduação para ter em mãos um produto fruto da junção de duas perspectivas diferentes – documentário e jornalismo. Investigamos quais critérios e categorias estão presentes nesses vídeos e que podem dizer algo sobre o jornalismo.

A aproximação entre o jornalismo e o documentário acontece devido à tradição de ambos em abordar a realidade. As próprias abordagens e estratégias de aproximação da realidade são comuns entre o jornalismo e o documentário. Aparentemente, as práticas do jornalismo e do documentário são distintas, mas em linhas gerais, a necessidade do trabalho de produção<sup>3</sup> e o uso de entrevistas aproximam alguns tipos de documentários à prática de produção jornalística.

A produção de trabalhos de conclusão de curso está prevista nas diretrizes curriculares. Dentro das diretrizes curriculares para a área de comunicação social e suas habilitações, entre elas a graduação em jornalismo, há a obrigatoriedade da atividade de conclusão de curso, denominada de projeto experimental. A exigência faz parte das matrizes

---

<sup>3</sup> Produção aqui está relacionada com o ato de pesquisa e levantamento de dados, um trabalho anterior ao procedimento do fazer o documentário.

curriculares implantadas pela Resolução nº 16 do Conselho Nacional da Educação/ Câmara Superior de Educação, de 13 de março de 2002, em vigor<sup>4</sup>.

A Resolução nº 16 do Conselho Nacional da Educação/ Câmara Superior de Educação determina que, na graduação, os alunos devem desenvolver o projeto experimental que é “[...] a produção, no último semestre do curso, de trabalho relacionado com a habilitação específica [...] sempre realizados nos laboratórios da própria escola” (BRASIL, 1984, p. 16). O objetivo do projeto experimental é a complementação da formação do aluno de graduação, com a aplicação teórica/ prática do conteúdo trabalhado ao longo do curso. Os projetos experimentais podem ser a produção e planejamento de bens comunicacionais ou a pesquisa monográfica.

A produção dos vídeos documentários – especialmente quando temos como produto de observação os audiovisuais advindos da prática do projeto experimental - não pode ser observada como algo instrumental ou técnico, porque o próprio jornalismo não pode ser tomado como uma produção instrumental ou técnica. O jornalismo tem seu campo epistemológico em franco desenvolvimento. A ampliação dos estudos em jornalismo pode ser verificada em algumas situações pontuais, como a introdução à iniciação científica na graduação. Somente o curso de jornalismo da UEPG que possui um corpo docente com 11 professores efetivos e cerca de 140 alunos, atualmente tem em torno de 25 alunos envolvidos na pesquisa em jornalismo<sup>5</sup>.

## CONSTRUÇÃO DO *CORPUS* DA PESQUISA

Uma das maiores dificuldades da presente pesquisa foi a montagem de um *corpus* adequado às preocupações/ questões de pesquisa. Os primeiros recortes surgidos ainda no projeto de ingresso no doutorado propunham a observação de três tipos diferentes de produtos: alguns programas do Globo Repórter, documentários cinematográficos e os vídeos documentários - projetos experimentais em jornalismo. A nossa intenção era obter elementos

---

<sup>4</sup> Atualmente a proposta com as novas diretrizes curriculares para a formação em jornalismo tramita na Câmara de Educação Superior, do Conselho Nacional de Educação do Ministério da Educação. A proposta foi elaborada por uma comissão formada pelo Ministério da Educação, com representantes de setores ligados ao jornalismo (FENAJ, SBPJor e FNPJ).

<sup>5</sup> Dados referentes ao ano de 2009.

semelhantes e distintivos para tentar formular conceitos e particularidades dos produtos observados e classificá-los entre o documentário e o jornalismo.

Para analisar os três tipos de formatos (documentários das graduações, documentários cinematográficos e programas do Globo Repórter) apontados no projeto de pesquisa, era necessário um grupo de objetivos. Deparamos, portanto, com a dificuldade em identificar objetivos que conseguissem abranger as análises dos três tipos de produtos. A partir do nosso interesse mais específico pelos projetos experimentais em vídeo (aparentemente, nas produções dos alunos de jornalismo há maiores possibilidades de verificar um entrecruzamento de influências do jornalismo e do documentário) passamos, então, a delimitar o *corpus* para os documentários produzidos nas escolas de jornalismo. Durante a pesquisa exploratória, os vídeos documentários serviram, entre outras observações que serão destacadas adiante, para atestar que uma amostra com esse perfil de produto já era rica para entender as interferências que o vídeo documentário como TCC recebe por estar em graduações de jornalismo e por se inspirar no gênero documentário.

Outro impasse à pesquisa foi o de estabelecer um universo capaz de orientar uma amostra indicativa dos produtos vindos das graduações. Constatamos que precisaríamos de uma amostra que pudesse ser significativa para observar o fenômeno a partir das graduações em jornalismo de forma abrangente. O número de cursos de comunicação social no país (cerca de 600 graduações, segundo o INEP<sup>6</sup>) foi considerado uma adversidade para selecionar um grupo de escolas. Para buscar uma amostra que exprimisse com clareza a produção documental nas escolas de jornalismo, optamos inicialmente por obter material de análise entre os premiados do Expocom - que reúne anualmente boa parte dos produtos experimentais em comunicação. A escolha partiu também das discussões durante as disciplinas de pesquisa em comunicação do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos, com as contribuições dos professores e colegas doutorandos.

Tudo parecia resolvido no que se refere ao *corpus* da pesquisa, uma vez que a amostragem representava os melhores vídeos documentários produzidos nas escolas de comunicação e delimitava, ainda, um recorte temporal de cinco anos. Havia a possibilidade de analisar 15 vídeos da categoria vídeo documentário em jornalismo. Em 2008, no entanto, a secretaria da Intercom saiu do prédio da USP e passou para um escritório externo. Nesse momento, justamente, tentávamos fazer os contatos para ter acesso ao material, sem sucesso.

---

<sup>6</sup> Dados do Inep. Disponível em: <<http://sinaes.inep.gov.br:8080/sinaes/>>. Acesso em: nov. 2007.

A única informação coletada foi sobre os vencedores de algumas edições do Expocom, mas as tentativas de contatos por e-mail com os respectivos autores não tiveram resultados.

Diante da dificuldade em conseguir os dados não foi possível realizar esse recorte e, por isso, a pesquisa sofreu atrasos. Devido também à dificuldade de contato com outras universidades, estabelecemos a amostra na escolha que será apresentada a seguir. As discussões com professores e colegas no final de 2008, bem como os questionamentos durante os seminários de tese auxiliaram na tarefa de estabelecer um grupo de instituições que constituísse o *corpus* da pesquisa. Chegamos à escolha das escolas de jornalismo localizadas no chamado circuito cultural de imagem, compreendido como um espaço que interage com a comunidade e estabelece novas relações culturais. O circuito cultural são os locais que têm produção de imagem e produção cinematográfica dentro de uma tradição. Não são diretamente ligados às universidades, mas também influenciam a produção audiovisual nas universidades. Em torno desses núcleos, estão as universidades PUC-RS; UFBA; UFF; UFPE; UNB, PUC-Minas; e USP.

A escolha dos núcleos de produção audiovisual justifica-se pelo histórico da produção existente nas proximidades geográficas das instituições e de alguns cursos de jornalismo terem surgido de desdobramento das faculdades de cinema, como é o caso da PUC-Minas. A origem da graduação em jornalismo da PUC-Minas, a partir da graduação de cinema, é confirmada pela professora Sandra Freitas<sup>7</sup>, da PUC-TV.

A relação entre cinema e UFBA é mais periférica, mas é inegável que existe um núcleo de produção audiovisual na Bahia. Os quase 40 anos da Jornada Internacional de Cinema da Bahia reforçam e justificam a importância de termos material da UFBA compondo o *corpus* de pesquisa.

O chamado “Ciclo do Recife” iniciado na década de 1920, juntamente com a existência de vários festivais de cinema nos levaram a trabalhar com vídeos que viessem de escolas de Pernambuco.

No caso da Escola de Artes e Comunicação da USP a importância de termos audiovisuais produzidos no *corpus* de pesquisa deve-se em função da história do CPC – Centro Popular de Cultura da UNE, que tem ligação com a USP. O CPC promoveu o teatro e o cinema, especialmente na década de 60. No caso do cinema, o filme Cinco Vezes Favela (1962) foi a única produção concluída pelo CPC (LINS, 2004, p.35).

---

<sup>7</sup> FREITAS, Sandra. Entrevista concedida à pesquisadora em abril de 2009.

A justificativa da PUC-RS estar na concepção de formação do *corpus* da pesquisa é a tradição de realização de cinema com - entre outras iniciativas - a Casa de Cinema de Porto Alegre. A UNB por sua vez também está inserida num núcleo de produção de cinema e possui tradição na produção do Festival de Cinema de Brasília, com seus mais de 40 anos. No caso da UFF a importância vem da criação do curso de jornalismo a partir da existência do curso de cinema.

Para coleta do material contamos com a ajuda de duas alunas<sup>8</sup> de iniciação científica do curso de jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no Paraná. Elas contataram as instituições e solicitaram o envio de pelo menos três documentários. Apenas duas instituições não enviaram material, a UNB e a PUC-RS. A UNB justificou que não tem o acervo de vídeos documentários organizado. A PUC-RS afirmou que disponibilizaria o material na *web*, mas nunca o fez.

Entre a coleta e a descrição interessada dos vídeos alguns audiovisuais foram excluídos. As razões são diversas e vamos descrevê-las. O vídeo “A UNE Somos Nós?” que fazia parte da pesquisa exploratória, vídeo produzido por alunos da UNB, foi excluído do *corpus* porque não era um projeto em Jornalismo. O vídeo foi produzido por alunos de comunicação, não de jornalismo. Outro aspecto excludente foi que o vídeo não era TCC.

Da PUC-Minas foram enviados sete vídeos, mas do total apenas um ficou compondo o *corpus*. Os vídeos foram excluídos porque foram realizados na disciplina de Edição em TV, não eram, portanto, TCCs.

A Universidade Federal da Bahia encaminhou seis vídeos, destes um foi excluído da pesquisa, pois se tratava de um TCC em Comunicação, habilitação Produção Cultural. Os outros cinco vídeos, todos TCCs fazem parte da pesquisa.

Além de “Tarancón” vídeo que já fazia parte da pesquisa exploratória, recebemos mais três vídeos da Universidade de São Paulo, da Escola de Comunicação e Artes. Um deles, intitulado “24 horas no Largo da Batata” deixou algumas dúvidas se de fato era um TCC e foi retirado da pesquisa.

Por fim, a Universidade Federal Fluminense encaminhou três vídeos, que foram excluídos do *corpus* de pesquisa: dois deles “O maior barco do mundo” e “Farmácia Universitária – 10 anos” são projetos de extensão, não estão enquadrados como TCC; o outro está intitulado “TV UFF (Projeto Piloto)” é uma proposta de telejornal, também não pode ser

---

<sup>8</sup> Louize Nascimento e Mariana Nunes são as alunas de iniciação científica que fizeram os contatos.

considerado TCC. Infelizmente ficamos sem material de análise da UFF.

O material recebido na pesquisa exploratória (faziam parte dela três vídeos da UEPG, um vídeo da Unibrasil, um vídeo da UNB e um vídeo da USP) foi obtido informalmente, sem uma sistematização prévia para pensar a composição do *corpus* de pesquisa. A fase de solicitação dos vídeos chegou a contar com 27 documentários. O *corpus* de análise da pesquisa ficou com 14 documentários produzidos nos cursos de jornalismo das seguintes instituições: PUC-Minas (um vídeo); UFBA (cinco vídeos); UFPE (um vídeo); UEPG (três vídeos); Unibrasil (um vídeo) e USP (três vídeos).

Compreendemos que há limitações na abrangência do material de pesquisa. As ausências da Universidade de Brasília, PUC-RS e Universidade Federal Fluminense deixam uma lacuna num possível mapa da produção de audiovisuais nos cursos de Jornalismo no Brasil. Entretanto, acreditamos que a pesquisa qualitativa realizada, a partir de uma descrição densa do material coletado, também traz contribuições significativas para o jornalismo e o documentário.

Para descrevermos os audiovisuais que fazem parte da pesquisa empírica foi necessário trazer as reflexões sobre jornalismo, documentário e reportagem de televisão, além de trabalhar com os conceitos relativos à análise fílmica. A reunião dos quatro itens resultou no procedimento de descrição interessada intrafílmica.

Entendemos que as questões de contexto de produção são importantes para revelar detalhes sobre os audiovisuais. Para nos aproximar de alguns elementos de contexto, foram pesquisados os regulamentos de TCCs das graduações que contribuíram com o *corpus* de pesquisa, além de aplicados alguns questionários para os orientadores. Esta segunda fase foi chamada de descrição interessada extrafílmica. A relação entre os elementos da descrição interessada interna e externa dos vídeos resultou numa interpretação dominante, a partir de Wittgenstein (1999).

Para a descrição interessada, observamos os vídeos da pesquisa a partir de alguns critérios encontrados nas próprias produções. O primeiro deles é quanto à forma e estrutura apresentadas: a presença ou não de narração em *off*<sup>9</sup>, a inserção ou não dos realizadores no vídeo, e a realização ou não de entrevistas. Outro critério observado foi quanto aos tipos de fontes utilizados. Um último critério trabalhado na pesquisa com os documentários é o tipo de abordagem escolhida.

---

<sup>9</sup> Entendemos a voz *off* como ausência de imagem do emissor da fala.

Em linhas gerais, não podemos apontar uma padronização dos documentários, em especial pela forma (abordagem, tempo de duração, existência de voz *off*, entre outros). Também não é possível dizer que há diferenças na estrutura do material, pelo menos como se costuma apontar de grande reportagem em vídeo para vídeo documentário. É comum a referência que a grande reportagem em vídeo é uma reportagem ampliada pelo tempo, mas contém os mesmos elementos da reportagem televisiva – *off*, passagem, sonora - o que pode ser considerado um equívoco. O documentário seria identificado pela existência apenas do *off*, o que também pode ser considerado um equívoco.

Entendemos que entre as características do objeto de estudo estão o uso de fontes não oficiais. Nos audiovisuais observados, as fontes não oficiais aparecem não como secundários, mas como personagens principais. Aqueles que têm o conhecimento de suas realidades e sabem contar suas histórias.

A pesquisa que agora está intitulada “O documentário como produção jornalística: Nos limites da pesquisa experimental em trabalhos de conclusão em jornalismo” já foi chamada simplesmente de “Documentário e jornalismo” e até o exame de qualificação do projeto foi intitulada de “Características Jornalísticas Presentes nos Vídeos Documentários das Graduações em Jornalismo”.

O estudo dos audiovisuais produzidos nas graduações em jornalismo exigiu que nos preocupássemos com conceitos de origens diversas. Para compreender a tradição documentária foi necessário trabalhar os conceitos de documentário, juntamente com a própria história e evolução tecnológica do cinema. Entender que o documentário não surgiu com a invenção do sistema de registro da imagem em movimento e sim a partir de uma produção que se estruturou ao longo do desenvolvimento de elementos importantes como a montagem e o próprio desenvolvimento de novas tecnologias para a produção cinematográfica. Para compreender as particularidades da produção documental autores como Barnouw (1998), Ramos (2000; 2004; 2005; 2008), Da-Rin (2006), Nichols (1997; 2005), Penafria (1999) e Lins (2004; 2004b) foram fundamentais.

O objeto empírico, juntamente com a amplitude de estudos sobre o jornalismo, nos fez compreender que seria necessário escolher entre conceitos do jornalismo para compor a revisão bibliográfica. Assim temos o interesse público, a pluralidade de vozes, as fontes, o acontecimento, a entrevista e a reportagem compondo a revisão. Para tanto, utilizamos: Park (1976); Fontcuberta (1999); Tuchman (1983), Medina (1986), Quéré (2005); Morin (2002);



Gomis (1991); Martini (2000); Mouillaud (2002); Henn (1996); Marocco (2004); Charaudeau (2006); Motta (2002); Rodrigues (1993); Rebelo (2006); Verón (1985); Antunes (2007); Sousa (1999); Santos (1999; 2001); Lage (2003); Foucault (2008); e Cassol (1997).

Para compreender como a reportagem televisiva pode influenciar na produção audiovisual dos alunos de jornalismo foi necessário entender as especificidades da televisão em relação à produção de notícias e de reportagens. As singularidades da produção audiovisual da televisão em relação ao próprio cinema são observadas na reflexão sobre a produção de reportagens para a televisão. As características mais tradicionais da produção dos telejornais como o esquema *off*, passagem e sonora conduzem à reflexão do capítulo 3. Entre os autores que fazem as reflexões sobre a televisão estão: Tuchman (1983); Mota (2001); Mota (2006); Stam (1985); Coutinho (2006); Lins (2004a; 2004b); Martín-Barbero e Rey (2001); Dayan e Katz (s/d); Becker (2006); e Da-Rin (2006).

Ao trabalhar com conceitos construcionistas tanto para o documentário como para o jornalismo, encontramos elementos em comum das duas práticas. Entre os elementos comuns encontramos a existência do caráter institucional como importante para definir o que é jornalístico e o que é documental. Algumas práticas aproximam o documentário e a reportagem. Isso acontece à medida que tanto o documentário como a reportagem pretendem dizer algo sobre a realidade. Por fim, as reflexões sobre o caráter autoral do documentário e a provável falta dele também contribuem para compreender as semelhanças entre a prática do documentário e do jornalismo. Os autores Nichols (1997; 2005), Ramos (2000; 2004; 2005; 2008), Da-Rin (2006), Costa (2005), Tavares (2008), Nodari (2006) contribuem para compreender as interseções entre documentário e jornalismo.

Os procedimentos de descrição interessada para a busca de dados qualitativos orientam a descrição dos 14 vídeos que compõe o *corpus*. Para descrever, utilizamos o corte como unidade mínima da descrição, transcrição ou tradução. Interessamos-nos pelas fontes, descrevendo as falas dos entrevistados, orientados pelos conceitos do jornalismo. Os posicionamentos das câmeras e o uso de voz *off* também contribuíram para a descrição. No caso do posicionamento de câmeras, levamos em consideração uma tipologia de planos, baseados no tipo de proximidade existente, entre câmera e objeto filmado. Para isso, tomamos como ponto de partida o espaço que o corpo humano ocupa no quadro filmado. Além disso, trabalhamos com a chamada descrição extrafílmica, a partir de informações como os regulamentos de TCCs, os trabalhos escritos dos TCCs e algumas entrevistas com os

orientadores. Para trabalhar o esquema de descrição, além dos autores já citados, utilizamos: Wittigenstein (1999); Gardies (2007); Gaskel, Bauer e Allum (2002); Rose (2002); Hall (1989).

Encontramos regularidades entre as fontes, os tipos de entrevista, os planos mais utilizados entre os vídeos. Por outro lado, encontramos falta de padronização quanto ao uso de voz *over* e ao tempo de duração dos audiovisuais. Os tipos de abordagens também foram categorizadas partindo de três grupos: social, antropológica e histórica.

As configurações das reflexões dos autores sobre a prática do documentário, sua tradição e desenvolvimento tecnológico e conceitual estão materializadas no capítulo 1 intitulado: “Constituição dos Conceitos de Documentário: aspectos práticos, convenções tipológicas e características”. O capítulo 2 trabalha alguns conceitos do jornalismo e regularidades encontradas nos vídeos, como fontes, acontecimento, pluralidade de vozes e do interesse público. O capítulo está intitulado “Elementos do Jornalismo”.

As características mais tradicionais da produção dos telejornais como o esquema *off*, passagem e sonora que expõe o reconhecimento da prática de telejornalismo conduzem a reflexão do capítulo 3, que leva como título: “A Construção da Reportagem no Telejornalismo”. O capítulo 4 busca sistematizar as articulações que existem entre o documentário e jornalismo. O que nos processos produtivos demonstram semelhanças entre o jornalismo e o documentário. As reflexões para compreendermos o documentário, o jornalismo e o telejornalismo estão inseridas numa perspectiva epistemológica, tomando por base os efeitos e os conceitos de que os produtos de comunicação mediada oferecem elementos para compor a realidade social.

Desenvolvemos a aplicação dos conceitos reunidos nos capítulos anteriores no capítulo 5, em que temos a descrição dos 14 vídeos. Trabalhamos o capítulo em três partes. A primeira busca os elementos que constituem e ajudam a materializar a descrição interna e externa. Na sequência, a descrição intrafílmica de todos os audiovisuais. E, por fim, uma descrição extrafílmica dos contextos de produção. No capítulo 6, procuramos reunir os dados qualitativos que foram levantados no capítulo 5. Encontramos regularidades nos vídeos, como uso de entrevistas em profundidade, um grupo de planos cinematográficos e as fontes não oficiais. Uma distinção significativa é a falta de padronização na duração dos vídeos.

## 1 CONSTITUIÇÃO DOS CONCEITOS DE DOCUMENTÁRIO: ASPECTOS PRÁTICOS, CONVENÇÕES TIPOLOGICAS E CARACTERÍSTICAS

*Assim como a câmera, também o violino parece um instrumento simples. O difícil é extrair real arte dele.*

Richard Leacock

A compreensão do fenômeno comunicacional que estamos discutindo nas linhas a seguir parte do pressuposto de que o contato com a realidade é mediado e construído. Desta forma, os autores em diferentes níveis e formulações apontam para a questão da mediação e da construção. Nestes termos, os documentários “Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta” (NICHOLS, 2005, p. 26). O documentário pode, então, estabelecer diferentes aproximações com o mundo, falar do real de determinadas maneiras (LINS, 2004, p. 14).

As diferentes aproximações do real estão compreendidas porque “Não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao real” (DA-RIN, 2006, p. 221). Não é o documentário que tem o acesso “verdadeiro” ao real, o registro documental é um aspecto, uma perspectiva da realidade. “O documentário, portanto, se caracteriza como narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo, ou de si” (RAMOS, 2008, p. 24).

O documentário nasceu cinematográfico pela possibilidade técnica do registro de imagens em movimento. O registro do movimento foi possível a partir de ajustes das técnicas e dos equipamentos fotográficos. O documentário com características cinematográficas é o centro das observações dos primeiros itens deste capítulo. As práticas documentárias aprimoraram-se, sofisticaram-se e se transformaram a partir do momento em que as condições tecnológicas e técnicas foram modificadas. À medida que as condições técnicas sofreram alterações, os conceitos sobre documentário também se modificaram, chegando a ponto de podermos observar que o documentário conta histórias ao passo que faz asserções sobre a

realidade. O documentário, ao fazer asserções sobre a realidade, pode “[...] estabelecer postulados sobre o mundo” (RAMOS, 2005, p. 12).

O documentário como assertiva da realidade orienta um item conceitual mais elaborado do que imputar verdade ou realidade às produções documentais. Dizer que o documentário constitui-se a partir de asserções sobre a realidade já é um posicionamento conceitual.

Dentro do desenvolvimento das práticas documentárias há espaço para observarmos como as formas de distribuição e exibição são importantes para a produção ampla e disseminada em todo o mundo. A rápida distribuição e exibição das películas - denominadas no início de “naturais” - influenciam os formatos de produção documental<sup>10</sup>.

As tendências das práticas do documentário juntamente com o desenvolvimento tecnológico proporcionam diálogos entre as formas de abordagem do real. Entre as mais significativas manifestações do documentário está o cinema direto<sup>11</sup> norte-americano e o cinema-verdade<sup>12</sup> francês. Os posicionamentos das duas escolas oferecem polêmicas sobre as concepções de documentário. No desdobramento das produções documentais da década de 1960, o posicionamento conflitante atenua-se na perspectiva conceitual, a ponto das duas escolas serem chamadas por Fernão Ramos (2008) de cinema direto.

Além dos elementos pontuais que caracterizam o desenvolvimento ao longo da história, propomos reconhecer as formas de tratamento que o documentário recebe. Descrevemos estas formas de abordagem como uma tipologia do documentário. A tipologia é um esforço por organizar as características da produção documental em sua amplitude e complexidade. Podemos observar as peculiaridades nos tipos de abordagem a partir do próprio sujeito que organiza e orienta a produção de um documentário. Por exemplo, o ponto de vista e compreensão que o diretor oferece para esta abordagem da realidade captada pela câmera é um aspecto que pode orientar a tipologia dos documentários.

Em outro procedimento presente no capítulo, tentamos compreender as estratégias narrativas empregadas no discurso documental. Para isso, observamos a composição discursiva, os efeitos narrativos, a montagem e a retórica. O uso da retórica - a partir da concepção de montagem - como ferramenta argumentativa para o documentário, os elementos

---

<sup>10</sup> Documental aqui está compreendido como sinônimo de documentário.

<sup>11</sup> Resumidamente, num primeiro momento, cinema direto é compreendido como o documentário que procura não interferir na realidade que aborda. O conceito será abordado no decorrer do texto.

<sup>12</sup> Cinema verdade, por sua vez, nasceu da compreensão de que há a interferência da câmera e da equipe de filmagem na realidade que aborda. O conceito também será abordado na sequência.

históricos, técnicos, tecnológicos, bem como as formas de produção documental com sua tipologia ajudam a formular um quadro teórico sobre o documental.

Na busca por elementos que ofereçam regularidade ao sentido do termo documentário, necessitamos abordar os termos: proposição assertiva, indexação e imagem câmera. Compreendemos que há formas específicas do documentário fazer enunciados sobre a realidade. Para essas asserções sobre a realidade, empregamos o conceito de imagem câmera, ou seja, o reconhecimento de que a imagem tem uma ligação direta com a situação filmada pelo registro maquínico da câmera. A ligação entre o objeto e o registro é chamada de indicialidade.

O nosso objetivo é expor traços característicos da tradição documentária. Observar quais são os elementos conceituais perenes, ou seja, que possam deixar de ser específicos de um determinado período sócio-histórico, permanecendo como pontos perceptíveis da característica documental. Abordamos a produção do documentário associada a uma configuração temporal, criação de práticas discursivas juntamente com o desenvolvimento dos equipamentos no primeiro subitem “Origem do documentário: produção e disseminação”. Expomos a importância da entrevista na produção documental, a partir do desenvolvimento tecnológico no item 1.2 “A voz do outro”. As características de produção no contexto temporal podem contribuir para estabelecer o que é o documentário. No item 1.3 “Tipologia do documentário”, apresentamos a organização das diferentes abordagens e concepções que a produção do documentário agrega para a ampliação da compreensão dos conceitos. Essa tipologia é desenvolvida por Nichols (2005).

Debatemos as relações que podem existir no produto documentário a partir dos elementos produtor, produto e recepção no item 1.4 “Composição discursiva e efeitos narrativos”. No item 1.5 “Asserções sobre a realidade e imagem-câmera”, apresentamos como o documentário faz postulados sobre o mundo a partir das chamadas asserções sobre a realidade e como estas estão relacionadas ao conceito de imagem-câmera. Discutimos os dois conceitos (asserções e imagens-câmera) a partir de Ramos. No último item “Documentário: sem fórmulas fechadas”, procuramos estabelecer um delineamento do conceito de documentário a partir dos conceitos trabalhados durante todo o capítulo.

A tentativa em associarmos os conceitos ao presente texto é desdobrarmos numa reflexão sobre quais os elementos são observáveis nos documentários feitos pelos alunos nas graduações de jornalismo. Os eixos constitutivos do documentário devem ser capazes de

orientar uma observação crítica do material empírico da pesquisa, os documentários produzidos como TCCs nas graduações em jornalismo.

## 1.1 ORIGEM DO DOCUMENTÁRIO: PRODUÇÃO E DISSEMINAÇÃO

A documentação a partir de imagens em movimento, primeiramente chamada de “naturais” (MOURA, 1987, p. 50) e posteriormente de documentário, surge praticamente com a invenção do cinematógrafo, que é justamente a possibilidade de representar e registrar o mundo em movimento. As primeiras cenas, gravadas a partir de 1895 pelos irmãos Lumière, são “naturais” de fábricas e estações de trem.

O domínio da reprodução de imagens em movimento existe desde a metade do Século XIX. Para obter o registro do movimento, o astrônomo francês Janssen desenvolve o revólver fotográfico em 1874 (BARNOUW, 1998). Muybridge, por volta de 1880, cria uma técnica com câmeras fotográficas para observar o trote dos cavalos. Marey quis fotografar o voo das aves e desenvolve o fuzil cinematográfico (BARNOUW, 1998).

Além do registro de imagens, há um pronto desenvolvimento dos processos de distribuição e exibição do material gravado. Distribuição e exibição são previstas pelos irmãos Lumière logo no lançamento do cinematógrafo. O que faz com que as exibições do cinematógrafo ganhem rapidamente espaço em todo o mundo. Para Ramos (2008, p. 131), não é a possibilidade de registrar imagens em movimento a descoberta do período:

A singularidade da imagem cinematográfica, tomando-se por base o ano de 1895 e a máquina Lumière, não se localiza, portanto, na questão da reprodução do movimento fotográfico, já resolvida antes. Está na conjunção de uma série de fatores estéticos e econômicos que delineiam, de maneira espantosamente precisa, os futuros contornos imagéticos da reprodução e da exploração da representação do movimento.

Paralelamente à visada comercial de distribuição das imagens gestada pelos irmãos Lumière, Thomas Edison divulga o resultado das imagens em movimento que obteve a partir do *kinetoscópio*, também chamado de olho mágico (BARNOUW, 1998). Porém é a *Pathé* que fica com boa parte do mercado distribuidor de imagens em movimento. Em 1906, os Estados Unidos são o maior mercado consumidor da empresa francesa *Pathé* que “[...] claramente

liderou a industrialização do cinema em todo o mundo” (ABEL, 2001, p. 259). No período, os filmes são exibidos principalmente nas *nickelodeons*<sup>13</sup>. O esquema de distribuição da *Pathé* leva as imagens e o cinematógrafo para todo o mundo. Entre 1906 e 1907, Barnouw contabiliza películas filmadas na Alemanha, Inglaterra, Portugal, Polônia, Rússia, Espanha, América do Norte, Índia e todo sudeste asiático.

As películas com assuntos “naturais” superam os números das películas de ficção em quase todos os países, pelo menos até 1907. A partir daí, a situação começa a se modificar. Fator que favorece a troca de interesse da película documental para a ficção<sup>14</sup>, segundo Barnouw (1998, p. 25), é o desenvolvimento da montagem no cinema de ficção. Dentro do processo de revitalização dos filmes “naturais”, surge do noticiário. “Em 1910 nasce o noticiário, com edições semanais e bissetimanais. Os noticiários da *Pathé* e *Gaumont* são seguidos por muitos outros em todo o mundo”<sup>15</sup> (BARNOUW, 1998, p. 30, tradução nossa). A mudança de foco fez com que os documentários fossem orientados para se transformarem em composição ritual: visitas reais, manobras militares (BARNOUW, 1998, p. 30).

Assim como na Europa, o primeiro cinejornal brasileiro começa a ser produzido em 1910. “Numa iniciativa dos irmãos Paulino e Alberto Botelho, surgia o primeiro cinejornal brasileiro, o *Bijou Journal*, de curtíssima história” (LABAKI, 2006, p. 18). Durante as duas primeiras décadas do século XX, o cinema e sua prática espalham-se por todo Brasil.

Durante o período, encontramos o chamado “cinema de atrações”, tomadas “naturais” com o propósito de fazer o espetáculo, muito próximo das características das feiras e exposições mundiais do início do século XX (NICHOLS, 2005, p. 121). Outro aspecto do documental no período é a imagem científica, devido ao “[...] valor dessa característica indexadora da imagem [...]” em dizer que temos a “[...] impressão de realidade, e, portanto de autenticidade [...]” (NICHOLS, 2005, p. 120) da imagem cinematográfica. Ou seja, há um elemento de indexação da imagem na realidade filmada (contiguidade física entre objeto filmado e a imagem obtida) no qual o cinema primitivo apoia-se. O desenvolvimento do cinema documental no período baseia-se nesses dois elementos: o “cinema de atrações” e na imagem documental, com valor de atestado do real.

---

<sup>13</sup> “Uma loja transformada em teatro, normalmente com capacidade para várias centenas de lugares, cuja entrada custava um níquel (cinco centavos de dólar), e que foi o primeiro tipo de sala de espetáculos exclusivamente dedicada ao cinema” (ABEL, 2001, p. 259).

<sup>14</sup> Ficção é aqui compreendido como o filme que vai ser encenado.

<sup>15</sup> *En 1910 nació el noticiario, con ediciones semanales y bissetimanales. Los noticiarios de Pathé y Gaumont fueron seguidos por muchos otros en todo el mundo.*

Mas, as filmagens de “naturais” juntamente com um processo de distribuição e exibição mais a constituição de um cinema de atrações não são evidências do surgimento do documentário. Aliás, indicam uma fragmentação da produção de filmes que pretendiam ser documentais. A compreensão que temos sobre o termo documentário está associada a um processo histórico que não tem um ponto de partida único. Manuela Penafria (1999, p. 38) afirma que “[...] o documentário não nasceu com o cinema. O que nasceu com o cinema foi o princípio de toda não-ficção”. Compreendemos o princípio da não-ficção como as convenções associadas ao documentário como: filmagens externas, não-atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (NICHOLS, 2005, p. 17).

A existência apenas desses elementos não caracteriza o documentário, especialmente porque ele não é inventado como tal. “Devemos observar que ninguém teve a intenção de construir uma tradição do documentário” (NICHOLS, 2005, p. 116). É o processo histórico de buscar formas de apreender o real com uma reflexão sobre o processo de produção que proporcionam a formação do conceito de documentário.

Nesse ponto, quer da perspectiva histórica ou da abordagem conceitual, autores como Barnouw (1998), Nichols (2005), Da-Rin (2006), Ramos (2008) e Penafria (1999) apontam Robert Flaherty<sup>16</sup> como um elemento importante na constituição de uma compreensão do documental. Ao se apropriar da concepção de montagem - já adotada pelo cinema de ficção - para organizar as sequências de *Nanook*<sup>17</sup> (1922), Flaherty traz essa prática como elemento novo para a compreensão do que poderia vir a ser o documentário.

Ao refletir sobre *Nanook*, Grierson<sup>18</sup> considera Flaherty o pai do documental (BARNOUW, 1998, p. 78). Grierson, por sua vez, é apontado como o criador do termo documentário. Segundo Alberto Cavalcanti<sup>19</sup> (1976, p. 68), a expressão é conveniente para a

---

<sup>16</sup> Robert Flaherty começou a filmar por acaso. Explorador de jazidas de minérios, em 1910 ele foi contratado por Willian Mackenzie, construtor de ferrovias, para encontrar minérios na Bahia de Hudson. Na terceira expedição, em 1913, Mackenzie sugeriu a Flaherty que levasse consigo uma câmera, para filmar “gente estranha e animais que encontrasse” (BARNOUW, 1998, p. 34-35).

<sup>17</sup> *Nanook* é um documentário que conta a história dos Inuit, povo que habitava a região da Baía de Hudson, no norte do Canadá. O filme é resultado de quase 10 anos de contato entre Flaherty e os esquimós (DARIN, 2006, p. 45-49).

<sup>18</sup> John Grierson estudou na Universidade de Glasgow. Naquele período, já fazia reflexões sobre cinematografia. Recebeu uma bolsa da Rockefeller Foundation e foi aos Estados Unidos aperfeiçoar-se em Ciências Sociais. Ao entrevistar realizadores cinematográficos, políticos e jornalistas, buscava respostas para “alcançar uma verdadeira democracia”. Ao voltar para Inglaterra propôs usar o cinematógrafo com objetivos propagandísticos, junto a organizações estatais inglesas. (BARNOUW, 1998, p. 77-78)

<sup>19</sup> O brasileiro Alberto Cavalcanti foi diretor, produtor e roteirista, sua primeira experiência com o cinema foi em Paris em 1922. Trabalhou com Grierson, no *General Post Office Film Unit*, na Inglaterra. Ao voltar ao Brasil, em 1950, atuou como produtor da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (Enciclopédia do Cinema



realidade da Inglaterra no período, sob um governo conservador. Mas, Grierson faz críticas ao interesse de Flaherty pelos países remotos e povos primitivos. Acredita que o real interesse pela produção de documentários deveria estar na educação, na cidadania e na busca de uma vida melhor. O documentário com viés educacional está relacionado à propaganda, um pensamento recorrente no período. Alberto Cavalcanti (1976, p. 65) demonstra a concepção com um texto escrito por volta de 1940.

Não só os governos, mas também as grandes organizações industriais, como Phillips, *Shell-Mex*, *Standard Oil*, *Light and Power*, de São Paulo, não hesitaram em se servir do documentário para se fazerem conhecer e arejar seus problemas, contribuindo assim para a educação do público.

Nesse sentido, o conceito de propaganda que orienta o período é chamado de propaganda de boas ideias ou das boas causas. Não existiria, então, uma contradição entre documentário e propaganda dentro do chamado universo clássico e de uma ética educativa. “Tanto no Ince brasileiro como no documentarismo inglês, a função do documentário é fazer propaganda das boas ideias (construir fossas secas, preservar alimentos) ou das boas causas (vender produtos do império britânico)” (RAMOS, 2008, p. 63).

Por sua vez, Grierson também revela as motivações do governo britânico com a realização de documentários com características educacionais produzidos no período. Para ele, a finalidade do documentário é fomentar a formação de uma classe trabalhadora mais dócil (BARNOUW, 1998, p. 82-83). O governo britânico espera implantar práticas modernas na sociedade inglesa pelas vias do documentário. Por outro lado, a equipe de Grierson acredita que seu trabalho está dando nova dignidade à classe trabalhadora (BARNOUW, 1998, p. 82).

O filme documental com característica educativa é associado ao Estado, por meio de financiamento estatal, em diversas partes do mundo. Nos Estados Unidos, a política do *New Deal* proporciona o surgimento de alguns filmes financiados pelo governo como *The River* (Pare Lorentz), em 1937. Na Alemanha, a maior referência nesse sentido é Leni Riefenstahl<sup>20</sup>, com *O Triunfo da Vontade* (1934) e *Olímpia* (1938).

O documental brasileiro ganha incentivo a partir de 1930. A fórmula de associar o

---

Brasileiro, 1997, p.103).

<sup>20</sup> Leni Riefenstahl foi atriz e diretora de cinema. Nascida na Alemanha, trabalhou para Hitler em dois filmes “O triunfo da vontade” e “Olímpia”. “O triunfo da vontade” tornou-se um filme símbolo do III Reich e o nome de Leni foi associado para sempre ao Partido Nazista (FRANCO, 2008).

Estado como incentivador e financiador do cinema, praticada na Europa, em especial na Inglaterra com Grierson, também é aplicada no Brasil. O primeiro passo é a criação do Decreto-Lei 21.240 de fevereiro de 1932 que marca posição na atividade cinematográfica brasileira: “Incentiva-se a exibição de filmes educativos, a censura, antes local e policial, é unificada e são criados mecanismos de incentivos à produção cinematográfica com a redução das taxas alfandegárias sobre o filme virgem” (SCHVARZMAN, 2004, p. 264).

O segundo passo expressivo no incentivo de uma produção documental nacional é a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), dentro do Ministério de Educação e Saúde, em 1936. O INCE tem por objetivo a realização de filmes educativos.

O autoritarismo varguista buscava controlar a produção cinematográfica, estabelecendo a partir de 1937 uma dupla ação. Os cinejornais do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) cuidavam da propaganda mais explicitamente política do regime estado-novista. Os curtas e médias do INCE, por sua vez, serviam como instrumentos para a batalha da educação, vista pelo regime como “matéria de salvação nacional” – ainda que o discurso técnico viesse geralmente acompanhado de tintas nacionalistas quando não ufanistas (LABAKI, 2006, p. 39).

A criação do INCE em 1936 tem a mesma finalidade verificada na Inglaterra. Os filmes realizados pelo INCE, tendo Humberto Mauro<sup>21</sup> à frente da entidade, como “Lição prática de taxidermia I e II” (1936), “O Céu do Brasil na Capital da República” (1936) e “Pedra Fundamental do Ministério da Educação e Saúde” (1937) são alguns exemplos da produção do período (RAMOS, 2008, p. 256).

O desenvolvimento tecnológico acompanha a história do cinema e tem interferência direta na atividade documental. Os primeiros equipamentos cinematográficos registram imagens em películas com largura de 35 mm. Para reduzir o tamanho dos equipamentos e facilitar a mobilidade e o uso, é desenvolvida a câmera que registra imagens em películas 16 mm. Os documentaristas são os principais beneficiados com o desenvolvimento do equipamento. “Entre os documentaristas norte-americanos, o manuseio fácil do equipamento de 16 mm desbancou rapidamente o de 35 mm na década de 1950. O tripé, considerado antes essencial, já não se usava”<sup>22</sup> (BARNOUW, 1998, p. 208 - tradução nossa).

---

<sup>21</sup> O mineiro Humberto Mauro realizou seu primeiro filme em 1925 em Cataguases. No Rio de Janeiro, trabalhou na Cinédia, em 1930. Em 1936, ingressou no INCE, onde realizou 300 filmes documentários e atuou no Instituto até 1952, quando se aposentou. Seguiu atuando como diretor até 1967 em dezenas de curtas metragens (GARCIA, 2008).

<sup>22</sup> *Entre los documentalistas norteamericanos, el manejo fácil de equipo de 16mm desplazó rápidamente al de 35 mm en la década de 1950. El trípode, considerado antes esencial, ya no se usaba.*

Apesar do cinema sonoro já existir desde o final da década de 1920, a utilização do som sincronizado só se intensifica a partir dos anos 1960. O desenvolvimento de um sistema capaz de gravar som e imagem, com equipamentos mais leves e que necessitam de um menor número de pessoas na equipe torna-se uma conquista para alguns documentaristas. Para Da-Min (2006, p. 102-103), o surgimento do telejornalismo força uma solução técnica para os equipamentos de captação de imagem e som.

Para a captação de imagens em exteriores, a única tecnologia de que a televisão dispunha, nos seus primeiros anos, era a “artilharia pesada” do cinema. O telejornalismo fomentou a pesquisa de outro tipo de equipamento: câmeras leves e silenciosas, capazes de serem liberadas de seus suportes tradicionais e operadas no ombro do cinegrafista, películas sensíveis a condições de luz mais baixas, gravadores magnéticos portáteis sincrônicos e acessórios que pudessem ser manipulados por equipes menos numerosas e mais ágeis.

O desenvolvimento tecnológico na indústria cinematográfica traz reflexos no uso dos equipamentos na televisão, em especial no formato telejornal. A passagem do sistema de obtenção de imagens em película para gravação magnética de som e imagem é uma transformação significativa para a televisão, observada por Fernão Ramos (2008, p. 282-283):

Uma série de transformações sucede-se na linha de substituição do sistema de gravação ótica pela gravação magnética do som, sempre à margem da indústria cinematográfica hollywoodiana dominante, mas seguindo de perto as necessidades das recentes redes de televisão e do formato telejornal.

A revolução tecnológica de captação de imagem e som ocorre, principalmente, no final dos anos 1950 (RAMOS, 2008, p. 269). Os equipamentos portáteis, com som sincronizado, passam a ter finalidades mais específicas em relação à produção documental (as práticas específicas do documentário são denominadas de cinema direto e cinema verdade). A utilização dos novos equipamentos com características próprias, a principal delas o uso do som ambiente, acontece em pelo menos quatro locais diferentes no mundo: o grupo de Robert Drew, nos Estados Unidos; na Grã-Bretanha, com o grupo chamado de *Free Cinema*<sup>23</sup>; os canadenses com o *Candid Eye*<sup>24</sup>; e os franceses Michel Brault e Gilles Groulx (RAMOS, 2008, p. 269).

---

<sup>23</sup> *Free Cinema* era o nome das exibições organizadas, a partir de 1956, no *National Film Theatre* por Karel Reisz, Lindsay Anderson e outros. O objetivo era impulsionar o cinema por novos caminhos. O nome soava como um manifesto (BARNOUW, 1998, p. 204).

<sup>24</sup> *Candid Eye* era um programa de televisão realizado pelo *National Film Board* do Canadá, em fins dos anos 1950 (RAMOS, 2008, p.283).

A produção documental brasileira tem características que se aproximam da prática de documentário no mundo. O uso da entrevista no documentário brasileiro com o filme *Viramundo* “[...] é um dos primeiros exemplos acabados de documentários brasileiros influenciados pelas novas possibilidades técnicas e estéticas do Cinema Direto” (LABAKI, 2006, p. 48). Conforme Ramos (2004, p. 88) os primeiros equipamentos Nagra<sup>25</sup> desembarcam no Brasil no segundo semestre de 1962.

## 1.2 O OUTRO QUE FALA

A possibilidade de gravação de áudio e vídeo sincronizados permite o uso da entrevista como mais um elemento de composição para o documentário. As técnicas de entrevista permitiram a inclusão de um tipo de alteridade na produção documental.

Ao falar especificamente do trabalho de Eduardo Coutinho, Lins (2008) ajuda a demonstrar o que ocorre em muitos casos com a introdução da entrevista como método no documentário. “A entrevista não é mais simples depoimento nem dar a voz, mas um diálogo fruto de permanente negociação em que as versões dos personagens vão sendo produzidas em contato com a câmera” (LINS, 2008, p. 26).

A entrevista torna-se um método muito utilizado no documentário no Brasil nas décadas de 1980 e 1990. “É como se a predisposição de dar a voz aos sujeitos da experiência (já presente no documentário do Cinema Novo, mas então associada à voz over interpretativa ou totalizadora) fosse ganhando força, a ponto de abolir ou subjugar outras formas de abordagem” (LINS, 2008, p. 27).

Embora faça críticas à produção documental recente, que deixou de ser criadora por fazer da entrevista “[...] feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo.”, Bernardet (2003, p. 285) enfatiza as possibilidades abertas pela conquista do som direto.

Num pólo, temos falas, entrevistas ou outras modalidades, cuja finalidade é transmitir uma informação verbal, tendo o conteúdo uma importância predominante. No outro, encontramos uma fala cujo conteúdo se torna secundário, e o ato de fala passa a predominar (BERNARDET, 2003, p. 284).

---

<sup>25</sup>

Os gravadores Nagra eram gravadores de som que permitiam a sincronização do som com a imagem.

Como estratégia, a entrevista no documentário altera o tipo de expressão utilizado pelo cineasta. Em um determinado momento, é natural que o cineasta se dirija ao público. Com a entrevista, o cineasta passa a se dirigir ao entrevistado (NICHOLS, 2005, p. 159). “A entrevista permite que o cineasta se dirija formalmente às pessoas que aparecem no filme em vez de dirigir-se ao público por comentário com *voz-over*” (NICHOLS, 2005, p.159 – grifo do autor).

A entrevista torna possível ao cineasta reunir diferentes depoimentos em uma história. “A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem” (NICHOLS, 2005, p. 160).

O documentário ganha um caráter de filme-conversa, conforme aponta Gomes (1982, p. 459) ao comentar sobre filmes produzidos em meados da década de 1960.

Defrontamo-nos, porém, aqui com um filme-conversa reconstituído, no qual o documento é depoimento. Essa expressão aliás não satisfaz, pois implica num distanciamento lúcido e concertado de que não há traço em *O Desafio*. Confissão seria mais adequada se a palavra não carresse idéias de remorso.

Nem todos os documentários trabalham com a entrevista, mas sem dúvida ela tem peso fundamental em diversas produções, em especial no trabalho de Eduardo Coutinho. A entrevista é parte central nos vídeos produzidos pelos estudantes de jornalismo.

### 1.3 TIPOLOGIA DO DOCUMENTÁRIO

O aperfeiçoamento das práticas documentais, a partir do desenvolvimento tecnológico (equipamentos) e de técnicas (modos de fazer), traz características específicas para os documentários. A prática associada com a reflexão demonstra que as formas de produção de documentários podem ser classificadas, como demonstraremos neste item.

Podemos dizer que, a partir da organização feita por Nichols (1997), o documentário divide-se em quatro modos (que não são cronológicos): expositivo, modo de observação, interativo e reflexivo. Para Nichols (2005), os modos do documentário tendem a organizar formatos, padrões, métodos de trabalho, práticas e questões técnicas.

O modo expositivo tem tradicionalmente a voz *over* e posiciona-se não somente ao expor pontos de vista, mas ao persuadir, em função da disposição da relação *voz off* e

imagens. “Os textos expositivos tomam forma em torno de um comentário dirigido para o telespectador”<sup>26</sup> (NICHOLS, 1997, p. 68 – tradução nossa). Segundo Nichols, o documentário expositivo tem característica argumentativa, oferece a impressão de objetividade.

A narração que constitui o documentário expositivo pretende convencer o receptor do posicionamento apresentado no filme. “A montagem na modalidade expositiva serve somente para estabelecer e manter a continuidade retórica mais que a continuidade espacial ou temporal”<sup>27</sup> (NICHOLS, 1997, p.68 - tradução nossa). Normalmente, o modo expositivo caracteriza-se por oferecer causa e efeito para o telespectador. O público, na perspectiva do modo expositivo, é passivo. Para propor exemplos, podemos recorrer ao cinema educativo e ao próprio *Nanook* (1922) de Flaherty.

O segundo modo é o de observação, que busca não interferir nos acontecimentos que são filmados, também chamado de “mosca na parede”. O termo se refere a não interferência no processo de filmagem. O modo de observação do documentário ganha espaço com a questão da sincronização do som e da imagem. Há uma tentativa de passividade da produção no acompanhamento dos acontecimentos que a câmera flagra, como se eles acontecessem sem a intervenção da equipe que filma. “A modalidade de observação dá ênfase na não intervenção do realizador”<sup>28</sup> (NICHOLS, 1997, p. 72 – tradução nossa). Um exemplo de filme de observação é “Primárias”<sup>29</sup> (1960) sobre a pré-campanha presidencial do partido Democrata nos Estados Unidos, em 1960.

No terceiro tipo, o interativo, o documentarista tem consciência de que é impossível não interferir. Sabendo disso, expõe a relação dos acontecimentos com a câmera e a equipe. O realizador do documentário posiciona-se como invasor. Nesse caso, a tentativa é expor mesmo essa relação entre o objeto filmado e quem teoricamente estaria atrás das câmeras. Este modo de fazer documentário também é chamado “mosca na sopa”. “A autoridade textual dirige-se para os atores sociais reunidos: seus comentários e respostas oferecem uma parte essencial da argumentação do filme”<sup>30</sup> (NICHOLS, 1997, p. 79 – tradução nossa). “Crônica

---

<sup>26</sup> *Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador.*

<sup>27</sup> *El montaje en la modalidad expositiva suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal.*

<sup>28</sup> *La modalidad de observación hace hincapié en la no-intervención del realizador.*

<sup>29</sup> Drew e Leacock convenceram os senadores John F. Kennedy e Hubert Humphrey a se deixarem ser filmados durante a campanha de nomeação presidencial democrata em Wisconsin (BARNOUW, 1988).

<sup>30</sup> *La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados: sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial de la argumentación de la película.*

de um Verão”<sup>31</sup> (1960) é mencionado como o documentário mais importante do modo interativo.

O quarto formato de documentário é aquele que procura evidenciar não somente um mundo apreendido pela câmera, mas também as próprias fases de execução do documentário, que abrange produtor, processo e produto. Os documentários produzidos com essa característica são denominados reflexivos. “Enquanto que a maior parte da produção documental ocupa-se em falar sobre o mundo histórico, o modo reflexivo aborda a questão de *como* falamos sobre o mundo histórico”<sup>32</sup> (NICHOLS, 1997, p. 93 – grifo do autor – tradução nossa). O filme *Cabra marcado para morrer*<sup>33</sup> (1984) é um exemplo de filme que mostra o fazer, quando aparecem a equipe de produção e o microfone, elementos que antes ficavam escondidos.

Apesar de estabelecer um rol de especificidades de cada um dos modos apresentados, é interessante notarmos que os tipos não são estanques e podem ser encontrados misturados em documentários. Isso significa que um documentário pode ser classificado com mais de um modo e, em alguns casos, existe a possibilidade de apontar um como predominante.

#### 1.4 COMPOSIÇÃO DISCURSIVA E EFEITOS NARRATIVOS

Os quatro modos apresentados por Nichols oferecem uma preocupação com três eixos para compreender o documentário: produtor, processo e produto. A interação entre os três tem diferentes níveis, conforme a característica do documentário. Em alguns dos modos da tipologia do documentário apresentados anteriormente, há formas diferentes de projetar a compreensão do que Nichols (2005, p. 41) chama de interação tripolar entre cineasta, temas ou atores sociais e público ou espectadores.

Ao refletir, por exemplo, sobre o modo expositivo, encontramos o realizador (cineasta) como o sujeito que se expressa como detentor de um conhecimento a partir do modo como

---

<sup>31</sup> Nas ruas de Paris, Jean Rouch e Edgar Morin paravam pessoas em frente a uma câmera e perguntavam: “Você é feliz?” O filme se transformou numa espécie de antropologia da cidade (BARNOUW, 1988, p. 222).

<sup>32</sup> *Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de cómo hablamos acerca del mundo histórico.*

<sup>33</sup> Em 1984, Coutinho finaliza o documentário que se desdobra a partir de vários acontecimentos: a morte do agricultor João Pedro Teixeira; a separação da família do agricultor da viúva Elisabeth Teixeira; e a produção de um filme de ficção iniciado em 1964

organiza o que apresenta no filme. “O cineasta representa outras pessoas. A ideia de falar sobre um tópico ou assunto, uma pessoa ou indivíduo, empresta um ar de importância cívica a esse trabalho” (NICHOLS, 2005, p. 41). Nesse sentido, a ideia do cineasta representar outras pessoas orienta para “[...] uma separação entre aquele que fala e aquele de quem se fala” (NICHOLS, 2005, p. 42). No que se refere ao público, há uma separação tanto do ato de representação como do representado (NICHOLS, 2005, p. 42). Mas não é somente o filme expositivo que orienta a relação de separação dos três elementos (produtor, produto e público). Talvez no filme expositivo, a separação seja mais significativa, ou fácil de identificar.

A separação dos três elementos no filme não é a única forma de composição que observamos na interação tripolar. Uma composição possível ocorre quando o posicionamento do realizador aproxima-se daqueles que são representados. O cineasta não se coloca como alguém de fora, produzindo filmes sobre os outros. O diretor, nesse caso, fala também dele mesmo. É o que Nichols (2005, p. 45) aponta como “[...] nós falamos de nós para você”. Não há mais separação do cineasta com aqueles que são representados. “No cinema antropológico, a mudança para essa formulação é chamada de *auto-etnografia*” (NICHOLS, 2005, p. 45 – grifo do autor). O realizador está envolvido diretamente com o objeto que filma, faz parte do universo que busca representar. Nesse caso, o espectador ainda é pensado como sujeito que está fora do processo de construção de sentido do filme.

Uma terceira composição traz o espectador como participante ativo do processo de construção do sentido do documentário. Isso ocorre quando o documentário propõe partilhar aspectos que normalmente ficam ocultos na produção do filme. Há também um reposicionamento do realizador que se propõe a documentar com aqueles que são representados. Temos um exemplo em “Cabra Marcado para Morrer” (1984). “Cabra [...] é um filme que busca resgatar a sua própria história, através da retomada, por outros métodos, do trabalho interrompido dezessete anos antes pelo golpe militar de 1964” (DA-RIN, 2006, p. 215). Para Da-Rin, Cabra (1984) tem características do cinema auto-reflexivo.

A relação - produtor, produto e espectador – indica como as alterações dos processos de produção e a compreensão das estratégias de aproximação do produtor com o produto podem reconfigurar as interpretações para o espectador. Da-Rin (2006, p.193) chega a dizer que alguns filmes frustram intencionalmente o espectador, em “[...] uma tática para descentrá-lo da posição de consumidor passivo de significados prontos e acabados”. Os filmes



experimentais são os que mais trazem esse tipo de objetivo e, segundo Da-Rin, “Congo”<sup>34</sup> (1972) é o exemplo mais significativo de cinema auto-reflexivo porque possui claramente “[...] uma tendência a adotar estratégias anti-ilusionistas” (DA-RIN, p. 194).

#### **1.4.1 A retórica no documental**

Os eixos narrativos e argumentativos de um documentário podem ser estruturados de formas diferentes e configuram a própria composição do documental. “A lógica que organiza um documentário sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade” (NICHOLS, 2005, p.55).

Dois elementos são importantes para observar a característica argumentativa do documentário: montagem e retórica. Montagem pode ser compreendida como o conjunto de tomadas e cenas organizadas para contar uma história. A retórica está orientada a partir da montagem e do ponto de vista abordado na temática. A compreensão das características da montagem e da retórica orienta a força argumentativa que o documentário possui.

Para situar a diferença entre a montagem no cinema de ficção e no documentário, podemos dizer que o cinema de ficção trabalha a montagem para apagar os cortes entre as tomadas (NICHOLS, 2005, p.56). Para o cinema de ficção, importa uma unidade espaço temporal interna ao filme possibilitada pela montagem em continuidade. No caso do documentário, não há uma preocupação em tornar invisíveis os cortes das cenas. A montagem (no documentário) organiza as ações dos personagens principais dentro da cena de modo a “[...] dar a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica” (NICHOLS, 2005, p. 58). O autor chama essa forma de organização das cenas de montagem de evidência. A montagem no documentário tem por objetivo comprovar os fatos para sustentar as alegações que evidencia.

Observamos, então, que há um posicionamento presente do realizador. Quando faz o procedimento de montagem, o cineasta reforça o seu argumento sobre determinado tema. A disposição dos procedimentos de montagem é realizada a partir da retórica. “A retórica é a forma de discurso usada para persuadir ou convencer outros de um assunto para o qual não

---

<sup>34</sup> Congo (1972) faz supor um filme sobre uma manifestação da cultura popular, a congada. No entanto, não se mostra nenhuma congada no curta-metragem. Quase 80% dos planos de Congo contêm letreiros, tais como “Angola contra hospício”, “tese contra antítese” (DA-RIN, 2006, p. 189).

existe solução ou resposta definida, inequívoca” (NICHOLS, 2005, p. 43).

Conforme Nichols (2005, p. 80), o desenvolvimento do discurso retórico no documentário pode acontecer a partir da busca de evidências ou provas que sustentem determinada posição. A estratégia discursiva procura indícios, misturando raciocínio concreto “[...] com porções veladas de raciocínio aparente [...]”, porque se o raciocínio concreto ou lógico fosse totalmente satisfatório não seria necessária a retórica (NICHOLS, 2005, p. 81). A retórica funciona como lógica discursiva e se aproxima da lógica formal, pois se preocupa em encontrar elementos discursivos capazes de argumentar a respeito do mundo histórico.

Outro aspecto do processo de construção da retórica no documentário é chamado de problema/ solução. A disposição argumentativa, nesse caso, é construída na alternância de argumentos pró e contra um determinado assunto. Mas, o desfecho predispõe ou orienta um determinado procedimento (NICHOLS, 2005, p. 88).

Por fim, Nichols aponta ainda a memória como um aliado no processo de construção discursiva que também está relacionada com a retórica. Em alguns casos, é possível desenvolver um “teatro da memória” para resgatar o que tem que ser dito. “Esse teatro compreende a localização criativa dos componentes do discurso em partes diferentes de um espaço familiar, com a casa do orador ou um lugar público” (NICHOLS, 2005, p. 90).

## 1.5 ASSERÇÕES SOBRE A REALIDADE E IMAGEM-CÂMERA

Para continuarmos a compor um quadro sobre a compreensão do que é o documentário, é importante destacar os elementos que trazem características mais específicas, como a imagem ancorada na realidade (locações reais e utilização de não-atores). Os não-atores são o que Nichols (2005) trata como atores sociais, pessoas que estão representando a si mesmas nos documentários.

É possível estabelecer que a compreensão da imagem ancorada na realidade liga-se ao termo “proposição assertiva”, cunhado por Ramos (2000, p. 197). No documentário, a proposição assertiva considera que o discurso fílmico é carregado de enunciados, ou afirmações, que possuem relação com a realidade (RAMOS, 2000, p. 197). As asserções são proposições na forma de afirmação sobre o mundo, elas podem ser expressas como entrevista,

depoimento ou voz *over*.

A singularidade do documentário em relação à ficção estabelece-se pela especificidade da representação captada pela câmera. Representação que está ancorada nas asserções sobre a realidade social (RAMOS, 2000, p. 198). O estilo que orienta as formas das asserções é diverso e varia historicamente. “Há sempre uma voz que enuncia no documentário, estabelecendo asserções” (RAMOS, 2008, p. 23). Pode existir a predominância da voz *over* ou pode existir o diálogo - caso da entrevista.

Juntamente com o conceito de proposição assertiva, evidenciamos o de imagem-câmera. Isso porque a junção da imagem e do som é a ancoragem do documentário. A asserção do documentário ocorre pela possibilidade de enfrentar a realidade ouvindo os sons e vendo as imagens em movimento. Sempre reforçando que a asserção é um aspecto, uma proposição. Assim como ouvimos e lemos proposições, asserções diversas sobre a realidade social todos os dias.

O estatuto ou o valor que damos a essas asserções varia segundo a credibilidade do emissor do discurso para nós, nosso *background* de informações e visão de mundo sobre o fato, nossa posição a respeito, nossas simpatias pessoais com relação aos personagens envolvidos na ação descrita, etc (RAMOS, 2008, p. 76).

Justificamos a necessidade de pensar a asserção sobre a realidade perante o conceito de imagem-câmera pois a singularidade de asserções têm como pano de fundo tais imagens.

O ponto de nosso argumento é que os enunciados utilizados pelas imagens-câmera para asserir possuem um estatuto completamente diferente (singular, portanto) dos enunciados assertivos feitos através da linguagem escrita, oral, ou daqueles que são acompanhados por representações pictóricas (RAMOS, 2008, p. 77).

A força maior da imagem-câmera como asserção está na relação com o espectador que recebe essas imagens. O espectador que sabe que aquela imagem é uma asserção da realidade terá um contato com o que Ramos (2008, p. 78) chama de endereço da tomada. Em especial, porque a máquina filmadora está no local em que o fato desenrola-se e faz com que a aparência refletida esteja fixada a partir da circunstância de mundo que deu origem a ela. “Essas imagens trazem o mundo em sua carne e nelas respiramos a intensidade e a indeterminação do transcorrer” (RAMOS, 2008, p. 81). Ao filmar os acontecimentos, o sujeito que filma não sabe qual é o desfecho da cena, porque o desenrolar dos acontecimentos não é previsto em um roteiro para ser filmado.

### 1.5.1 Entre a realidade e a ficção

Em alguma medida, os autores que trazem contribuições para uma reflexão sobre o documentário trabalham relacionando-o com a ficção, quer na perspectiva da negação de diferenças significativas entre ficção e realidade ou na demonstração de situações opostas. Existe a proposta de oposição entre documentário e ficção no sentido verdade e mentira.

Nichols adota a perspectiva de que “[...] todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2005, p. 26). Por outro lado, todo filme documentário é em alguma medida ficcional. Quando escolhe enquadramentos (no momento da captura das imagens), quando seleciona, organiza e narrativiza (na montagem), quando as imagens captadas argumentam e constroem a realidade que o filme objetiva representar.

A singularidade do documentário diante da ficção está em “[...] procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada” (RAMOS, 2008, p. 25). Os elementos listados “[...] pertencem ao campo estilístico do *documentário*, embora não exclusivamente” (RAMOS, 2008, p. 25 – grifo do autor).

Conceituar ficção e documentário não é tarefa simples. Entre as convenções e os exercícios de teorização não há consenso sobre a divisão de um provável espaço geográfico ocupado pelos elementos cinematográficos. “O documentário, antes de tudo, é definido pela *intenção* de seu autor de fazer um documentário (*intenção* social, manifesta na *indexação* da obra, conforme percebida pelo espectador)” (RAMOS, 2008, p.25 – grifos do autor).

As aproximações e diferenças conceituais entre documentário e ficção existem desde o surgimento do cinematógrafo. Além disso, no desenvolvimento de uma cinematografia documental, os elementos de constituição do documentário surgem e são contestados sistematicamente em toda a trajetória da representação da “realidade social” a partir das imagens em movimento. Essa questão, de alguma forma, está em desenvolvimento a partir do que propomos como indícios de um conceito.

### 1.5.2 Indícios de um conceito

As condicionantes e convenções exploradas ao longo dos itens anteriores ajudam-nos a pensar em um conceito para documentário. Compreendemos os diálogos conceituais entre os modos documentais a partir da aproximação e representação da realidade social. Começamos a compreender que a realidade social é construída muito mais pelos sujeitos que interagem no processo do que oferecida como algo pronto pelo cineasta.

Mas esse filme que organiza e constrói a realidade precisa de alguns elementos para existir como tal. O cinema primitivo era de exibição, também chamado de cinema de atrações, e de documentação científica, como já vimos, pela credibilidade que a imagem cinematográfica imprime. Ao unirmos as duas tendências, temos uma parte do que é o documentário. Para constituirmos o conceito precisamos ainda de outros elementos: “[...] experimentação poética; relato narrativo de histórias; e oratória retórica” (NICHOLS, 2005, p. 123). Podemos dizer que a experimentação poética está diretamente relacionada à maneira do cineasta ver e registrar as coisas como prioritárias, em detrimento da habilidade da câmara de registro do mundo (NICHOLS, 2005, p. 124).

Podemos dizer que o documentário, para existir como tal, precisa, além dos realizadores, do terceiro elemento: o espectador. Apenas os elementos produtores não tornam um filme um documentário. O espectador também imputa à obra o caráter documental.

Depois do caminho percorrido até aqui via revisão bibliográfica, podemos dizer que o documentário conta histórias sobre a realidade a partir do ponto de vista do cineasta que o produziu. Para contar essas histórias, ora se aproxima do cinema de ficção - quando usa a montagem e a narração - ora se afasta - quando usa uma imagem ancorada na realidade e locações reais. Nesse caso, as locações reais são as “naturais”, imagens feitas nos próprios locais. Por último, o documentário utiliza não-atores. Os não-atores são o que Nichols (2005) trata como atores sociais, pessoas que estão representando a si mesmas nos documentários.

### 1.6 DOCUMENTÁRIO: SEM FÓRMULAS FECHADAS

O documentário não tem um formato padrão no qual todos os filmes encaixam-se. “Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos” (NICHOLS, 2005, p. 48). Além disso, as definições sobre documentário sofrem alterações dependendo dos contextos históricos e padrões éticos e estéticos. “A definição do campo do documentário deve extrapolar o horizonte do *eticamente correto*, aprofundando e valorando sua dimensão histórica” (RAMOS, 2008, p. 34 – grifo do autor). É necessário deixar mais distante a questão da verdade, aponta Ramos. As variáveis encontradas no processo de dizer o que é o documentário demonstram que quando um determinado modo documental enseja certa hegemonia, o documentário renova-se e encontra novas formas de abordagem. Um modo pode surgir como reação às condições limitadoras percebidas em outros modos.

Além disso, no desenvolvimento de uma cinematografia documental, os elementos de constituição do documentário surgem e são contestados sistematicamente em toda a trajetória da representação da “realidade social” a partir das imagens em movimento, dificultando uma estratégia de aproximação que possa dizer o que é o documentário.

Como aponta Da-Rin (2006, p. 15), “[...] quem se propõe a abordar teoricamente o documentário se defronta com o desafio quase intransponível de delimitar o campo” (sic). A explicação para isso, segundo o autor, é que alguns limites são arbitrários e negados pelos exemplos que não se enquadram.

O desenvolvimento das técnicas cinematográficas altera o processo de produção documental. Vale reforçar, porém, que o documentário não nasce com o cinema. O que nasce com o cinema são as condições de representar o mundo com imagens em movimento.

O som é um dos aspectos mais importantes do desenvolvimento tecnológico para o documentário. Em especial, para a concepção do cinema direto e do cinema-verdade. É por esse motivo que a entrevista destaca-se em muitas produções. Mas, não se trata somente da entrevista, e sim do som do mundo que passa a ser representado pela captação de áudio ambiente. A captação de áudio ambiente é mais uma referência, quase como uma prova de que a equipe esteve no local e presenciou os acontecimentos.

A interação tripolar - produção, produto e espectador - com diferentes níveis de envolvimento, dependendo da postura do realizador - também é significativa para a compreensão do cinema documental, além de produzir algumas especificidades. A forma como o realizador aborda o objeto filmado significa o modo como ele interpela o espectador.

Mas, para além da necessidade de abordar a realidade, falar sobre a realidade e como falar da realidade, o documentário apresenta alguns elementos que podem ser destacados. O uso da montagem evidencia as marcas de como as cenas foram realizadas, algo que a ficção tenta apagar. O uso de elementos da retórica é outro ponto que nos diz como o realizador pretende abordar o mundo histórico. A montagem e a retórica são os recursos que o cineasta utiliza para formular a sua argumentação para o filme documental.

Um aspecto problematizador é que o documentário tem por objeto a realidade, ou o mundo histórico, como denomina Nichols (2005), e dizer algo sobre o mundo histórico é sempre um desafio. Mais importante é perceber que o sujeito constrói e dá sentido ao mundo histórico. Significa pensar que, a cada olhar, a realidade é reconstruída, especialmente no que se refere à produção do documentário e aos seus espectadores.

## 2 ELEMENTOS DO JORNALISMO

Os elementos dispostos a seguir referem-se aos estudos sobre jornalismo. Em alguns momentos, podemos perceber que certas características aproximam-se do documentário, conforme o capítulo anterior. Isso ocorre porque são produtos da comunicação que têm relação direta com a realidade social, quer porque ajudam a compor a realidade nas abordagens que fazem ou porque são alimentados pelo mundo social. Faremos uma análise mais sistemática sobre as aproximações entre o documentário e jornalismo no capítulo 4.

No presente capítulo, as teorias da notícia ajudam a esclarecer os conceitos de jornalismo abordados, mas nem todas as características do jornalismo são exploradas. Não discutimos os critérios de noticiabilidade, que se restringem à periodicidade e ao tempo de produção, e as rotinas produtivas<sup>35</sup>.

Num primeiro momento, emprestamos das teorias da notícia configurações que, *a priori*, têm alguma relação com a produção documental a ser estudada. Assim, compõem o texto elementos dispersos nas teorias da notícia como interesse público, acontecimento jornalístico, pluralidade de vozes, juntamente com as fontes e a entrevista. O fecho do capítulo contempla a entrevista e a reportagem como elementos distintivos do processo de captação da realidade social e que dão complexidade à construção do que é o jornalismo.

Ao final, não esperamos ter um conceito de jornalismo, mas elementos que nos ajudam a pensar o jornalismo e que podem ser observados nas produções documentais pesquisadas. Para todo o efeito, temos presente já de início que os jornais e a própria mídia produtora de notícias compõem a realidade social em alguma medida. “O que o jornalismo faz? Interpreta a realidade social para que as pessoas possam entendê-la, adaptar-se a ela e modificá-la”<sup>36</sup> (GOMIS, 1991, p. 35 – tradução nossa). A resposta de Gomis ajuda a ampliar a compreensão do processo e perceber que é possível ver o jornalismo para além da teoria do espelho<sup>37</sup>, como construção da realidade social.

---

<sup>35</sup> Compreendemos que boa parte dos elementos que conceituam o jornalismo no presente texto vem de pesquisas que observam as rotinas produtivas. Não é a rotina produtiva como elemento conceituador do jornalismo que interessa na apropriação dos conceitos dos autores.

<sup>36</sup> *¿Qué hace el periodismo? Interpreta la realidad social para que la gente pueda entenderla, adaptarse a ella y modificarla.*

<sup>37</sup> Na teoria do espelho, as notícias são como são porque a realidade assim as determina. “Central à teoria



As diferentes formas de mediação presentes em mídias como jornais, rádios, televisão e *web* são potencialmente as formas de contato das sociedades e dos sujeitos com os acontecimentos. Nesse sentido, refletir sobre interesse público, acontecimento jornalístico e as fontes deve fazer parte da complexidade que envolve a produção jornalística.

## 2.1 O INTERESSE PÚBLICO

Presença constante nos manuais de ética jornalística, o interesse público é uma característica do discurso jornalístico tradicional (FONTCUBERTA, 1999, p. 14). Aparece nas reflexões de forma difusa juntamente com outros valores como liberdade de expressão, liberdade de imprensa, igualdade entre cidadãos, direito à informação, etc. Também podemos considerar o interesse público um critério de noticiabilidade<sup>38</sup>.

Há, em alguns casos, o entendimento de que o interesse público está ligado à compreensão sobre o exercício do jornalismo como compromisso com as sociedades democráticas. O comprometimento com as sociedades democráticas é o ponto de interesse aqui abordado. O relato dos fatos jornalísticos deve ser ponto de referência, “[...] correspondendo às expectativas e necessidades de informação de um público massivo” (FONTCUBERTA, 1999, p. 14).

Park (1976) demonstra a importância do interesse público da notícia em grupos sociais. Para o autor, a necessidade de notícia está ligada à coletividade. O interesse público está relacionado à tensão e aos acontecimentos. Quanto mais exposto aos acontecimentos, maior será a resposta social que o público dará. Significa pensar que os acontecimentos noticiados são responsáveis por criar tensões e demandas nos grupos sociais (PARK, 1976, p. 181-182).

Nesse ponto, a necessidade da notícia como um interesse público, para Park (1976), orienta as respostas que a sociedade pode vir a manifestar. A quantidade de respostas dos grupos sociais é proporcional ao acesso às informações que o grupo tiver. Se a circulação da

---

é a noção chave de que o jornalista é um *comunicador desinteressado*” (TRAQUINA, 2004, p. 146 – grifo do autor).

<sup>38</sup> “A noticiabilidade é constituída pelo conjunto de requisitos que se exigem dos acontecimentos – do ponto de vista do trabalho nos órgãos de informação e do ponto de vista do profissionalismo dos jornalistas – para adquirirem a existência pública das notícias” (WOLF, 2001, p. 190 – grifo do autor).

notícia for restrita, diminui a discussão e há tendência de maior influência de pessoas dominantes na comunidade.

Mas a existência desse domínio depende da capacidade da comunidade, ou de líderes, de manter a tensão. É assim que surgem os ditadores e se conservam no poder. E assim se explica igualmente a necessidade, para a ditadura, de alguma espécie de censura (PARK, 1976, p. 182).

Assim, fica ampliada a noção de interesse público como um valor para as sociedades democráticas. Podemos ampliar para o jornalismo o que Park (1976) demonstra a partir da notícia. É possível pensar que o jornalismo pode ir além de sua finalidade democrática. “A informação produzida pelo jornalismo também orienta, emociona, diverte, mobiliza, rompe preconceitos e expõe curiosidades, além de informar” (BENEDETI, 2006, p. 23).

O papel da mídia nas sociedades democráticas é potencializado, uma vez que estão sempre associadas questões políticas às questões sociais.

A mídia desempenha um papel crucial no acompanhamento das lutas pelo poder no interior da sociedade, onde posições ideológicas são representadas e legitimadas, pela criação e pelo fortalecimento de uma ativa e consistente cultura de mídia que controla as massas através de formas adequadas de informação e entretenimento (HARDT, 2006, p. 21).

Enquanto para a maioria dos autores [entre eles, Mouillaud (2002), Henn (1996), Cascais, 1999], o acontecimento jornalístico é considerado matéria-prima do jornalismo, o interesse público segue como um compromisso do jornalismo. O interesse público como dever pode estar difuso e até mesmo em conflito, devido, por exemplo, à ligação da atividade jornalística aos interesses capitalistas, de obtenção de lucro.

Se o interesse público é conflitante para o dono do jornal, no sentido de conciliar os interesses comerciais, deve ser um norte para o jornalista, uma exigência dentro do código de ética do exercício da profissão. Por fim, em alguns momentos, na dinâmica da produção editorial, podemos pensá-lo como critério de noticiabilidade.

## 2.2 O ACONTECIMENTO JORNALÍSTICO

O acontecimento é considerado a matéria-prima do jornalismo. Em alguma medida,

autores como Mouillaud (2002), Henn (1996) e Cascais (1999) orientam sua reflexão no sentido exposto. Traquina (1993) defende que as interrogações sobre o acontecimento estão entre as questões centrais do jornalismo. “Para um acontecimento ganhar o estatuto de notícia, ele teria que representar um rompimento com a ordem natural das coisas, um desvio do comportamento esperado” (MOTTA, 2002, p. 307).

Parece-nos, portanto, interessante refletir sobre a possibilidade da existência de um acontecimento anterior, o que alguns autores, como Verón (1995), chamam de acontecimento social e outros nomeiam evento (CHARAUDEAU, 2006). Pois, parece ser possível apontar que nem todos os acontecimentos sociais tornam-se acontecimentos jornalísticos. Seria uma espécie de origem do acontecimento. Poderia ser ainda o que Rodrigues (1993) chama de ponto zero da significação.

Um dos aspectos a considerarmos sobre a possibilidade de existência de um acontecimento anterior ao acontecimento jornalístico deve-se à necessidade de seleção do que é apresentado como notícia. “Os acontecimentos que se produzem no mundo são em número bem superior ao dos acontecimentos tratados nas e pelas mídias?” (CHARAUDEAU, 2006, p. 133). Naturalmente a resposta é sim e é imprescindível que as mídias façam a seleção, escolham os fatos por critérios, pela própria possibilidade de uma hierarquia de acontecimentos sociais. Nas categorias de acontecimentos de Quéré (2005), há pelo menos três grupos: sem importância e com importância; descontínuos e contínuos; individual e coletivo. Mas, ao hierarquizar os acontecimentos, de alguma forma está dada a necessidade de discursivizar os eventos. No processo de discursivização dos eventos, há aqueles que serão contados nas experiências individuais e os que receberão atenção da mídia. Ambos os acontecimentos precisam de modelos discursivos.

Podemos compreender essa discursivização como algo construído, com um modelo. “Os profissionais trabalham no interior de um campo em que o modelo do acontecimento já está construído” (MOUILLAUD, 2002, p. 54). Para Mouillaud (2002, p. 49), não há separação entre o acontecimento e informação, não há autonomia nas duas instâncias. Porque para ele, “[...] no momento mesmo do acontecimento, não existe nada, nada para ser ‘visto’”. O que existe é a entropia e a mídia serve para organizar, dar molduras e enquadramentos aos acontecimentos.

Diante do exposto, o acontecimento social parece existir somente a partir da elaboração dos meios de difusão. Ou, pelo menos, o acontecimento social tem maiores

chances de permanecer como memória quando é elaborado e narrativizado. “Comentadas com as mesmas palavras, as mesmas vozes graves, os mesmos olhos úmidos, todas as tragédias humanas acabam por se assemelhar” (REBELO, 2006, p. 20).

A narrativa é uma forma de naturalização da tragédia via mediatização. “As narrativas mediatizadas, ou mediatizáveis: as únicas suscetíveis de transportar o acontecimento para lá dos limites da comunidade onde emergiu” (REBELO, 2006, p. 18). Justamente porque a existência do acontecimento está relacionada à possibilidade de descrever os acontecimentos, organizá-los discursivamente no tempo e no espaço. A maior parte dos autores aqui mencionados trabalha com a percepção dos acontecimentos a partir da elaboração do discurso.

Os acontecimentos sociais não são objetos que se encontram já prontos em alguma parte da realidade e cujas propriedades e vicissitudes nos são dados a conhecer de imediato pelos meios de maior ou menor fidelidade. Só existem à medida que os meios os elaboram (VERÓN, 1995, p. 2 – tradução nossa)<sup>39</sup>.

Significa pensarmos que os acontecimentos precisam ser organizados, discursivizados e relatados para que sejam interpretados. Para Rodrigues (1993), o acontecimento está diretamente ligado ao discurso, especialmente porque seu ponto de partida para analisar o acontecimento é o discurso jornalístico. O autor relaciona os acontecimentos de caráter jornalístico pela probabilidade de ocorrência, o que chama de notável, “[...] digno de ser registrado na memória” (RODRIGUES, 1993, p. 28). Os acontecimentos notáveis desdobram-se em uma espécie de acontecimento segundo, os meta-acontecimentos, “[...] provocados pela própria existência do discurso jornalístico” (RODRIGUES, 1993, p. 29). Há práticas sociais que são organizadas com o objetivo de fazer parte do discurso jornalístico. Uma manifestação tem maior chance de alcançar seus objetivos à medida que pode fazer parte da pauta midiática.

Para que os eventos sejam compreendidos como acontecimentos e sejam significativos para os grupos sociais, são necessários os discursos de inteligibilidade. Conforme aponta Charaudeau (2006, p. 131), “[...] para que o acontecimento exista é necessário nomeá-lo”.

Essa nomeação do acontecimento ocorre de maneira complexa, não somente pelo relato dos que o presenciam, mas a partir de enquadramentos e molduras, ou seja, de recortes que são feitos nas cenas dos eventos. Mouillaud (2002) usa do expediente da máquina

---

<sup>39</sup> “Los acontecimientos sociales no son objetos que se encuentran ya hechos en alguna parte en la realidad y cuyas propiedades y avatares nos son dados a conocer de inmediato por los medios con mayor o menor fidelidad. Sólo existen en la medida en que esos medios los elaboran.”

fotográfica para comparar o sujeito que descreve o acontecimento. A moldura determinada e arbitrária que é aplicada sobre a realidade ocorre através do discurso jornalístico. Isso porque existem regras canônicas que determinam como devem ser relatados e sob qual inscrição o fato é previamente classificado: em qual editoria o fato é colocado. “O modelo ao qual todo o acontecimento se deve conformar para ser uma informação é aquele do paradigma fatural” (sic) (MOUILLAUD, 2002, p. 60).

A narrativa é uma estratégia de nomeação e de tentativa de reduzir as discontinuidades, as rupturas impostas pelos acontecimentos. “Por isso, fazemos tudo quanto está ao nosso alcance para reduzir as discontinuidades e para socializar as surpresas provocadas pelos acontecimentos” (QUÉRÉ, 2005, p. 61). É nesse sentido que se tem a necessidade de narrativizar o discurso. A construção da narrativa sobre os acontecimentos materializa a busca de sentidos (REBELO, 2006).

Há ainda um debate em torno do acontecimento, sugerindo que o acontecimento está relacionado com a tragédia, com rompimento, por outro lado que os acontecimentos que serão relatados estão cercados de tal forma que se reduz a ideia de ruptura. “Os valores-notícia e os enquadramentos que são operados em cada veículo ficam ‘a espreita’ do acontecimento, o que faz com que sua aparição seja bem menos ligada a uma ideia de ruptura como normalmente se associa” (ANTUNES, 2007, p. 29).

Em alguns casos, certos acontecimentos que não têm característica de ruptura, mas que conseguem figurar como notícias, são denominados por Gomis (1991, p. 66 – tradução nossa) como pseudo-evento. “Não é um fato espontâneo, senão previsto, suscitado ou provocado”<sup>40</sup>.

As reflexões em torno do acontecimento não são fechadas porque parece não haver um ponto definitivo no processo de compreensão sobre ele. O que se pode dizer, no entanto, é que o acontecimento para se tornar notícia passa por um processo discursivo que envolve modelos, enquadramentos, além de sujeitos, desde o jornalista passando pelas fontes e pela própria mídia.

### **2.2.1 Os desdobramentos da notícia**

---

<sup>40</sup>

*No es un hecho espontáneo, sino previsto, suscitado o provocado.*

A notícia, segundo Tuchman (1983), possui tipificações conforme o relato dos jornalistas e chefes de redação pesquisados no livro *Making News*. A divisão da produção noticiosa, ou seja, como os acontecimentos são observados e classificados é importante porque nem todas as notícias são o que a autora chama de notícias duras, as *hard news*. As notícias duras são aquelas baseadas em fatos, acontecimentos: o anúncio de um governador, um assassinato ou um acidente de trem (TUCHMAN, 1983, p. 60).

Algumas, no entanto, podem ser classificadas de *soft news* ou notícias *blandas* (TUCHMAN, 1983), o que autores como Mouillaud (2002) e Motta (2002) vão chamar de *fait divers*. “Elas são, tipicamente, notícias de interesse humano ou *fait divers*, na linguagem dos franceses. O valor destes fatos enquanto notícia está não na relevância social do acontecimento, mas no interesse que despertem enquanto casos contados, enquanto histórias” (MOTTA, 2002, p. 315).

Para diferenciar a notícia dura da notícia branda, Tuchman (1983, p. 60 – tradução nossa) comenta: “A notícia dura refere-se a questões importantes e a notícia branda a questões interessantes”<sup>41</sup>. Embora a autora faça a ressalva de que a tipificação esbarra em dificuldades para obter distinções claras e estanques, pois em alguns casos há pouca possibilidade de distinguir uma da outra.

A existência das notícias brandas na prática jornalística ocorre pelos contornos que o fato possui e recebe pelos atributos do evento. “Em vários atributos, não só na excepcionalidade do fato” (MOTTA, 2002, p. 308). Ou seja, os critérios para que o evento torne-se notícia vão além do rompimento da ordem natural das coisas, daquilo que é excepcional. Alguns desses eventos giram em torno das situações denominadas de interesse humano, que podem ser corriqueiras e banais. Os eventos corriqueiros e banais podem se tornar notícia dependendo da combinação entre hierarquia, circunstância e meio de comunicação (MOTTA, 2002).

Ainda dentro das tipificações da notícia proposta por Tuchman (1983, p. 61), encontramos as *hot news*, notícias quentes ou súbitas e as *running stories* ou notícias em *desarrollo*, em desenvolvimento. As notícias súbitas e em desenvolvimento seriam subclassificações das notícias duras. As súbitas não são previsíveis e podem ser exemplificadas como um incêndio, um roubo, um assassinato.

Distinguímos a notícia súbita da notícia em desenvolvimento pela quantidade de

---

<sup>41</sup> *La noticia dura se refiere a cuestiones importantes y la noticia blanda a cuestiones interesantes.*

informações que se pode obter. No caso da notícia em desenvolvimento, são dois fatores que passam a ser considerados: o tempo que leva para conhecer os fatos, associado ao desdobramento de novos fatos (TUCHMAN, 1983, p. 61).

Por fim, a última tipificação de Tuchman é a de notícias em sequência. Trata-se de uma série de relatos sobre o mesmo tema, baseada nos fatos que estão se desenrolando durante um período (TUCHMAN, 1983, p. 62).

A tipificação das notícias descritas aqui ajuda a compor o quadro de análise dos vídeos que compõem o *corpus*. Em especial, porque a tipificação apresenta os acontecimentos que rompem com a normalidade do cotidiano, juntamente com eventos mais comuns e sutis que também podem ser compreendidos como acontecimentos jornalísticos. Nem por isso deixam de ter interesse público. Há mais elementos no processo do que simplesmente a ruptura com a normalidade. Talvez seja possível aproximar a característica das notícias brandas às abordagens desenvolvidas nos vídeos que são objeto de observação na presente pesquisa.

### 2.3 PLURALIDADE DE VOZES

O acontecimento jornalístico é algo construído pelo discurso. E para a construção do discurso, é necessário o contato do jornalista com o mundo. Dentro do processo de aproximação do jornalista com o mundo, Mouillaud (2002, p. 25) aponta que “[...] o jornalista não está diretamente conectado com ‘fatos’, mas com ‘falas’ (fala da testemunha, do especialista, do representante, do operador)”. Ou seja, nem sempre o jornalista presencia os acontecimentos.

Se o jornalista não presencia diretamente os fatos e precisa de interlocutores para a descrição dos acontecimentos, então recorre a um testemunho que se constituirá em outro aspecto de destaque no processo de produção jornalística: as fontes. Podemos dizer que fontes são sujeitos capazes de relatar um determinado aspecto do acontecimento porque presenciam, porque conhecem as condições em que o acontecimento ocorre ou porque são afetados pelos desdobramentos do fato. “Ele [jornalista] se dirige, portanto, aos informantes, sendo eles próprios de primeira ou segunda mão: as ‘fontes’. E é precisamente aí que se produz o acontecimento essencial do fenômeno informativo” (PAILLET, 1986, p. 38).

Reconhecer que o jornalismo contemporâneo não reflete a realidade, mas atua como construtor dela, significa dizer que o relato dos fatos é muito mais complexo e necessita ir além dos modelos jornalísticos. Ou seja, para transformar o fato em discurso é necessário tratar o fato com complexidade, a partir da pluralidade de vozes que o compõe. Um dos aspectos importantes de observarmos, ao reconhecermos que o jornalismo contemporâneo é construtor de realidade, é garantir o maior número de sujeitos dando suas versões para o fato, no sentido de oferecer a complexidade que cada acontecimento possui para o relato jornalístico. Assim, não somente a existência do que se chama de informantes passa a ser importante no processo de construção de um conceito de jornalismo, mas também a pluralidade de vozes.

Da mesma forma que o interesse público, a pluralidade é preceito para a expressão democrática do jornalismo. Uma exigência para garantir uma qualidade democrática ao relato, e também demonstrar o quanto a realidade é complexa e construída. A pluralidade de vozes, portanto, “[...] se manifesta pela constante recorrência às diferentes fontes de informação e de opinião para a construção dos relatos jornalísticos” (BENEDETI, 2006, p. 54).

O conceito de pluralidade também está ligado aos preceitos éticos dentro de um conjunto de valores que orientam a postura do jornalista. É uma exigência para o jornalista e passa a ser também critério de credibilidade.

### **2.3.1 As fontes**

Como expusemos acima, a existência das fontes ou informantes é condição importante para que o jornalista entre em contato com os fatos. Não somente com os fatos que não presenciou, mas também aqueles em que, embora estivesse presente, exigem o depoimento da fonte para referendar o acontecimento que é descrito. As fontes, nesse aspecto, ajudam a legitimar o olhar do jornalista. “Partir das declarações das fontes consultadas também é uma maneira de atribuir legitimidade externa ao jornalismo” (BENEDETI, 2006, p. 54).

Borrat (2006, p. 245) aponta que a qualidade dos jornais depende da qualidade das fontes utilizadas para a produção das notícias. “A qualidade dos jornais e dos autores depende, em grande parte, da qualidade das fontes utilizadas na produção das versões



publicadas” (BORRAT, 2006, p. 245 – tradução nossa<sup>42</sup>).

As fontes de informação podem ser mais do que pessoas, podem ser “[...] instituições e organismos de todo o tipo que facilitam a informação de que os meios de comunicação necessitam para elaborar notícias”. A informação fornecida pelas fontes pode ser de dois tipos: “[...] a que o meio procura através de seus contatos; e a que o meio recebe por iniciativa de vários setores interessados” (FONTCUBERTA, 1999, p. 46).

O relacionamento entre os jornalistas e as fontes de informação deve ser considerado crucial no processo de elaboração das notícias (SOUSA, 2008, p. 1). “Tal significa que qualquer acontecimento ou acidente, para se transformar em notícia, precisa ser promovido pela fonte de informação, atendendo aos valores-notícia que interessam ao jornalista” (SANTOS, 2001, p. 132).

Mas esse relacionamento nem sempre é tranquilo. Existem as tensões que envolvem o jornalista e suas fontes. Os jornalistas sofrem pressões das fontes, em especial porque essas têm influências no meio social (SOUSA, 1999). Quanto mais influente for a fonte maior será a pressão exercida sobre o jornalista. A predominância de algumas fontes sobre outras deve-se a aspectos como: o poder das fontes, a sua credibilidade e a sua proximidade em relação aos jornalistas (SOUSA, 2008, p. 3).

Por outro lado, há a pressão do jornalista sobre as fontes para obter determinadas informações. “As negociações entre os jornalistas e as fontes são complexas e estão sujeitas também a relação do meio com as esferas do poder”<sup>43</sup> (MARTINI, 2000, p.46 – tradução nossa). Esse jogo de forças estabelece-se e é mantido tanto pela fonte como pelo jornalista, porque ambos necessitam um do outro no mundo midiático. “Devido aos interesses específicos de cada uma das partes, a relação existente entre fonte e jornalista constitui uma luta e um negócio permanentes” (SANTOS, 2001, p.128).

As construções, negociações e relações entre fontes e jornalistas estão entre as mais complicadas na rotina jornalística. “A construção dos contatos, a integração de espaços de poder e elaboração de redes informacionais fazem com que as relações com as fontes sejam um dos níveis mais complicados da rotina jornalística<sup>44</sup>” (MARTINI; LUCHESSI, 2004, p.

---

<sup>42</sup> *La calidad de los periódicos y los autores depende, en gran parte, de la calidad de las fuentes en la producción de las versiones publicadas.*

<sup>43</sup> *Las negociaciones entre los periodistas y las fuentes son complejas y están sujetas también a la relación del medio con los enclaves del poder.*

<sup>44</sup> *La construcción de los contactos, la integración de espacios de poder ya la elaboración de redes informacionales hacen que las relaciones con las fuentes sean uno de los niveles más complicados de rutina*

159 – tradução nossa).

“A disponibilidade de *fontes* confiáveis, produtivas e acessíveis são as condições básicas para o desempenho da tarefa jornalística” (MARTINI, 2000, p. 46 – grifo da autora – tradução nossa)<sup>45</sup>. Para ter uma disponibilidade de fontes confiáveis, é necessária a credibilidade do jornalista ou do veículo. O acesso dos jornalistas à informação está relacionado ao valor que os informantes dão ao fato e a possibilidade de chegada para públicos massivos (MARTINI; LUCHESSI, 2004, p. 155). Além disso, as fontes observam também a trajetória do profissional para garantir a circulação do fato e a permeabilidade dos profissionais e dos meios em relação às pressões dos informantes (MARTINI; LUCHESSI, 2004, p. 155).

As fontes existem para atender aos pedidos de agenda das empresas jornalísticas (SANTOS, 2001, p. 103). Porém, para Martini (2000, p. 47), o jornalista não vive à caça de notícias. Na verdade, os acontecimentos ou os atores é que buscam os jornalistas. Porque, para Santos (2001, p. 103), não basta que os acontecimentos ocorram para que os meios possam cumprir sua tarefa. Cabe às fontes a antecipação e controle da orientação dos acontecimentos. Os fatos que serão notícias são previamente escolhidos pelos interessados em que o determinado acontecimento seja conhecido (GOMIS, 1991, p. 59). Grande parte dos fatos publicados são eventos previamente anunciados. As fontes fazem uma programação habitual das atividades. As fontes são sujeitos interessados para que o evento torne-se notícia. Sem os interessados em determinados fatos, em muitos casos, muitas notícias não apareceriam nunca (GOMIS, 1991, p. 59).

Se as fontes têm um certo controle da orientação dos acontecimentos, os enquadramentos e determinada condução da notícia recebem também alguma influência das fontes. São as fontes que tentam determinar os tipos de conteúdos que a notícia pode ter. “Os conteúdos das notícias dependem daquilo que as fontes dizem e do tipo de fontes consultadas (oficiais e não oficiais)” (SOUSA, 2008, p. 2).

O pensamento anterior ajuda-nos a observar, também, que as fontes não são todas iguais. Há diferenças nos tipos de fontes consultadas pelos jornalistas. O tipo de fonte a ser consultado, ou seja, oficial ou não oficial, influencia na elaboração da notícia pelo jornalista.

---

*periodística.*

<sup>45</sup> *La disponibilidad de fuentes confiables, productivas y accesibles son las condiciones básicas para el desempeño de tarea periodística.*

### 2.3.2 Uma tipologia de fontes

Se há tipos diferentes de fontes, parece que podemos também elaborar categorias. Santos (2001, p. 97) aponta três categorias principais para as fontes: “[...] oficiais (governos, instituições de caráter governamental ou privado, principais empresas), regulares (empresas, associações, líderes de opinião, analistas) e ocasionais (quando um indivíduo observa um acontecimento e lhe é pedida a opinião)”. Gomis (1991, p. 61) indica os poderes públicos como grandes fontes habituais que podem ser chamadas também de fontes oficiais.

Podemos interpretar as fontes oficiais como um processo que se aperfeiçoa. Para Lage (2003, p. 49), “[...] originariamente, as fontes de informação não eram treinadas para desempenhar esse papel. Ouviam-se funcionários públicos em geral, políticos, diretores de empresa, gerentes, viajantes [...] e pessoas em geral envolvidas em algum evento de interesse público”. Lage situa que, após a Segunda Guerra Mundial, as assessorias de imprensa começam a se difundir e há a intervenção de profissionais. Concluimos, portanto, que as fontes oficiais, na atualidade, são aquelas preparadas, treinadas para desempenhar o papel de informantes para o jornalista. Dirigimos a compreensão para uma preparação das fontes oficiais, institucionais, não para a intermediação do assessor como único acesso do jornalista a determinada informação.

O acesso aos meios noticiosos não é o mesmo para todas as fontes. As mais poderosas garantem com maior facilidade a colocação dos seus temas e assuntos nas páginas do jornal (SANTOS, 2001, p. 98). Quando é o jornalista que vai à procura de fontes, busca as regulares e oficiais. Em especial, porque precisa facilitar e agilizar o trabalho de coleta de informações. “Os jornalistas mais experientes, caso dos editores, têm uma agenda de contatos seguros, que passam a funcionar como fontes oficiais ou fidedignas” (SANTOS, 2001, p. 118).

As fontes oficiais representam a maior parte das fontes ouvidas, quer pela facilidade encontrada pelo jornalista para ter acesso, quer pelo que podem trazer de informação. “Os representantes do poder têm lugar nas agendas noticiosas porque toda a informação que geram está revestida de noticiabilidade por sua relação com os interesses da nação e da sociedade”

(MARTINI, 2000, p. 58).<sup>46</sup>

Na mesma perspectiva, notamos uma tentativa de imposição de ideias e orientações das fontes com maior poder. “As fontes mais poderosas tentam estabelecer publicamente os seus símbolos e significados sobre os acontecimentos, de modo a justificar a autoridade das instituições a que pertencem” (SANTOS, 2001, p. 96).

Há um tipo de fonte que aparece no noticiário que não pode ser tratada diretamente de oficial, via instituições como foi visto anteriormente, mas que também não pode ser considerada não oficial. Não são fontes oficiais porque não falam por uma instituição, não são porta-vozes de entidades ou de organizações governamentais. Por outro lado, não podemos considerar essas fontes não oficiais porque nem sempre estão no local do evento como testemunhas, por exemplo. A fonte, nesse caso, é ouvida porque tem experiência sobre o assunto, conhece e pode dar um parecer técnico a respeito do caso. Essas fontes são denominadas aqui de especialistas. Santos (2001), ao categorizar as fontes em oficiais, regulares e ocasionais ou acidentais, chama os analistas de fontes regulares. Os biomédicos no caso da Aids são exemplos de fontes especialistas.

Por fim, percebemos que boa parte dos estudos sobre fontes no jornalismo toma como base, principalmente, as que têm ligação com as instituições. Especialmente, porque os estudos de fontes apontam para uma urgência no trabalho jornalístico e as fontes institucionalizadas estão mais próximas do jornalista, por sua influência e por estar na agenda dos jornalistas. Sempre reforçando que o uso de fontes oficiais é uma característica do jornalismo diário. As outras fontes são eventuais e têm importância eventual para o jornalista. “O principal foco de investigação sobre fontes tem incidido nas instituições oficiais, em especial as do governo, devido à sua importância política” (SANTOS, 2001, p. 96).

Esse olhar mais específico sobre as fontes oficiais de muitos estudos sobre fontes ocorre, portanto, pelos fatores demonstrados: confiança e credibilidade nas fontes que estão à frente de instituições. Porque, conhecendo previamente o que pode interessar aos jornalistas, as fontes oficiais têm tendência a antecipar os assuntos. Assim como normalmente as fontes oficiais possuem informações que estão relacionadas ao interesse público.

Por outro lado, existe o que Martini (2000, p. 69 – tradução nossa) chama de fontes não personalizadas ou quase anônimas. Para ela, “[...] a ênfase no reconhecimento de uma

---

<sup>46</sup> *Los representantes del poder tienen lugar en las agendas noticiosas porque toda la información que generan está revestida de noticiabilidad por su relación con los intereses de la nación y de la sociedad.*

fonte confiável e direta é um dos esforços implícitos da produção da notícia”<sup>47</sup>. Em momentos específicos é possível atribuir credibilidade à informação, ao testemunho cedido pela fonte, que tem nome e que está próxima do fato produzido. Os sujeitos que observam o evento pessoalmente são testemunhas do acontecimento e ganham espaço para dar depoimento.

A nossa tipificação parece deixar lacunas na variedade de informantes que os jornalistas podem utilizar. Um aspecto é que a tipificação de alguns autores [SANTOS (2002); MARTINI (2000)] não é ampla e profundamente abordada. Por outro lado, os tipos de fonte parecem mesmo não contemplar extensas variações no processo de busca de informação dos jornalistas. Mas o que interessa em específico para nossa pesquisa é a existência do que se chama fonte eventual, ou em alguma medida, as fontes anônimas, que recebem como denominação fontes não oficiais.

### 2.3.3 As fontes não oficiais

Como vimos até aqui, a grande preocupação com a produção jornalística, no que se refere às fontes, gira em torno das fontes oficiais, quer pelo poder que exercem, quer pela informação que produzem e ou possuem. Por outro lado, as fontes quase anônimas também são observadas neste capítulo.

Se há o poder das fontes oficiais sobre o jornalista, como foi apontado, Santos (2001, p. 99) sugere que nem todas as situações são resolvidas pelas fontes oficiais. Há casos mais específicos em que o jornalista precisa recorrer às fontes não oficiais.

A ocorrência de fontes não oficiais no noticiário apresenta-se de forma mais esparsa, mais eventual. Além disso, as fontes não oficiais têm menor possibilidade de influenciar no modo como aparecem na notícia. “Os indivíduos comuns que são fontes ocasionais de informação não podem, geralmente, escolher de que maneira vão aparecer na notícia”<sup>48</sup> (MARTINI, 2000, p. 54 – tradução nossa). Os estudos sobre fontes observam que os jornalistas procuram as fontes não oficiais, os indivíduos comuns, mesmo que em menor

---

<sup>47</sup> *El énfasis en el reconocimiento de una fuente confiable y directa es una de los esfuerzos implícitos en la producción de la noticia.*

<sup>48</sup> *Los individuos comunes que son fuentes ocasionales de información no pueden, por lo general, elegir de qué manera van a aparecer en la noticia.*

intensidade.

Nem sempre os anônimos são ouvidos ao longo do processo de desenvolvimento da prática jornalística. Nas relações sociais, ao longo da história, nem sempre o sujeito sem fama, pobre, ou pouco relacionado foi ouvido, tinha o direito de se expressar. O cidadão comum, sem cargos, sem fama, sem dinheiro, durante muito tempo não teve a oportunidade de se expressar nos sistemas de comunicação. Era assim no Brasil do final do século XIX. “Os discursos indicam que o jornalista não ouvia quem tomava como objeto, raramente identificava os indivíduos e costumava confundi-los com o seu grupo de referência” (MAROCCO, 2004, p. 35).

Nos períodos históricos anteriores, com menor complexidade dos sistemas de comunicação, os indivíduos sem importância fizeram parte dos discursos de comunicação porque entraram em choque com os interesses dominantes (FOUCAULT, 2006, p. 207).

Foucault (1996) aponta que o discurso do louco só era ouvido quando este era necessário para confirmar a loucura do indivíduo. “É curioso constatar que durante séculos na Europa a palavra do louco não era ouvida, ou então, se era ouvida, era escutada com uma palavra de verdade” (FOUCAULT, 1996, p. 11).

O mesmo repetia-se nas prisões. O preso não era ouvido e foi necessário criar o Grupo de Informação das Prisões, o GIP<sup>49</sup>. “O objetivo do GIP é permitir o surgimento de um discurso próprio dos detidos para empreender uma luta local”<sup>50</sup> (ARTIÈRES, 2004, p. 138 – tradução nossa).

Desde a vigência do paradigma da objetividade, há uma exigência pela busca dos testemunhos, dos relatos. Não podemos mais aceitar que o indivíduo que vivencia determinada situação (o louco, o preso, o pobre, o sem teto) não possa falar de sua experiência. O testemunho de quem vivencia determinadas situações na prática não pode ser dado pelas fontes oficiais. Além disso, os relatos oferecem pontos de vista que nem sempre o jornalista obtém, senão a partir do sujeito que observa diretamente o acontecimento. “De modo geral, o testemunho mais confiável é o mais imediato. Ele se apóia na memória de curto prazo, que é mais fidedigna, embora desordenada e confusa” (LAGE, 2003, p. 67).

Existe um tipo de anonimato nas fontes que aparecem como testemunhas. Significa

---

<sup>49</sup> O Grupo de Informação sobre as Prisões (GIP) foi formado em fevereiro de 1971 por Michel Foucault, Jean-Marie Domenach y Pierre Vid-Naquet. O objetivo do GIP foi realizar uma série de pesquisas nas penitenciárias francesas, buscando informações dos presos. (ARTIÈRES, 2004, p. 137-138)

<sup>50</sup> *El objetivo del GIP es permitir la emergencia de un discurso propio de los detenidos para emprender una lucha local.*

dar nome, sobrenome e profissão ao sujeito que dá o testemunho, mas o fato não o tira do anonimato, pois é uma fonte eventual. A informação concedida por essas fontes é específica e pontual. O interesse do jornalista pelos sujeitos comuns varia em função da possibilidade da fonte oferecer um ponto de vista para a notícia. O fato de dar nome e sobrenome à fonte eventual é uma forma de transparência que se exige do jornalismo (MARTINI; LUCHESSI, 2004, p. 163).

Os sujeitos comuns é que podem, por outro lado, oferecer em maior quantidade ao jornalista um tipo de reportagem denominada de interesse humano. “Fatos não-notícia pela sua natureza, mas transformados em fatos-notícia pela sensibilidade e inventividade do jornalista-escritor” (MOTTA, 2002, p. 313).

#### 2.4 A ENTREVISTA COMO ESTRATÉGIA DE APROXIMAÇÃO DA REALIDADE

Genericamente, a entrevista é o resultado de uma consulta à fonte. “Uma entrevista é uma comunicação individual suscitada com uma finalidade de informação”<sup>51</sup> (MORIN, 2002, p. 207 – tradução nossa). Observamos que nem todas as entrevistas estão necessariamente ligadas ao jornalismo, podendo existir como procedimentos práticos para a psicologia social (MORIN, 2002). No entanto, a conversa com intenção de obter informações é um recurso considerado clássico para o jornalismo. “A entrevista é o procedimento clássico de apuração de informações em jornalismo” (LAGE, 2003, p. 73). As informações oferecidas por uma entrevista midiática devem, precisam ser importantes para um grande público (MORIN, 2002, p. 207).

Para apurar uma informação, um acontecimento, o jornalista precisa do contato com a fonte. Normalmente, temos um depoimento coletado, que pode ser o aval para uma notícia curta. “Uma conversa de duração variável com personagem notável ou portador de conhecimentos ou informações de interesse para o público” (LAGE, 2003, p. 73).

A entrevista nos meios informativos pode ser desenvolvida a partir das personalidades políticas, das estrelas, de desportistas famosos ou pode desenvolver numa direção oposta. “Parte na busca do homem da rua, do transeunte anônimo, encontrado à sorte e a quem se vai

---

<sup>51</sup> *Una entrevista es una comunicación personal suscitada con una finalidad de información.*

fazer uma pergunta a queima-roupa”<sup>52</sup> (MORIN, 2002, p. 216).

Medina (1986) propõe que a eficácia da entrevista ocorre com a perspectiva do diálogo. “A entrevista, nas suas diferentes aplicações, é uma técnica de interação social, de interpenetração informativa, quebrando assim isolamentos grupais, individuais, sociais” (MEDINA, 1986, p. 8). Outro aspecto não menos significativo da entrevista é a possibilidade de servir no processo de pluralização de vozes e distribuição democrática da informação. Estes dois itens são abordados no presente texto em relação à necessidade de que o jornalismo seja comprometido com o interesse público e favoreça a pluralidade de vozes.

Erbolato (1991, p. 158) aponta que a entrevista jornalística é diferente da que faz o médico ao paciente, do padre ao fiel, do assistente social ao assistido. “É uma técnica que a torna apta a produzir notícia para o consumo de massa”.

A classificação das entrevistas proposta por Erbolato (1991, p. 159) oferece quatro aspectos: 1) como geradoras de matéria jornalística – de rotina e caracterizadas; 2) quanto aos entrevistados – individual e grupos; 3) quanto aos entrevistadores: pessoal e coletiva; 4) quanto ao conteúdo – informativas, opinativas e ilustrativas ou biográficas.

A proposta da entrevista pode ser partilhar uma experiência de vida, partilhar conceitos que se transformam em histórias e se aproximam do receptor (MEDINA, 1986, p. 6). A autora defende a busca pela entrevista não-impositiva, não-diretiva. Sem a chamada camisa-de-força do questionário fechado: “O centro do diálogo se desloca para o entrevistado; ocorre liberação e desbloqueamento na situação inter-humana e esta tem condições de fluir; atinge-se a auto-elucidação” (MEDINA, 1986, p. 11) (sic).

“Observados os usos da entrevista jornalística, com suas grandezas e limitações, é difícil estabelecer nítidas fronteiras em relação às técnicas das Ciências Sociais” (MEDINA, 1986, p. 18). Isso porque, há, sobretudo, um objetivo comum entre jornalismo e ciências sociais que é a comunicação humana. Entre as diferenciações, Medina (1986, p. 18-20) aponta que o aleatório é o específico no caso do jornalismo, ao contrário das ciências que possuem técnicas de amostragem mais rigorosas. Outro ponto é o de que o jornalista agiria de improviso, enquanto o cientista social aprende técnicas e sistematiza conhecimentos.

Sendo a entrevista jornalística menos sistemática, mais aleatória e de improviso como aponta Medina, na mesma instância Morin defende a entrevista não dirigida. Para ele, a entrevista não dirigida vai além da informação. É o tipo de conversa em que se pode

---

<sup>52</sup> *Parte a la búsqueda del hombre de la calle, del viandante anónimo, encontrado al azar y a quien se le va a plantear una pregunta a quemarropa.*



contribuir para uma tomada de consciência do sujeito. A entrevista não dirigida “[...] dá a palavra ao interrogado, no lugar de constrangê-lo com perguntas estabelecidas, é a implicação ‘democrática’ da não diretividade”<sup>53</sup> (MORIN, 2002, p. 214 – tradução nossa – grifos do autor). A entrevista não dirigida, pensada como forma de conversa entre entrevistador e entrevistado, pode ser uma prática ideal para a entrevista jornalística, apontam os dois autores.

A conversa como estratégia de entrevista, mencionada por Morin, nem sempre se efetiva como tal na prática jornalística, em especial na entrevista com equipamentos de gravação de som e de áudio, como é o caso da televisão, do rádio e do cinema. Por outro lado, “[...] a energia afetiva, na entrevista de radio-televisão ou no cinema, captar-se-á para ser projetada sobre um espectador, para proporcionar, às vezes, emoções, além de informações”<sup>54</sup> (MORIN, 2002, p. 217 – tradução nossa). Basicamente é a audiovisualidade (ao vivo ou gravada) da entrevista que proporciona o efeito sócio-afetivo para o espectador, que a descrição do jornalista no jornal impresso nem sempre consegue a mesma aproximação.

As reflexões sobre a entrevista e as formas de entrevista ajudam-nos a observar como esta se manifesta nos vídeos. Como a conversa ou outras estratégias podem trazer para os vídeos revelações dos indivíduos que são escolhidos para dar seu depoimento.

## 2.5 A REPORTAGEM

Para além do tradicional formato que se orienta e se organiza o discurso no jornalismo: informativo, interpretativo e opinativo, Charaudeau (2006, p. 150) apresenta uma outra classificação. O autor propõe no lugar de gênero interpretativo o “acontecimento comentado”, em que se oferece a construção de um espaço problematizado, que vai além do “acontecimento relatado”. “Comentar o porquê e o como do acontecimento relatado por

---

<sup>53</sup> *Da la palabra al hombre interrogado, em lugar de constreñirle mediante preguntas preestablecidas. Es la implicación “democrática” de la no directivida.*

<sup>54</sup> *La energía afectiva, em la entrevista de radio-televisión o em el cine, se captará para ser proyectada sobre un espectador, para proporcionarle, a veces, emociones, además de infromaciones.*

análises e pontos de vistas diversos mais ou menos especializados e justificar seus próprios posicionamentos”. O “acontecimento comentado” de Charaudeau ajuda a pensar o formato e a compreensão do que pode ser a reportagem.

As definições e orientações a respeito da reportagem relacionam-se com as técnicas de redação, em que há orientações a partir de aproximações entre jornalismo e literatura, como é o caso de Coimbra (2002) em “O Texto da Reportagem Impressa”. O próprio título do livro indica pensar a reportagem pela estrutura discursiva orientada por autores que têm proximidade com a literatura.

Marocco (2008, p. 34) sintetiza as abordagens feitas sobre a reportagem, quer como gênero do jornalismo, quer pelos manuais de técnicas de redação.

No âmbito dos gêneros jornalísticos, a reportagem se descola da notícia e se desdobra em um sem-fim de tipos como reportagem informativa, investigativa de precisão, literária. Outra vertente, não classificatória, prescreve uma manualística das técnicas de redação, o estilo e as rotinas da prática da reportagem (sic).

Há pelo menos duas ferramentas que ajudam a caracterizar a reportagem: apuração e entrevista. Ao abordar a reportagem na perspectiva da apuração e entrevista, não podemos deixar de pensar na contribuição de João do Rio para o jornalismo e para a reportagem. “Um dos pioneiros na aplicação das técnicas de reportagem e apuração do Brasil” (SIQUEIRA, 2004, p. 83). João do Rio deixou de lado a “crônica de gabinete” comum no período, escrita sem averiguações e foi para as ruas observar, uma espécie de observação participante. “A partir do emprego de técnicas jornalísticas americanas. Sua observação participante incentivou, no Brasil, o início da transformação da folha literária em jornal informativo” (SIQUEIRA, 2004, p. 85).

Para Cassol (1997, p. 13), há uma evolução na forma de apuração, narração e apresentação pela qual passa a reportagem no Brasil nos últimos 40 anos. Para fazer a afirmação, ela analisa as reportagens vencedoras do Prêmio Esso de Reportagem, com o qual observa aspectos qualitativos das matérias: “[...] inovações tecnológicas introduzidas na redação jornalística, no tratamento editorial, no uso da ilustração e da foto, na distribuição e no espaço ocupado nas páginas, na pauta na definição e abordagem do tema”.

Também numa perspectiva construcionista, Cassol (1997, p. 91) defende a reportagem

[...] como uma narrativa detalhada, contextualizada de um fato que é recortado da realidade, desdobrada na pluralidade de vozes envolvidas e conforme a lógica informativa e investigativa. É um processo de produção de sentido, de reconstrução

do real, que na sua singularidade também encerra a pluralidade e a totalidade.

Por fim, se há possibilidade de um conceito propositivo é o que sugere Marocco com a “reportagem de ideias” elaborada e posta em prática por Foucault. Pensada a partir da associação das “[...] práticas jornalísticas à ação do intelectual [...]”, provoca “[...] um giro na concepção e no tratamento da fonte jornalística [...]”, além de vincular o reconhecimento do presente a uma perspectiva foucaultiana, “[...] de crítica à ordem social hegemônica” (MAROCCO, 2008, p. 35). A “reportagem de ideias” poderia estar mais próxima da possibilidade da “[...] figura de transgressão, do modo transgressivo de reconhecimento da época em que se vive” (MAROCCO, 2008, p. 34). A transgressão pode ser associada a uma “[...] crítica à ordem social hegemônica e, mais concretamente, às práticas jornalísticas que a ela correspondem” (MAROCCO, 2008, p. 35).

O desafio é descrever o acontecimento, no caso das reportagens de Foucault são assuntos com os quais os jornais franceses silenciavam: o que ocorria nas prisões francesas; o Irã visto de outro modo, etc (MAROCCO, 2008, p. 37). “Este é o sentido que nós queremos dar a essas reportagens onde a análise do que se pensa será ligada àquilo que virá. Os intelectuais trabalharão com os jornalistas no ponto de entrecruzamento entre as idéias e os acontecimentos” (FOUCAULT apud BERGER; MAROCCO, 2008, p. 51).

As reflexões sobre a reportagem ajudam a ampliar as possibilidades de observar os vídeos que fazem parte do *corpus* de pesquisa. Em alguns vídeos observamos um processo de apuração, juntamente com a prática da entrevista, que podem sugerir um tratamento ampliado, conforme as características da reportagem.

## 2.6 SOBRE O JORNALISMO

Como os elementos apresentados são fragmentos de conceitos de jornalismo, não podemos querer responder à questão do que é o jornalismo de forma ampla e completa.

Podemos aferir apenas que há complexidade na compreensão do jornalismo. Essa complexidade materializa-se ao pensar o jornalismo como elemento construtor da realidade social. Ao observarmos os jogos de poder existentes entre jornalistas, donos da mídia e fontes, compreendemos como é complexa a forma como os acontecimentos fazem parte dos discursos da mídia.

O que propomos até aqui é pensar características do jornalismo. As imbricações existentes entre o interesse público, o acontecimento e as fontes jornalísticas. Entender a complexidade da entrevista como elemento de aproximação da realidade e a reportagem como aglutinadora das apurações realizadas via entrevistas, compilações de dados e pesquisas.

Os itens observados nas linhas acima servem de guias para evidenciar aspectos do jornalismo nos vídeos estudados. Certas regularidades como as entrevistas e o uso de fontes ajudam a trabalhar com os conceitos, demonstrando que os vídeos reforçam ou questionam determinadas práticas do jornalismo.

### 3 A CONSTRUÇÃO DA REPORTAGEM NO TELEJORNALISMO

A produção da notícia e da reportagem em televisão exige, num primeiro momento, os mesmos critérios da produção de notícias apresentados no capítulo 2. Os aspectos técnicos da construção da narrativa em televisão e apresentação das notícias e reportagens têm diferenças para a produção de notícias para o impresso, por exemplo. Seguindo o raciocínio, a imagem em movimento passa a ter valor notícia, uma vez que a imagem em movimento é uma característica da televisão.

No presente texto, pretendemos evidenciar as características do jornalismo televisivo. A pesquisa de Tuchman (1983, p. 117 – tradução nossa) traz o entendimento sobre as especificidades da construção da notícia no jornalismo e um desdobramento para as especificidades do jornalismo de televisão. Existem características específicas que organizam o trabalho informativo. “Demonstrar que a notícia é um produto com aspectos específicos de organizar o trabalho informativo, sugere que as características formais do produto do trabalho informativo guiam a indagação”<sup>55</sup>. Tentaremos compreender como as características audiovisuais influenciam na produção da notícia e da reportagem. Para isso, compreendemos que as notícias são sempre recortes, construídos por vários aspectos da rotina produtiva, entre eles destacamos: a escolha dos ângulos; uso de enquadramentos padronizados pela linguagem do noticiário televisivo; os equipamentos de gravação de som e imagem; e o uso da edição, como construção de narrativa padronizada na televisão.

“O uso do filme e do *videotape* na notícia de televisão tem se desenvolvido ao longo de duas décadas; os noticiaristas tem passado de ler em frente à câmera um texto que tem na mão, a uma integração mais engenhosa da imagem sonora e da imagem visual”<sup>56</sup> (TUCHMAN, 1983, p. 117 – grifo da autora – tradução nossa). A passagem do texto lido pelo repórter ou apresentador para uma integração entre texto e imagem, descrita acima, demonstra que a forma como a notícia é preparada para a televisão está em desenvolvimento. Nesse sentido, a produção informativa de televisão está buscando “[...] essa pretensão de realidade e de representação real como uma pretensão de faticidade e como uma *versão visual* da trama

---

<sup>55</sup> *Demostrar que la noticia es un producto de maneras específicas de organizar el trabajo informativo, sugiere que las características formales del producto del trabajo informativo guían a la indagación.*

<sup>56</sup> *El uso del film y el video-tape en la noticia de televisión ha evolucionado a lo largo de dos décadas; los informativistas han pasado de leer ante la cámara un texto que se tiene en la mano, a una integración más ingeniosa de la imagen sonora y la imagen visual.*

da faticidade”<sup>57</sup> (TUCHMAN, 1983, p. 122 - grifo nosso - tradução nossa). A linguagem do filme informativo é considerada uma língua estrangeira, que poucos falam, todos estão aprendendo a traduzir e que foi desenvolvida recentemente<sup>58</sup> (TUCHMAN, 1983, p. 119).

“Afinal, o telejornal tem linguagem e discurso complexos, regularidades e estratégias enunciativas singulares, que devem ser reveladas para que possamos compreendê-lo como um gênero” (BECKER, 2006, p. 71). Não estamos interessados em defender o telejornal enquanto gênero, mas compreender a especificidade da linguagem.

Entre as características da televisão estão: o fluxo contínuo de imagem e som; a imagem em movimento; e a instantaneidade. No cinema, também há a imagem em movimento e um fluxo contínuo de som e imagem, mas com início e término a cada nova sessão. A singularidade do veículo televisão estaria, portanto, na instantaneidade que pode ser observada e está relacionada também às coberturas “ao vivo”<sup>59</sup>. Mota (2001, p.23) reforça o aspecto instantâneo da televisão dizendo que é “[...] próprio de sua natureza de meio instantâneo do tempo presente”.

As coberturas “ao vivo” nem sempre estão associadas diretamente ao jornalismo, os programas de variedades, os shows também, em alguma medida, são apresentados “ao vivo”. O fato é que em diversos eventos que têm a cobertura simultânea da televisão, as transmissões são realizadas, na sua maioria, pelas equipes de jornalismo (futebol, eventos esportivos em geral, casamentos, funerais). As transmissões realizadas ao vivo pelas redes de televisão em ocasiões históricas, “[...] que deslumbram a uma nação ou ao mundo [...]”, são chamadas de acontecimentos midiáticos (DAYAN; KATZ, s/d, p. 11). “A diferença mais óbvia entre os acontecimentos midiáticos e outras fórmulas ou gêneros de retransmissão é que, por definição, não são de rotina”<sup>60</sup> (DAYAN; KATZ, s/d, p. 14 – tradução nossa).

Mesmo tendo a emissão ao vivo como uma característica distintiva, grande parte da programação de televisão é produzida anteriormente, ou seja, gravada. No caso dos telejornais, embora a transmissão do programa seja ao vivo, o material na sua maioria é gravado e editado para ser exibido.

---

<sup>57</sup> *A pretensión de realidad y de representación real como una pretensión de facticidad y como una versión visual de la trama de la facticidad.*

<sup>58</sup> Uma ressalva a ser feita é do ponto de vista temporal da pesquisa desenvolvida por Tuchman, que não é tão recente, situada no fim da década de 1970. O desenvolvimento da linguagem do filme informativo na televisão nos Estados Unidos tem 30 anos de história a mais.

<sup>59</sup> Compreendemos o “ao vivo” como as câmeras de televisão que transmitem imagens e sons de forma instantânea dos locais dos acontecimentos.

<sup>60</sup> *La diferencia más obvia entre los acontecimientos mediáticos y otras fórmulas o géneros de retransmisión es que, por definición, no son una rutina.*

No jornalismo de televisão a junção de vários fatores, já citados, como fluxo contínuo de som e imagem e o movimento também singularizam o processo de apuração das notícias e conformam as reportagens. O formato mais tradicional de reportagem televisiva, também chamado de VT (iniciais de videoteipe), é o tradicional *off*+passagem+sonora<sup>61</sup>. Ao observarmos os telejornais exibidos atualmente, percebemos uma regularidade no processo de produção, como a descrição de Becker (2006, p. 71):

Todos seguem uma mesma lógica de produção; têm, por exemplo, blocos de informação separados por comerciais, cada bloco é formado por 3 ou 4 VTs (matérias editadas com texto *off* e entrevistas) ou notas cobertas (voz *off* do locutor sob imagens editadas numa sequência lógica e cronológica), a figura do apresentador (ou âncora em alguns noticiários) que simboliza a estratégia dos noticiários, um mediador na relação com o mundo do telejornal, que na verdade, faz escolhas, julga o tempo todo os fatos narrados na expressão dos mesmos .

O uso do videoteipe, a edição, a construção das reportagens a partir de narrativas e a câmera de gravação podem interferir no formato da reportagem em televisão. Trataremos sobre esses procedimentos nos próximos itens.

### 3.1 O SOM SINCRÔNICO E O VIDEOTEIPE NA TELEVISÃO

A característica da televisão na sua fase mais inicial era a programação ao vivo, com linguagem e recursos herdados, sobretudo, do rádio e do teatro (MOTA, 2001, p. 27). A televisão ao vivo, em tempo real, era consequência da falta de equipamento capaz de registrar e armazenar as imagens eletrônicas. O rádio foi responsável por dar suporte necessário para a TV, especialmente a mão-de-obra: técnicos, artistas, cantores, músicos, escritores. A película e equipamentos cinematográficos também foram usados pela televisão a partir do final dos anos 40 até a invenção do videoteipe.

No Brasil, o primeiro a usar os recursos cinematográficos teria sido o “Jornal da Cidade” da TV Excelsior, em 1965 (SAMPAIO, 1971). O “[...] telejornal lançado em 1965 para a ‘hora do almoço’, [...] foi o pioneiro na transmissão de crônicas literárias ilustradas

---

<sup>61</sup> Compreendemos o *off* como o texto lido pelo repórter, que está fora de quadro, com imagens sendo exibidas durante a narração. Passagem é quando o repórter grava o texto e aparece no vídeo. Sonoras são todas as entrevistas.

com recursos cinematográficos na TV” (SAMPAIO, 1971, p. 25). As crônicas literárias ilustradas seriam os primeiros passos rumo à reportagem com características audiovisuais na televisão.

O filme obtido com a gravação das câmeras cinematográficas exige maior tempo de revelação<sup>62</sup>, além de incluir maiores custos com a película e material de revelação.

A solução técnica para os problemas da tomada audiovisual direta só seria encaminhada por setores que tinham mais urgência em resolvê-los e menos preconceitos estéticos e ideológicos a transpor. Foi o caso do cinejornalismo e, a partir de meados dos anos 1950, do telejornalismo nascente (DA-RIN, 2006, p. 102).

A possibilidade de captar som e imagem de forma sincrônica em fitas eletromagnéticas é uma das mais importantes modificações que a televisão sofreu, porque trouxe barateamento dos custos e agilidade na produção.

Com a introdução do sistema de gravação eletromagnética, há mudanças significativas no processo de elaboração e no produto jornalístico apresentado pela televisão, redução de custos e do período de tempo entre a captação e a exibição do material audiovisual, maior utilização de imagens e registros de reportagem externa [...] (COUTINHO, 2006, p. 111).

Com o videoteipe, a reportagem ganha maior espaço nos telejornais e um procedimento torna-se quase uma exigência da linguagem da reportagem: é a câmera na mão, que “[...] se generalizou como procedimento técnico indispensável às ‘atualidades’ para dar conta da dinâmica do real” (MOTA, 2001, p. 34).

A prática televisiva começa a ser transformada e passa a ter agilidade com o desenvolvimento de câmeras portáteis. As câmeras portáteis acabam oferecendo uma característica que vem a ser própria de alguns tipos de programas televisivos e se torna importante para o jornalismo televisivo. As câmeras menores proporcionam que o tripé seja deixado de lado nas reportagens televisivas. A imagem tremida, com a câmera no ombro do cinegrafista, oferece uma dose de realismo ao telespectador.

Reflexos, desde logo, junto à platéia, que começava a se habituar à imagem do telejornalismo e do cinejornalismo. Uma imagem tremida, mal iluminada, pouco definida, editada com cortes bruscos e um som impuro, tudo contendo uma marca de “autenticidade” que contradizia o formalismo e a estilização característicos do documentário clássico (DA-RIN, 2006, p. 103).

---

<sup>62</sup> As câmeras cinematográficas utilizavam película, que exige que o filme seja processado (revelado) antes de poder ser visualizado e montado, para posteriormente ser exibido. O filme não podia ser reutilizado uma vez que fossem gravadas imagens nele, por isso eram considerados os custos de compra das películas.



O sujeito que assiste às imagens com as características descritas acima tem a sensação de presenciar os acontecimentos. Em alguns momentos, a imagem tremida é o procedimento padrão para a notícia em televisão.

Com elementos técnicos, apropriações e reconfigurações das linguagens cinematográficas, o telejornal e a reportagem formatam suas identidades. Embora Mota (2001, p. 52) aponte para a ausência de elementos distintivos entre indústria cinematográfica e indústria videográfica em relação aos processos de produção. Observamos que a reportagem em vídeo exige técnicas de edição apropriadas, mas que também emprestam características do cinema, como será visto no item 4.3.

Na busca por uma linguagem própria, o tempo de corte das cenas dos programas é revisto, os formatos dos enquadramentos e a proximidade com os objetos filmados também, uma vez que a tela da TV tem dimensões muito menores quando comparada ao cinema (MOTA, 2001, p. 30). A fraca atenção que o telespectador tem diante da TV, em comparação com o cinema e o teatro, faz com que sejam revistas as orientações sobre o tempo de corte e aproximação dos objetos filmados nos enquadramentos. Por isso, também, o detalhe é valorizado na televisão, o uso de *closes* e enquadramentos mais fechados no lugar das grandes paisagens (MOTA, 2001, p. 31).

O desenvolvimento tecnológico trouxe alterações na produção dos programas de televisão. As transformações são observadas não somente na televisão como no cinema. Num primeiro momento, a televisão utiliza as câmeras de cinema com som sincrônico. Mais leves e compactas, elas dão um pouco mais de agilidade à busca das imagens e dos sons. A fala passa a ser valorizada. “Agora as câmeras com sons descobriam que as pessoas podiam falar, que era possível fazê-las falar. [...] Pela primeira vez, a palavra se move, torna-se visível, respira, ocupa o espaço” (sic) (MOTA, 2001, p. 38).

### **3.1.1 A entrevista na televisão**

A gravação de som sincronizada à imagem possibilita que a informação vinda das ruas ganhe novas interpretações. Os sons que vêm de fora do estúdio de televisão passam a ter

expressividade para os programas televisivos. Há um reforço na sensação de realismo, uma vez que o som ambiente também aproxima o telespectador do acontecimento.

Como consequência, a fala também passa a ter valor. É possível ouvir as pessoas fora do estúdio, nos locais dos acontecimentos. “O advento do som direto trouxe o som das ruas e o reconhecimento da palavra de qualquer pessoa comum, modificando o sentido e testemunho da imagem” (MOTA, 2001, p. 38).

### 3.2 A CÂMERA COMO PERSONAGEM

Procedimentos técnicos são mais complexos do que simples procedimentos mecanizados. Partimos da compreensão de que, em se tratando de comunicação, a técnica seria mais do que a simples operação dos aparatos, das máquinas (LOPES, 2001). Para compreendermos a amplitude da “[...] noção grega de *techné* que remetia à destreza, à habilidade de fazer, mas também de argumentar, de expressar, de criar e de comunicar” (LOPES, 2001, p. 11 – grifo da autora).

Para Lopes, o conceito de técnica no sentido habitual está atrofiado em relação à comunicação. Para dar a compreensão necessária - que está além da habilidade de fazer, incluindo também argumentar, expressar, criar e comunicar -, o ideal é usar o termo tecnicidade. “Por meio da noção de *tecnicidade* é possível entender a técnica como constitutiva, como dimensão imanente de uma visão antropológica da comunicação” (LOPES, 2001, p. 11 – grifo da autora).

A técnica no caso da televisão deve ser compreendida além dos procedimentos mecânicos, então, passa a ser necessário olhar para a técnica como algo que define, que conforma, que transforma. “A técnica, portanto, está recolocando o lugar da imagem tanto na ciência (imagem não mais como obstáculo, mas parte de um novo modo de conhecer e de construir o conhecimento) como na prática cotidiana” (LOPES, 2001, p. 12).

Conforme Lopes, é importante observar que a visualidade também deve ser redimensionada a partir da compreensão de tecnicidade: “[...] trata-se da noção de *tecnicidade* como novo regime de *visualidade* que introduz alterações no estatuto epistemológico do saber, mediante o qual o ‘ver’ foi desqualificado” (LOPES, 2001, p. 12 – grifos da autora).

Fazer a passagem da técnica para tecnicidade e do ver para a visualidade é uma das contribuições ao estudo da televisão de Martín-Barbero, segundo Lopes. A ampliação de compreensão dos conceitos é importante porque, segundo Martín-Barbero (2001), durante muito tempo as artes e mídias audiovisuais foram colocadas em último plano dos intelectuais, especialmente os latino-americanos. Tratam-se as questões que se observam na televisão como meramente técnicas (no sentido habitual em que o termo é compreendido). Martín-Barbero (2001, p. 25) faz críticas ao desdém dos intelectuais para a TV. “Há anos me pergunto por que os intelectuais e as ciências sociais na América Latina continuam olhando majoritariamente padecendo de um ‘mal-olhado’, que os faz insensíveis aos desafios culturais que a mídia coloca, insensibilidade intensificada diante da televisão”.

O autor defende que a televisão é responsável por uma oralidade secundária que introduz a modernidade às audiências. Em função do histórico das culturas orais na América Latina, “[...] as maiorias da América Latina estão se incorporando à, e se apropriando da modernidade sem deixar sua cultura oral, isto é, não por meio do livro, senão a partir dos gêneros e das narrativas, das linguagens e dos saberes, da indústria e da experiência audiovisual” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 47).

Os dois aspectos levantados servem para observar a peculiaridade e complexidade em que a televisão está inserida. A tecnicidade e a visualidade como demarcadores do processo televisivo nos incita a pensar que a câmera, juntamente com todo aparato tecnológico da televisão, têm um papel mais significativo, entra como um personagem (MOTA, 2001, p. 18). Em especial na reportagem, em que as características da sincronia imagem e fala trazem agilidade, fazendo com que a câmera faça parte da ação. “O ‘direto’ é filho legítimo das reportagens televisivas e não do documentário, como se poderia deduzir. É ele que transforma radicalmente o gênero e imprime autoridade às imagens documentais” (MOTA, 2001, p. 19).

Os aparatos necessários (filmadora, microfone, iluminação) e o número de pessoas para operá-los fazem com que uma equipe de reportagem de televisão não passe despercebida. Em muitos locais, nos eventos em que há cobertura da mídia, as atenções voltam para as câmeras de televisão. A equipe de televisão deve ter a noção de que é percebida, para poder usar esse fator a seu favor. A possibilidade é fazer com que a câmera seja pensada como um personagem, agindo para complementar a informação visual.

Há situações em que a câmera treme ou em outras, uma imagem é gravada fora de foco, em função do desenrolar e da imprevisibilidade dos acontecimentos aos quais a câmera

presença. Nos dois casos, quem assiste à imagem pode lembrar do dispositivo de gravação. Esses são alguns dos aspectos que tornam a câmera também um personagem, que tem mais força informativa que, por exemplo, somente a presença do repórter sem o aparato de filmagem.

### 3.2.1 Os enquadramentos das imagens na reportagem

Há que se considerar uma padronização dos planos/ enquadramentos no uso televisivo. O objetivo da padronização é tentar facilitar a representação dos lugares e dos acontecimentos (TUCHMAN, 1983). “Para um cinegrafista, a faticidade produz-se ao apresentar um acontecimento ‘de frente’, com a câmera ajustada no ângulo simulado de uma pessoa de altura média que se confronta com outra pessoa cara a cara”<sup>63</sup> (TUCHMAN, 1983, p. 125 – grifo da autora – tradução nossa).

Para que a informação visual seja interpretada é necessário dar clareza às imagens. Para tanto, há códigos aos quais o telespectador já está habituado. Na notícia em televisão, ver deve significar claramente desde uma perspectiva de frente (TUCHMAN, 1983, p. 126). “Somente se encontram variações significativas desse procedimento (enquadramento de frente) quando se filma acontecimentos não programados de uma natureza que não é da entrevista. Então, o operador há de lutar para manter o controle da atribuição do espaço”<sup>64</sup> (TUCHMAN, 1983, p. 127). Isso significa que, quando os acontecimentos não estão programados, o cinegrafista deve ter compreensão do espaço para que possa continuar representando os acontecimentos de forma a torná-los compreensíveis e codificáveis, expressão usada por Tuchman.

Dentro da padronização da filmagem informativa, devemos levar em conta também as funções e regras sociais. Quando as fontes são oficiais ou quando rompem com a ordem social há regras para serem filmadas.

---

<sup>63</sup> *Para un operador de informativos, la facticidad se produce al presentar un acontecimiento “de frente”, con la colocación de la cámara ajustada al ángulo simulado de una persona de altura media que se confronta con otra persona cara a cara.*

<sup>64</sup> *Solamente se encuentran variaciones significativas de este procedimiento cuando se filman acontecimientos no programados de una naturaleza que no es la de la entrevista. Entonces, el operador ha de luchar para mantener el control de la asignación del espacio.*

Os fotógrafos usam a perspectiva de frente para os indivíduos, e na filmagem de notícias esses indivíduos são geralmente personalidades oficiais legitimadas e quase legitimadas. Aqueles cujas atividades rompem a ordem social – os amotinados e manifestantes, como os tornados e as inundações – são filmadas desde uma perspectiva diferente. Em geral, as adaptações dos papéis sociais para o filme informativo acentuam a neutralidade<sup>65</sup> (TUCHMAN, 1983, p. 128).

Os repórteres, segundo Tuchman, são retratados afastados da ação, pois para a pesquisadora, os repórteres são personalidades oficiais e profissionais. De certa forma, o afastamento do repórter do núcleo do acontecimento também faz parte da padronização da filmagem informativa.

### 3.3 A EDIÇÃO NA REPORTAGEM DE TELEVISÃO

Consideramos como edição em televisão o material (som e imagem) captado e gravado em câmeras, reorganizado, cortado e montado para ser exibido em outro momento, num tempo diferente ao do acontecimento. A orientação acontece para distinguir o corte de uma exibição ao vivo. No caso do corte nas exibições ao vivo, o diretor de imagens é quem seleciona as câmeras que entram ao vivo, escolhe ângulos e enquadramentos para os cenários.

O processo de edição é um recurso frequentemente utilizado pelos departamentos de jornalismo das emissoras de televisão para organizar previamente o material que é exibido durante os telejornais. “O uso de sequências de filme e *videoteipe* montados de uma forma narrativa continua sendo importante nas fases seguintes da produção”<sup>66</sup> (TUCHMAN, 1983, p. 139 – grifo da autora – tradução nossa). O material que foi gravado nas ruas pela equipe de reportagem passa pela equipe de edição.

Por sua vez, a matéria editada, de responsabilidade da equipe de edição e resultado de um processo de “lapidação” do material bruto, é aquela que é exibida ao telespectador. Essa passagem do material bruto para o editado implica na

---

<sup>65</sup> *Los fotógrafos usan la perspectiva de frente para los individuos, y en la filmación de noticias esos individuos son generalmente personalidades oficiales legitimadas y cuasi legitimadas. Aquellos cuyas actividades rompen el orden social – los amotinados y manifestantes, como los tornados y las inundaciones – son filmados desde una perspectiva diferente. En general, las adaptaciones de los papeles sociales para el film informativo acentúan la neutralidad.*

<sup>66</sup> *El uso de secuencias de film y video-tape montados como una forma narrativa continua siendo importante en fases ulteriores de la producción.*

interferência de vários autores/ jornalistas, quer através da soma e complemento de novas informações, quer através dos cortes e substituições das mesmas (LINS, 2006, p. 168).

Na televisão, editar é utilizar equipamentos que dão acesso à imagem e som previamente gravados e que são organizados em sequências que têm *off*, passagem e sonora. O processo de edição é construído com o encadeamento dos elementos: imagens, falas de repórteres e dos entrevistados.

No caso da televisão e do telejornalismo, seria importante observar que os textos e construções narrativas presentes também nas imagens exibidas, nas falas de repórteres e entrevistados, nas músicas e nos encadeamentos de todos esses elementos por meio da edição (COUTINHO, 2006, p. 103).

A edição da reportagem de televisão estabelece uma estrutura definida e reconhecida. Podemos observar os procedimentos a partir do que é exibido nos telejornais, as reportagens finalizadas, elaboradas a partir de começo, meio e fim. Embora semelhantes no sentido de cortar e organizar e no resultado final com uma narrativa coerente, a edição de TV é diferente da edição do jornal impresso. No caso do jornal, as falas dos entrevistados são transcritas, enquanto que na TV pode-se ouvir o próprio entrevistado falando, por exemplo.

Isto é bem visível nas edições visuais das diferentes reportagens observadas, todas elas seguindo a mesma estrutura: imagens que cobrem um *off* inicial, mostrando o contexto de um fato ou identificando um personagem, passagem do repórter, sempre à frente de um prédio público ou cena pública, e sequência de fatos em *off*, mostrando as diferentes ações dos personagens e suas falas (MOTA, 2006, p.133 – grifo da autora).

As construções narrativas ou sequências, resultados do processo de edição da reportagem em televisão, podem ser consideradas pequenas histórias com começo, meio e fim. As histórias montadas são feitas para reproduzir o que a equipe captou nas ruas.

Assim, o que os telespectadores acompanham nos telejornais é uma soma de pequenas tentativas de repetição de alguns fatos, amarrados pelos textos de repórteres e apresentadores, uma “imitação da ação” ou das ações humanas, tal como a definição de Aristóteles para a palavra drama (COUTINHO, 2006, p. 106).

O esquema narrativo das notícias nos telejornais aproxima-se em parte das narrativas como nos filmes de ficção, ou ainda, pode ser comparado com a telenovela. Essa proximidade entre as narrativas de filmes, de novelas e da própria reportagem deve-se ao processo de encadeamento que a edição de reportagem em televisão oferece. A construção narrativa é

compreendida como a organização dos elementos que contam a história, entrelaçamento de som e imagem previsto no processo de edição, que no cinema é chamado de montagem.

Stam (1985, p. 83) segue fazendo associações entre as reportagens de televisão e o cinema de ficção, ao dizer que os “[...] procedimentos fílmicos estão presentes nas reportagens filmadas dos correspondentes”. As relações entre ficção e realidade, ao tratar dos acontecimentos exibidos a partir de reportagens editadas, também estão presentes na reflexão do autor. “Similarmente, as audiências de televisão esquecem que a notícia, tal qual como o filme de ficção, é escrita (roteiro, texto) recebida como fala. Até mesmo as falas mais casuais são fabricadas” (STAM, 1985, p. 78).

A edição em telejornalismo aproxima-se dos procedimentos fílmicos ilusionistas<sup>67</sup>. No telejornal, as ideias devem ser orientadas na edição, para que o telespectador esqueça da montagem do material exibido, observando somente a informação da notícia ou reportagem que está sendo exibida. O telejornal adota algumas técnicas que são próprias da ficção como: códigos de continuidade; coerência interna; e, por fim, cenas que são coreografadas com tomadas mais distantes até chegar às mais próximas. Todos esses elementos descritos são efeitos ilusionistas (STAM, 1985, p. 82). Mas o efeito ilusionista tem limites que entram em contradição com uma percepção detalhada de alguns elementos ou marcas próprias do jornalismo de televisão, por exemplo, a presença visível do microfone, que pode ser observado como um efeito de realidade (STAM, 1985, p. 83).

Além disso, há outras marcas que apontam para uma espécie de anti-ilusionismo como “[...] o borrão criado pelo movimento apressado da câmera, o foco inadequado, o enquadramento canhestro – que nos convence da autenticidade da cena, pois nós as associamos a um trabalho de reportagem em torno de acontecimentos móveis, atuais e imprevisíveis” (STAM, 1985, p. 84). Podemos reforçar os elementos descrevendo-os como câmera no ombro, sem tripé e o som direto, sincrônico à imagem captada.

Se por um lado o processo de edição anuncia uma aproximação com os efeitos de ficção fílmica até em alguma medida ilusionista, por outro as imagens e sons oriundos das ruas com traços de filmagens improvisadas feitas no local compõem um procedimento que traz garantias de verossimilhança (STAM, 1985, p. 84).

Na percepção de Stam, no telejornal, temos um diálogo entre o processo ilusionista e

---

<sup>67</sup> O ilusionismo no cinema de ficção significa fazer com que o telespectador esqueça que o que está assistindo foi pensado e programado a partir de elementos de filmagem e edição, para fazer sentido. Num filme ilusionista, o telespectador deve esquecer que está assistindo a um filme de ficção.

anti-ilusionista. É possível apontar um processo anti-ilusionista da reportagem em TV quando o repórter aparece em frente à câmera e o próprio procedimento do apresentador/ âncora do telejornal ao olhar para câmera. Ao olharem para a câmera, repórter e apresentador demonstram o que Stam (1985, p. 85) chama de discurso direto. “Uma das regras básicas do filme de ficção tradicional é que o ator nunca deve tomar conhecimento da câmera/ audiência”. No caso dos entrevistados, vale a regra de não reconhecer a câmera, não olhar para a câmera: “os ‘outros’ são filmados como seriam filmados em um filme de ficção” (STAM, 1985, p. 86). Os “outros” para Stam são os entrevistados que falam olhando para o repórter e não para a câmera. Os entrevistados, no caso da reportagem televisiva, mantêm o procedimento ilusionista.

Concluimos, então, que uma das características da reportagem televisiva está na edição, que produz efeitos de narrativa fílmica a partir de procedimentos de montagem. Encarregam-se em oferecer aspectos ilusionistas ao dar o efeito de continuidade à narrativa que é elaborada pela edição. Ao mesmo tempo, quebra alguns dos efeitos ilusionistas ao colocar o repórter olhando para câmera como se interpelasse diretamente o telespectador.

### 3.4 CONSTRUINDO A REPORTAGEM DE TELEVISÃO

Na perspectiva da reportagem televisiva, há elementos que a caracterizam a partir de suas peculiaridades técnicas. As equipes de reportagem de televisão necessitam presenciar os fatos para que estes possam ser narrados. Para contar os acontecimentos via reportagem televisiva, há uma série de procedimentos, como os enquadramentos padronizados, para que o telespectador identifique rapidamente as imagens filmadas.

O padrão para a reportagem de televisão é a filmagem de frente. O enquadramento da filmagem de frente é respeitado principalmente no caso das entrevistas. Outra marca específica da reportagem em televisão é a imagem tremida, feita no ombro, algumas vezes fora de foco. As imagens com essas características oferecem credibilidade.

Outra característica da reportagem televisiva é o som sincrônico. O recurso da sincronia imagem e som possibilita ouvir vozes distintas a partir das entrevistas, além das vozes do repórter e do âncora/ apresentador. A entrevista também pode ser considerada



característica forte da reportagem televisiva.

A narração é composta pelo entrecruzamento de imagens e sons que é organizada via edição. Os elementos que amalgamam a execução e a edição de uma reportagem estão nas bases do jornalismo e das rotinas produtivas.

A reportagem de televisão dialoga com diversas linguagens, entre elas a cinematográfica. Em alguma medida, está associada ao cinema quando usa os aspectos ilusionistas (os entrevistados não olham para a câmera). Em outros aspectos, indica como faz a notícia, evidenciando a presença da câmera nas cenas de chicote, imagens tremidas, ou quando mostra as outras equipes. O procedimento de evidenciar a existência das equipes e da câmera também indica verossimilhança.

#### 4 JORNALISMO E DOCUMENTÁRIO: PROXIMIDADES E DISTANCIAMENTOS

Chegamos a chamar este capítulo de “O documentário e o jornalismo: entre a região de fronteiras e o hibridismo”. Diante dos riscos de usar as duas metáforas, optamos em deixar o título mais simples e talvez mais funcional. Usar as metáforas fronteiras e hibridismo poderia não revelar elementos concretos para a defesa de uma possível fronteira ou um chamado formato híbrido. Nossa intenção, portanto, é fazer um percurso que possa elucidar porque alguns (pesquisadores, documentaristas, jornalistas) observam tanto aspectos parecidos como oposições para pensar a produção documentária e sua relação com o jornalismo.

Inevitavelmente, há comparações entre as duas práticas. Por que o cotejo entre documentário e jornalismo existe e é frequente? Tanto o jornalismo quanto o documentário superam a compreensão de que são a reprodução da realidade. A partir dos conceitos construcionistas, entendemos que tanto um como o outro são representações sociais. “Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico” (NICHOLS, 2005, p. 31). No jornalismo também temos orientações construcionistas a respeito dos *media* e dos acontecimentos relatados:

Os *media* não relatam simplesmente e de uma forma transparente acontecimentos que são só por si “naturalmente” noticiáveis. “As notícias” são o produto final de um processo complexo que se inicia numa escolha e seleção automática de acontecimentos e tópicos de acordo com um conjunto de categorias socialmente construídas (HALL et al., 1993, p. 224 – grifo dos autores).

O primeiro ponto de semelhança entre as práticas do jornalismo e do documentário é a de que os dois representam e oferecem visões do mundo e de seus acontecimentos. A proximidade entre os dois processos de representação ocorre pela própria gênese do documentário e dos cinejornais, ou atualidades. “Historicamente o documentário surge nas beiradas da narrativa ficcional, da propaganda e do jornalismo” (RAMOS, 2008, p. 55).

Segundo Ramos (2008, p. 57 - grifos do autor), as atualidades eram comuns a partir de 1910 até 1970. Normalmente eram “[...] programas noticiosos, produzidos em série, exibidos antes do filme de ficção. No Brasil tivemos intensa produção de *atualidades*, chamadas *cinejornais*. [...] O nome contemporâneo da forma narrativa ‘atualidades’ é *reportagem*”

(RAMOS, 2008 p. 58). Para o autor, o documentário surge com a proposta de uma narrativa e de um tratamento criativo do mundo e se afasta da prática das atualidades/ reportagem. Há, portanto, uma tentativa de fazer distinções entre documentário e jornalismo.

A reportagem é uma narrativa que enuncia asserções sobre o mundo, mas que, diferentemente do documentário, é veiculada dentro de um programa televisivo que chamamos *telejornal*. Do mesmo modo que a tradição do filme documentário flexiona uma narrativa com imagens/sons, estabelecendo asserções sobre o mundo, a fôrma do telejornal flexiona a narrativa assertiva sobre o mundo no formato *programa telejornal* (RAMOS, 2008, p. 58).

Fica evidente a defesa da separação entre documentário e reportagem de televisão. A diferenciação acontece desde a produção, passando pelo processo de inserção na programação de televisão e pela exibição dentro de determinado formato, que é o telejornal. “Ao contrário da reportagem do programa telejornal, o documentário não está vinculado a acontecimentos cotidianos de dimensão social que denominamos notícia” (RAMOS, 2008, p. 59).

Em contraposição a Ramos, Da-Rin (2006, p. 31 – grifos do autor) associa e até interpreta como sinônimos os termos atualidade e documentário. “Frequentemente o termo atualidades é empregado como sinônimo de ‘documentário’ dos primórdios do cinema, por oposição às ‘ficções’”.

No contexto histórico, há a defesa por uma diferenciação a partir das práticas usuais do documentário e do cinejornal, nomeado como atualidades, mas também há os que defendem as duas produções como sinônimos. Interessante perceber a aproximação que Ramos faz das atualidades, relacionando-as com a produção das reportagens de televisão.

#### 4.1 PROVÁVEIS ASSOCIAÇÕES: AS INSTITUIÇÕES

No processo de busca de semelhanças, observamos que há autores que fazem analogia entre jornalismo e documentário. Nichols (2005, p. 40) nomeia alguns tipos de cineastas de “jornalísticos”: “Os cineastas, principalmente os jornalísticos, pertencem a organizações e instituições com seus próprios padrões e costumes”.

Quando trabalha com o termo “cineastas jornalistas”, o autor observa que um documentário ou audiovisual tem características das organizações em que é produzido. Além

disso, os filmes já chegam rotulados como documentários.

Uma estrutura institucional também impõe uma maneira institucional de ver e falar, que funciona como um conjunto de limites, ou convenções, tanto para o cineasta como para o público. Dizer que “é óbvio” que um documentário terá um comentário em *voz-over*, ou que “todo mundo sabe” que um documentário deve apresentar ambos os lados da questão, é dizer o que é esperado dentro de uma estrutura institucional específica. [...] E o equilíbrio jornalístico, no sentido de não tomar partido abertamente, mas nem sempre no sentido de cobrir todos os pontos de vista possíveis, prevalece nas divisões de notícias das redes de televisão até hoje (NICHOLS, 2005, p. 51 – grifos do autor).

Ramos (2008, p. 93-114) cria o conceito de sujeito-câmera, relacionado às imagens-câmera, quando faz observações sobre a tomada<sup>68</sup>. Para o autor, a imagem-câmera é significativa para a tradição documentária, porque figura com intensidade sobre os fenômenos que captura. Ao trabalhar com as imagens-câmera e sujeito-câmera, o autor estabelece uma tipologia da presença do sujeito-da-câmera na tomada. O nosso interesse nas divisões feitas por Ramos está no que ele chama de “sujeito-da-câmera agindo profissionalmente”, que associamos ao que Nichols chama de estrutura institucional na produção do documentário.

Ações no mundo, restritas a essa categoria de sujeito-da-câmera (literalmente credenciados para tal), se encontram bem definidas socialmente e recebem o nome de ação jornalística ou de reportagem. [...] Em diversas tomadas, será o fato de o *sujeito-da-câmera* agir profissionalmente, como *jornalista*, que orientará nossas expectativas e a valoração de sua presença. No campo da narrativa documentária, o sujeito-da-câmera pode cobrir-se com o manto jornalístico sem estar vinculado às estruturas de veiculação da tomada em programas jornalísticos (telejornais). (RAMOS, 2008, p. 103 – grifos do autor).

Seguindo a linha de aproximação entre documentário e jornalismo, Nichols filia os noticiários de televisão ao modo expositivo do documentário. Significa dizer que os noticiários de televisão enfatizam uma lógica argumentativa para as reportagens que exibem.

Os noticiários de televisão se aproximam do modo expositivo do documentário porque “enfatizam o comentário verbal e uma lógica argumentativa”. O comentário verbal é uma característica da reportagem de televisão: “Os comentários podem parecer imparciais, como no estilo da maioria dos jornalistas de televisão” (NICHOLS, 2005, p. 78).

#### 4.1.1 Prática do documentário e da reportagem: aproximações

A percepção de uma proximidade entre documentário e reportagem é aspecto levantado por Nodari (2006). Para tanto, ela observa as características da reportagem televisiva, na qual destaca a existência de um padrão denominado *off*-passagem-sonora. A autora observa a dificuldade em fazer uma identificação do documentário. Há confusões entre documentário e reportagem, porque o primeiro utiliza elementos do segundo.

Outra questão a ser destacada é que tanto na reportagem como no documentário, o ponto de vista do realizador é parte fundamental da narrativa. Ao tomarmos a hipótese de que o formato padrão das reportagens de telejornalismo parece querer-fazer uma representação objetiva da realidade, escondendo a voz subjetiva do autor (ou autores) por trás da voz objetiva do narrador, podemos entender que com ou sem narração a subjetividade está presente. A presença do locutor, traduzindo o que a imagem reproduz, representa a intervenção autoral no texto (NODARI, 2006, p. 119).

Entre as aproximações que podemos observar a partir do levantamento da autora está o que ela apresenta como “querer-fazer uma representação objetiva da realidade”, que seria pretensão tanto do telejornalismo como do documentário. Ao mesmo tempo em que é perceptível uma subjetividade em todo o material produzido. Para comprovar a existência da subjetividade, Nodari usa o exemplo da cobertura televisiva do sequestro do ônibus (ao vivo pela Globo *News* e duas edições do Jornal Nacional) e do documentário *Ônibus 174* (2002) - dirigido por José Padilha. A subjetividade é visível, segundo a autora, em função das escolhas dos editores, jornalistas, montadores, diretores. “O olhar do jornalista, bem como do diretor de um filme, é carregado de sentimentos, de experiências, emoções e sensações, que são transmitidas para o texto audiovisual” (NODARI, 2006, p. 127).

A relação entre imagem e voz no telejornalismo e no documentário ocorre por uma discussão entre as vozes e sobre o contraponto objetividade, subjetividade. Este último é destacado por Nodari, porque na sua percepção, o documentário também busca uma objetividade.

#### 4.2 A DEFESA DO DISTANCIAMENTO

Denise Tavares (2008) expressa a tentativa de demarcar limites para o documentário e para o jornalismo, especialmente partindo do tipo de suporte utilizado. Ela defende que há diferenças entre produções de cinema e vídeo, que estas trazem especificações marcadas pelos suportes. Mesmo que em muitos momentos o uso dos termos das linguagens tanto do vídeo como do cinema soem semelhantes.

Os distanciamentos mais comuns no esquema de produção do documentário e da reportagem especial televisiva é o tipo de prática atribuído aos dois. Tatiana Costa (2005, p. 77) aponta distanciamentos entre os dois, que vai denominar diferenciação.

No primeiro campo [reportagem especial televisiva], com exceções, existe a necessidade de manutenção de procedimentos narrativos, como a adoção de uma única fórmula baseada no esquema *off*-passagem-sonoras, que imprimam uma pretensa isenção aos discursos construídos acerca dos acontecimentos; no segundo, há uma evidente consciência da impossibilidade dessa imparcialidade e da consequente liberdade na articulação da linguagem.

A existência de um jornalismo audiovisual no documentário, exemplificando a partir das atualidades cinematográficas, é a defesa de Costa, o que culmina com o documentário como catalisador de acontecimentos. Podemos fazer comparações entre o jornalismo televisivo e o documentário a partir de elementos como a entrevista e as formas de interação entre o realizador da reportagem/ documentário e as temáticas abordadas, por exemplo. Por fim, Costa apresenta a tentativa de articulação entre jornalismo televisivo e as narrativas presentes no documentário.

Em muitos casos, transparece o uso de expressões como hibridismo e fronteiras quando as expressões referem-se ao documentário, fazendo relação com outras áreas (como cinema) e com o jornalismo. Os termos (fronteira e hibridismo) servem tanto para fazer uma aproximação com o cinema de ficção quanto para expressar a proximidade com o jornalismo, com a reportagem televisiva ou com o telejornalismo.

Vamos destacar quatro campos fronteiriços com os quais a tradição documentária interage, estabelece diálogos frutíferos, e em que também se dilui, formando uma espécie de círculo com quatro pontos cardinais: a) docudrama; b) o telejornalismo ou “atualidades”; c) a publicidade; d) o cinema experimental/ videoarte. São fronteiras que interagem de modo denso com as articulações estruturais da narrativa documentária em sua configuração histórica (RAMOS, 2008, p. 51 – grifo do autor).

O termo fronteira tenta demonstrar as possibilidades relacionais de demarcar as diferenças entre campos ou áreas de produção com características próprias. Mas, todas as

vezes em que se encontramos determinada prática, que tem histórico de um determinado ponto de partida, utilizam-se os termos fronteiras ou hibridismo para tentar compreender as intervenções, trocas ou transferências apropriadas por outras práticas. Conforme apontado pelos autores, não é possível determinar as gêneses do documentário e do jornalismo audiovisual. As práticas tanto do jornalismo audiovisual quanto do documentário dialogam ao longo do processo de desenvolvimento histórico e tecnológico.

Temos, portanto, a conceituação de um telejornalismo que tem suas raízes no cinema de atualidades. Para alguns autores [DA-RIN (2006), NICHOLS (2005)], deste cinema de atualidades derivou o documentário, especialmente a partir da prática da montagem. A necessidade de equipamentos específicos (câmeras mais leves, gravadores de som sincrônico portáteis) para produção noticiosa de televisão também teria influenciado a produção documental. A nova realidade de produção para a televisão oferece novas possibilidades e facilidades para a produção de documentários. “Esta evolução tecnológica estava intimamente relacionada com o desenvolvimento de novos métodos de filmagem, que teriam reflexos de longo alcance no domínio do documentário” (DA-RIN, 2006, p. 103).

#### 4.3 O CARÁTER AUTORAL

Dedicamos o último ponto do presente capítulo às circunstâncias possíveis para aceitar a existência de um caráter autoral como distintivo entre documentário e jornalismo. Encontramos a proposição de que o documentário tem voz autoral ou uma dimensão autoral que a reportagem não teria (RAMOS, 2008, p. 60). Há a defesa de que a autoria é fator de distanciamento entre documentário e jornalismo (TAVARES, 2008). Outros autores (MORAES; IJUIM, 2010) tentam encontrar na voz autoral uma das possibilidades de diálogo do documentário e da reportagem.

A defesa de uma liberdade autoral do documentário é o que o opõe ao jornalismo para Tavares (2008). “Ao contrário do modelo consagrado do vídeo-reportagem, que mantém iconicamente a presença do repórter – em um recurso estilístico que diariamente a TV reitera, mantendo, também, o *off*, como eixo do discurso narrativo representado na tela” (TAVARES, 2008, p. 4 – grifo da autora). A escolha por trabalhar com a possibilidade de autoria gira em

torno da discussão sobre a “[...] representação da realidade que o documentário elege como significativa e a necessidade ética de clarear ao espectador a autoria deste discurso” (TAVARES, 2008, p. 4). Deixar claro a autoria do discurso é uma necessidade, principalmente dos documentários com caráter auto-reflexivo (TAVARES, 2008).

Ao comparar a produção documental brasileira do pós-64 e a revista *Realidade*, Moraes e Ijuim (2010) usam como um dos eixos comparativos a emergência de uma voz autoral. Eles analisam documentários [VIRAMUNDO, (1965); OPINIÃO PÚBLICA (1966)] e reportagens realizadas pela revista *Realidade*:

As reportagens vivenciadas calcadas na imersão do jornalista *in loco* e os seus relatos que subvertem o cânone da objetividade jornalística, em vista de uma sensibilização diante os problemas que afligem o povo brasileiro, encontram sua vertente correlata na produção documentarista do Cinema Novo (MORAES; IJUIM, 2010, p. 153 – grifo dos autores).

Como caráter autoral no documentário, está a participação do autor cinematográfico nas etapas de produção, desde a concepção do projeto até os “[...] meios de realização, uma vez que o filme corresponde a uma vontade de expressão ou de comunicação” (MORAES; IJUIM, 2010, p. 153). No caso das reportagens da revista *Realidade* a voz autoral está presente:

Em *Realidade* a voz autoral, como nos documentários sociológicos, vai se pautar pelo discurso transgressor de esquerda, mas principalmente a prerrogativa concedida ao jornalista de exercer o seu próprio estilo, algo que fez parte do *modus operandi* da equipe inicial de *Realidade* (MORAES; IJUIM, 2010, p. 153 – grifos dos autores).

Assim como nos livros, é possível reconhecer o autor de um filme ao definir quem assina a obra, o seu diretor. Em um filme como *Edifício Master* (2002), costuma-se atribuir a autoria a Eduardo Coutinho, que foi seu diretor. Para fazer a analogia entre o autor e o diretor, utilizamos da reflexão de Michel Foucault (1999) sobre “O que é um autor?”. Entendemos que a reflexão ajuda a trabalhar a questão da autoria, para pensarmos na possibilidade de atribuir (ou não) o caráter autoral para o documentário e para a reportagem. Compreende-se que o caráter autoral pode ser ampliado para outros tipos de obras.

“O autor é aquele que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como suas transformações, suas deformações, suas modificações” (FOUCAULT,



1999, p. 342 tradução nossa)<sup>69</sup>. Isso é possível a partir da biografia do autor, entre outros aspectos.

Entendemos que a assinatura de uma obra contém elementos que identificam uma relação de atribuição. Esta referência se faz a partir de traços característicos do que Foucault (1999, p. 343) chama de função do autor.

A função autor está vinculada ao sistema jurídico e institucional que rodeia, determina e articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e do mesmo modo sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso a seu produtor, senão por uma série de operações específicas e complexas; não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a vários posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem ocupar (FOUCAULT, 1999, p. 343 – tradução nossa)<sup>70</sup>.

Cada item citado por Foucault sugere reflexões acerca da autoria das obras. Alguns aspectos serão pontuados, talvez sob o risco de simplificação, no que se refere à questão institucional, à atribuição espontânea.

Ao pensarmos na possibilidade do documentário ter o caráter autoral, é possível compreender que a dimensão institucional influencia. Assim como defendemos que a existência do documentário está também alimentada pela filiação e pela instituição de origem do produto. Ou seja, a procedência do documentário poderá ajudar na atribuição da característica autoral.

Seguindo esta linha, de que a instituição também atribui características e mesmo funções para a autoria, entende-se que a autoria não se dá pela apropriação de um discurso pelo produtor, mas sim por operações específicas, passando, portanto, por certos critérios para aferi-la.

Para montar os critérios de definição de autoria, podemos utilizar mecanismos de comparação: de alguns traços que existem; das características que são pertinentes; das continuidades; ou das exclusões (FOUCAULT, 1999, p. 341). Foucault (1999, p. 341) aponta ainda que todas essas operações variam de acordo com a época e os tipos de discurso. Mas a

---

<sup>69</sup> *El autor es lo que permite explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus modificaciones diversas.*

<sup>70</sup> *La función autor está vinculada al sistema jurídico e institucional que rodea, determina y articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor; sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeito que clases diferentes de individuos pueden ocupar.*

comparação, para determinar a autoria de uma obra, propondo os critérios acima, é possível partindo do conjunto de uma obra e da biografia do autor. Os trabalhos de Eduardo Coutinho, por exemplo, ou de João Moreira Salles, são identificáveis pela possibilidade de trabalhar com a comparação, continuidades e exclusões, operações realizadas pelos autores com determinados propósitos (tipo de luz, enquadramento mais utilizado, entre outros). Dentro dos critérios apresentados, como encontrar elementos comparativos para designar os elementos autorais para os vídeos que têm autorias distintas, como é o caso dos 14 documentários que compõe o *corpus* de pesquisa?

Nos casos em que o autor faz-se presente no produto, seja pela voz, por determinado uso do texto (primeira pessoa, tipos de pergunta) ou pela possibilidade de aparecer na imagem, essa atribuição ficaria mais fácil. É possível citar: Caminhos de Ferro (2004)<sup>71</sup> (o realizador manifesta-se de corpo e voz nas imagens); Cidade de Chumbo (2007)<sup>72</sup> (a realizadora aparece na imagem, com a mesma postura do repórter de televisão). O áudio do realizador é ouvido nos vídeos: Morro Seco (2006); Antes, um dia, e depois (2005); Resgate das Memórias (2003); e Carrinheiros (2007).

Mas, há casos em que não há qualquer referência direta do realizador, não existem interferências visíveis. Não é possível deixar de pensar na autoria. Simplesmente a assinatura, o nome como direção, nos créditos finais é suficiente para atribuir autoria?

Outro aspecto que questionamos é a atribuição de autoria aos documentários em que o realizador personifica-se nas imagens e nos áudios. Não teria, então, a reportagem de televisão, o repórter como autor?

Pode-se dizer, *a priori*, que não há elementos suficientes para atribuir aos vídeos seu caráter autoral. Isto porque é necessário sair do interior do discurso para chegar no exterior, nos acontecimentos, ou num conjunto de discursos no interior de uma sociedade, ou no interior de uma cultura (FOUCAULT, 1999, p. 338). Neste ponto volta a questão do caráter institucional. Podemos observar as questões de autoria também pela filiação de determinados autores a determinadas instituições. Sob as instituições, os trabalhos podem ter a determinação das autorias. Estas (autorias) estariam asseguradas pela atribuição dada pelas instituições aos trabalhos, aos tipos de produtos, em razão das características da produção.

---

<sup>71</sup> Conforme descrição capítulo 5, item 5.2.8, p. 220.

<sup>72</sup> Conforme descrição capítulo 5, item 5.2.2, p. 118.

## 5 PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DOS DOCUMENTÁRIOS

### 5.1 DESCRIÇÃO INTERESSADA COMO MÉTODO DE PROSPECÇÃO DE DADOS QUALITATIVOS

Para tentarmos demonstrar as possíveis relações entre o documentário e o jornalismo, a partir dos conceitos apresentados nos capítulos anteriores, verificamos a necessidade de descrever os vídeos documentários produzidos pelos alunos de jornalismo. Descrever o material audiovisual é uma necessidade frente à complexidade e quantidade de dados apresentados nos vídeos. “Existem ações comunicativas altamente formais, no sentido de que a competência exige um conhecimento especializado. As pessoas precisam de treino para escrever artigos de jornal, para produzir desenhos para um comercial” (GASKELL; BAUER; ALLUM, 2000, p. 21). Identificamos, nos documentários, ações comunicativas e processos de produção altamente formais. As etapas de planejamento, execução e finalização do documentário exigem conhecimento especializado de quem produz.

Ao considerarmos os audiovisuais pesquisados como ações comunicativas altamente formais, verificamos que quem analisa o audiovisual precisa de formas de tradução<sup>73</sup> do material. Os métodos planificadores<sup>74</sup> ajudam a traduzir o exposto em áudio e vídeo. Os pontos de corte, item utilizado para viabilizar a planificação de filmes, podem ser uma referência no momento de descrição; cada novo corte sugere a necessidade de demonstrar quais são os elementos que compõem a nova cena, bem como a posição que a câmera e os realizadores tomam no espaço filmado. Os pontos de corte ajudam a delimitar o espaço a ser descrito.

Na descrição, que trabalha com os elementos existentes nas cenas dos documentários, levamos em conta a observação preliminar a partir de alguns critérios visualizados no material audiovisual acumulado e pesquisado. Para elaborar os elementos que fazem parte do processo

---

<sup>73</sup> Compreendemos tradução como o ato de transpor de uma linguagem para outra. O audiovisual falado e ouvido transposto para a linguagem escrita.

<sup>74</sup> “A análise da planificação [découpage] é particularmente adaptada ao cinema clássico. Consiste em procurar os pontos de corte numa continuidade de ação. [...] Por conseguinte, em termos de método, deve-se começar por procurar os elementos de continuidade ou, pelo contrário, de descontinuidade [...]” (GARDIES, 2007, p. 35).

de descrição dos documentários, constituímos quatro eixos: o primeiro na definição e categorização do documentário, que leva em conta que o documentário aproxima-se, organiza e constrói a realidade social a partir de elementos como uso de não atores, imagens ancoradas na realidade, porém utiliza a montagem e a narração; o segundo, nas características da análise fílmica, a partir das teorias do cinema; o terceiro, buscando os fundamentos do jornalismo, leva em conta o interesse público, as fontes, o acontecimento, práticas de entrevista e a reportagem; e o quarto, os aspectos da reportagem televisiva, que se traduz nas especificidades da reportagem de televisão, câmera no ombro (indica imagens imperfeitas, tremidas) e a edição.

No processo de observação preliminar, que nos ajudou a compor os elementos acima, constatamos algumas evidências presentes na maioria dos vídeos. A primeira evidência encontrada no material audiovisual foram as entrevistas, os sujeitos que contam suas histórias a partir da condução do realizador. Para entendermos quem eram os entrevistados e o que representavam em cada audiovisual em observação, conceituamos a entrevista no documentário e comparamos com os conceitos de entrevista no jornalismo, associando a entrevista à definição e classificação de fontes. Além disso, parte expressiva dos vídeos que compõe o *corpus* de pesquisa privilegia as fontes não oficiais, tendo por características as abordagens sociais.

A tradução, que também estamos chamando de descrição, não será uma transcrição literal de áudio e vídeo, no sentido de tentar transpor com exatidão o que está apresentado em imagens, sons e falas. Há escolhas que serão feitas, sempre tendo o cuidado de atender aos objetivos da presente investigação (conforme a introdução, p. 14<sup>75</sup>).

Estamos trabalhando com o que chamamos de descrição interessada, que envolve níveis de escolha. A descrição interessada perpassa todo o processo de coleta de dados, a partir da descrição do material audiovisual. Ademais, ao final de cada descrição há um procedimento de pré-análise das regularidades coletadas durante a descrição. Rose (2002, p. 343) refere-se ao processo de coleta de dados e análise de audiovisuais como transladar.

Todo passo, no processo de análise de materiais audiovisuais, envolve transladar. E cada traslado implica em decisões e escolhas. Existirão sempre alternativas viáveis às escolhas concretas feitas, e o que é deixado fora é tão importante quanto o que está presente.

---

<sup>75</sup> Investigar quais critérios e categorias estão presentes nesses vídeos documentários e que podem dizer algo sobre o jornalismo.

Por isso, os eixos apontados anteriormente permeiam o processo de descrição ou translado. Como estão apresentados nas linhas acima, o documentário, a análise fílmica, os fundamentos do jornalismo e da reportagem televisiva são termos vagos. Desse modo, tentaremos precisar a compreensão de cada item. A descrição ajuda a entendermos o (1) documentário enquanto conceito e enquanto prática e como ambos entendimentos podem influenciar o tratamento dado aos vídeos observados; ao reconhecer processos narrativos nos audiovisuais descritos, faz-se necessária a presença da (2) análise fílmica como suporte, unificando terminologias para a descrição; a escolha pelos fundamentos do (3) jornalismo como outro eixo para descrever os documentários ocorre pela proposta em que os vídeos foram produzidos dentro das escolas de jornalismo, pelas abordagens aos acontecimentos narrados e pela entrevista como forma de apuração do material jornalístico; como último eixo a ser observado está a (4) reportagem televisiva, que tem como algumas de suas características a escolha dos ângulos, uso de enquadramentos padronizados pela linguagem do noticiário televisivo e o uso da edição, como construção de narrativa padronizada na televisão. Verificamos a necessidade de concentrarmos a descrição nos quatro itens, a partir de referências encontradas nos próprios vídeos documentários. As escolhas baseiam-se na complexidade do material midiático em análise.

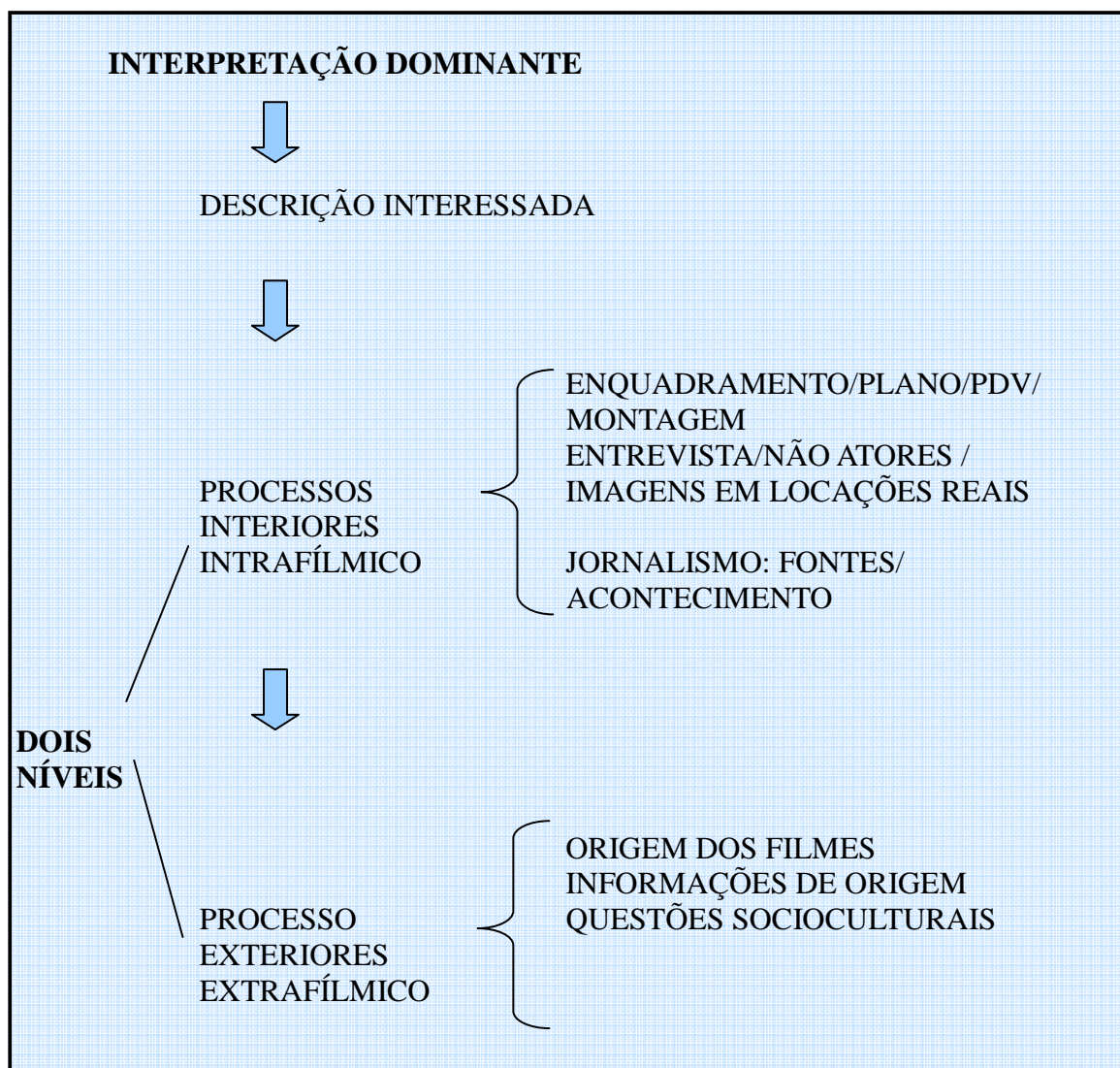
Devemos dizer que as representações da mídia são mais que discursos. Elas são um amálgama complexo de texto, escrito ou falado, imagens visuais, e as várias técnicas para modular e sequenciar a fala, as fotografias e a localização de ambas. (ROSE, 2002, p. 345)

Juntamente com a chamada descrição interessada, trabalhamos com o conceito de interpretação dominante, termo utilizado por Gardies (2007). Entendemos interpretação dominante pela associação entre o ver e o interpretar: “[...] a nossa visão é condicionada pela interpretação que a acompanha; ou talvez seja melhor dizer que ambas formam um processo único de visão-interpretação” (GARDIES, 2007, p. 121). O ver está sempre associado a um ver como. Gardies usa o conceito de interpretação dominante com base em Wittgenstein (1999), para quem a visão é sempre orientada pela interpretação do sujeito. Nesse sentido, a interpretação dominante sofre influência dos elementos textuais que ajudam a interpretar uma imagem. Wittgenstein alerta também para a influência do sujeito que observa, este tem determinada vivência visual: “‘Vejo a figura como caixa’ significa: tenho uma determinada vivência visual que vai a par, empiricamente, com a interpretação da figura como caixa ou com a visão de uma caixa” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 179).

Na prática, a interpretação dominante pode ser atrelada a convenções e costumes sociais que nos orientam (GARDIES, 2007, p. 124). O nosso olhar está treinado para interpretar o que vemos. Outro aspecto que pode complementar a interpretação dominante são as convenções e costumes sociais dentro dos processos de produção. Ao prestar atenção e buscar trazer dados (informações sobre a realidade de produção dos vídeos), certamente, observamos novas interpretações dominantes resultantes de influências das convenções e costumes de quem produziu determinado material audiovisual.

A interpretação dominante compreende dois processos (níveis): o processo de descrição interessada intrafílmica e o processo de descrição extrafílmica.

### QUADRO DE PROCEDIMENTOS DESCRITIVOS DO *CORPUS*



O primeiro processo é interno da obra fílmica e está relacionado com: utilização de não atores (eixo 1); locações reais (1); enquadramento cinematográfico (eixo 2); o plano (2); o ponto de vista (PDV) (2); montagem (2); entrevistas (eixo 3); as fontes e sua classificação (3); e os acontecimentos narrados (3). Os elementos intrafílmicos destacados aqui foram trabalhados a partir da observação dos vídeos e da literatura existente.

O que nos interessa no conceito de enquadramento cinematográfico é entendê-lo como espaço visual transformado em espaço de representação (GARDIES, 2007, p. 20). Há elementos dentro e fora do quadro que estão relacionados, a partir de escolhas do que mostrar e do que ocultar. “Enquadrar é, antes de tudo, excluir e instituir” (GARDIES, 2007, p. 20). O que está enquadrado organiza-se como o espaço da ação. “Tanto em matéria de intenção como de resultado, o termo enquadramento remete assim para o conjunto indissolúvel formado pelo quadro e por aquilo que nele aparece e se organiza: o *campo*” (GARDIES, 2007, p. 20 – grifo do autor).

Para descrição dos vídeos, consideramos a questão do plano, que se constitui numa unidade, um fragmento espaço-temporal homogêneo. Gardies (2007, p. 17) utiliza duas noções de plano: a primeira diz respeito à unidade técnica que se mostra a partir da montagem, o que estamos habituados a observar; a segunda é a do momento da filmagem, em que “[...] o plano inclui as imagens e os sons captados entre o princípio e o fim da ação e do seu registro”. A duração do que foi registrado e a duração do que foi conservado na montagem podem ter diferenças de comprimento consideráveis. Não temos acesso ao material bruto, anterior à edição/ montagem dos documentários, mas, se ao enquadrar há escolhas a serem feitas sobre o que é mostrado e o que não é, a duração dos planos também indica seleção.

Para ajudar na descrição, usamos as denominações tradicionais de plano. O plano é unidade técnica da tomada cinematográfica. As teorias do cinema consideram que o plano e suas escalas devem levar em conta, como referência, a representação fílmica do corpo humano em determinado espaço enquadrado (GARDIES, 2007, p. 17). A escala de planos a ser adotada toma por base o Plano Geral. A partir do Plano Geral,

[...] que coloca uma personagem no meio de uma paisagem vasta, encontramos sucessivamente, ao delimitarmos o espaço filmado: Plano de Conjunto, Plano Médio, Plano Americano, Plano Aproximado, Grande Plano e Plano de Pormenor, que é preenchido apenas por parte de um rosto (GARDIES, 2007, p. 17).

É possível, ainda, associar o plano cinematográfico (GARDIES, 2007) à perspectiva utilizada nas reportagens televisivas. Compreendemos como perspectiva<sup>76</sup> o ponto escolhido pelo cinegrafista para demonstrar os objetos em profundidade e tridimensionalidade. O cinegrafista geralmente usa a perspectiva de frente para os indivíduos na filmagem de notícias (TUCHMAN, 1983). Tuchman compara as distâncias dos planos (Geral, de Conjunto, Médio, Americano, Aproximado, Grande Plano e de Pormenor – lembrando que os Planos estão relacionados ao espaço ocupado pelo corpo no quadro da imagem) utilizados nos filmes informativos com as categorias de espaço e regras sociais utilizadas por Hall (1989, p. 108-113). Para Hall (1989), existem quatro distâncias relacionadas às regras sociais: distância íntima; distância pessoal; distância social; e distância pública. No caso da reportagem televisiva, os planos mais utilizados estão relacionados com as distâncias sociais: distância pessoal distante está relacionada ao Plano Americano; distância social próxima equivale ao Plano Médio; e distância social distante, equivale ao que estamos chamando de Plano de Conjunto, o sujeito aparece de corpo inteiro no vídeo.

Outro aspecto considerado na descrição dos vídeos é o ponto de vista. Gardies (2007, p. 59) sugere que o ponto de vista (PDV) precisa ser observado na análise da obra fílmica.

O termo ponto de vista refere-se a uma linguagem corrente tanto à posição topográfica de observação (“um belo ponto de vista”) como à opinião moral ou ao juízo de gosto sobre um ser ou objeto dado (“do meu ponto de vista, ele comporta-se de forma iníqua... a meu ver, não gosto disto”).

Diante da pluralidade de acepções do termo ponto de vista (PDV), necessitamos escolher uma que possa ajudar a descrever os filmes. “A noção de ponto de vista é uma daquelas ideias fundamentais do cinema que nos habituamos a reduzir a mera problemática das posições da câmera e do modo como esta imita o olhar que o ser humano lança sobre o mundo” (GARDIES, 2007, p. 59).

Para efeito de descrição, trabalharemos com o sentido óptico do PDV, orientado pelas questões: “Onde está a câmara? Que mostra ela e, por isso, o que esconde?” (GARDIES, 2007, p. 72). O conceito de ponto de vista sugerido aqui é induzido pela câmera. Juntamente com o sentido óptico do ponto de vista, Gardies sugere que há um sentido lato do termo, compreendido por questões morais e ideológicas sobre o acontecimento representado, que também será observado na descrição. Os parâmetros para tentar demonstrar o PDV serão

---

<sup>76</sup> Arte ou ciência que ensina a representar num plano os objetos, transmitindo a impressão de sua tridimensionalidade e profundidade (AMORA, 2009, p. 539).



“escolha de sub-acontecimentos conservados na montagem (tipos de raccords<sup>77</sup>); acréscimos eventuais de músicas e de voz *off*” (GARDIES, 2007, p. 72 – do autor).

Os parágrafos acima estão dedicados a compreender a descrição dos elementos internos da obra fílmica. Os elementos internos estão colocados a partir de um primeiro nível de interpretação dominante: elementos do jornalismo (tipos de fontes; entrevistas; abordagem) elementos do documentário (uso de não atores; imagens; planos e presença dos realizadores) e reportagem de televisão (uso do *off*; edição; imagens). Outro movimento previsto para atingir um segundo nível da interpretação dominante é a compreensão do processo exterior à obra fílmica, que chamamos de extrafílmico. Na descrição extrafílmica nos apropriamos de algumas situações de contexto como: regulamentos dos Trabalhos de Conclusão de Curso e entrevistas com os professores.

No trabalho de observação extrafílmica, entendemos o contexto de produção, que no caso dos documentários produzidos nas graduações seria a própria atividade de apuração e produção dos vídeos. Como não acompanhamos o desenvolvimento dos vídeos documentários, o trabalho de reconstituição parte de informações sobre os filmes e de informações sobre a realidade de cada curso de graduação onde foram produzidos. Passam a dizer algo sobre a forma de produção: a origem dos filmes (escolas de jornalismo); os trabalhos escritos que os alunos fazem juntamente com o produto; entrevistas com os professores; e regulamentos de TCCs.

Fazem parte da descrição. 14 documentários produzidos por alunos das escolas de jornalismo. São eles: Morro Seco – Existir e Resistir (2006); Cidade de Chumbo (2007); Mudança do Garcia (2007) Vozes, pessoas e coisas (2007); *Sneakers* – Entrando de sola na cultura urbana (2008); Antes, Um Dia, e Depois (2005); Tarancón – Volta para viver (2005); Caminhos de Ferro (2004); Resgate das Memórias (2003); Petróleo Verde na Bahia (2008); Maletta (s/d); Baía de Iguape (2006) Mãe Soledade aqui estou (2006); Carrinheiros – Uma vida de trabalho e luta (2007). A primeira parte do trabalho de traslado, ou descrição interessada, trata do processo intrafílmico. A preocupação será demonstrar como os filmes estão apresentados.

Apenas o vídeo Morro Seco (2006) terá a descrição completa. Isso ocorreu devido à extensão da descrição dos 14 documentários. Assim, primeiramente, descrevemos todos os documentários de forma completa para, posteriormente, editar alguns trechos, cortando parte

---

<sup>77</sup>

Termo francês que em português aproxima-se de ligação.

das descrições dos 13 filmes restantes. Excluímos detalhes das descrições dos cenários, ou até mesmo vestimenta dos entrevistados; os movimentos e posições de câmera; alguns efeitos de imagens; e boa parte das descrições de imagens em que só havia trilha sonora compondo com a imagem, ou seja, em que não havia texto narrado em *off*. Entendemos que os trechos excluídos não comprometem a análise e a interpretação dominante.

**TAB 1 - Vídeos que compõem o corpus**

Univer.	Título	Autor	Prof. Orient.	Dur.	Dura_min	Data	Oficial	Não Oficial	Esp.	Ocas.
<b>UEPG</b>	Morro Seco – Existir e Resistir	Y.Tuzino, D.Correia	Hebe Gonçalves	50'41"	50,6	2006	5	17	0	3
<b>UEPG</b>	Resgate das Memórias	M. Pilatti	K. J. Woitowicz	30'00"	30	2003	0	23	1	0
<b>UEPG</b>	Caminhos de Ferro	G. Angeli	K. J. Woitowicz	49'00"	49	2004	0	12	0	0
<b>USP</b>	Tarancon – Volta para viver	L. Azevedo	R. L.i Pahim	53'34"	53,5	2005	0	6	0	0
<b>USP</b>	Antes, um dia, e depois	C. Cavechini	J. R. Cintra	95'00"	95	2005	3	10	0	0
<b>USP</b>	Sneakers – Entrando de sola na cultura urbana	E. Soares	R. L.i Pahim	45'00"	45	2008	10	7	1	0
<b>UFPE</b>	Vozes, pessoas e coisas	A. Farias, L. Lima	E. Duarte	21'20"	21,3	2007	0	7	0	0
<b>UFBA</b>	Petróleo verde na Bahia	J. Lopes, L. Assiz	W. de Souza F.	22'00"	22	2008	11	6	0	0
<b>UFBA</b>	Cidade de Chumbo	M. Alcântara	S. Bortoliero	17'31"	17,5	2007	5	4	3	0
<b>UFBA</b>	Mudança do Garcia	F. Fontainha		23'40"	23,7	2007	7	11	0	0
<b>UFBA</b>	Baía de Iguape	J. B. Tavares	S. Bortoliero	12'45"	12,7	2006	1	10	0	0
<b>UFBA</b>	Mãe Soledade aqui estou	L. Soares	J. F. Serafim	14'08"	14	2006	2	18	0	1
<b>Unibrasil</b>	Carrinheiros – uma vida de trabalho e luta	J. C. Modesto	C. G. de Oliveira	11'20"	11,3	2007	2	9	0	1
<b>PUC-Minas</b>	Maletta	Caixeta, Bispo, Marinho, Souza	M. Palmer	50'00"	50	s/d	2	21	0	0
<b>TOTAL</b>					<b>495,6</b>		<b>48</b>	<b>161</b>	<b>5</b>	<b>5</b>

## 5.2 DESCRIÇÃO INTERESSADA - INTRAFÍLMICA

### 5.2.1 Morro Seco - Existir e resistir (2006) - 50min 41s

O vídeo começa com uma tela preta e os dizeres em letras brancas: “...esta é uma história brasileira”; e segue noutra tela preta “...que não terminaram de contar”. A partir do segundo quadro, sobe o som de uma rabeca<sup>78</sup>. Ainda em tela preta, agora se ouve a voz de um entrevistado, ainda sem identificação, e a fala é reproduzida na tela em letras brancas:

Você sabe que a história da vida da gente, ou a história que a gente sabe... é, não é uma coisa muito aprofundada, mas eu acho que, como história, é bom contar. Porque, história é sempre aquela coisa que tem valor. Não foi coisa que aconteceu hoje, nem que aconteceu ontem. História é de coisas antigas.

A primeira imagem que aparece no documentário é de Maria Sabino, agricultora, falando sobre morar no bairro quilombola. Um Grande Plano<sup>79</sup>, mas que deixa aparecer que a entrevista foi feita ao ar livre. Antes da fala de Maria Sabino, há a primeira intervenção direta no vídeo com a voz da realizadora que pergunta: “Sempre gostou de morar aqui?” - seguida da resposta: “Graças a Deus!”. Na sequência, nova intervenção da realizadora: “A senhora é feliz aqui, dona Maria?”, novamente a resposta: “Sou, graças a Deus!”. A última intervenção da realizadora: “não falta nada pra senhora aqui?” (sic) a resposta: “não, graças a Deus não farta” (sic).

A cena seguinte é um Plano Geral em que várias pessoas caminham por um trilho de terra, ao redor vê-se vegetação, ao fundo há uma casa. Não há falas, apenas a música da rabeca. A passagem para o próximo plano é feita com um *fade*<sup>80</sup>. A imagem que aparece com o efeito é de uma mulher, num ambiente externo com grama e ao fundo, aparentemente, mato fechado. Ela lava um coador de café numa bica - não há uma pia. A mulher está levemente

---

<sup>78</sup> Nome antigo dado ao violino. No caso do documentário, a rabeca é um instrumento popular feito à mão, com formas rústicas.

<sup>79</sup> Grande Plano: Geralmente é a imagem do rosto, lembrando que os planos estão relacionados ao lugar que o corpo humano ocupa no espaço do quadro/cena.

<sup>80</sup> Um efeito de corte, *raccord* suave em que a imagem anterior dissolve-se e a próxima imagem aparece de forma gradual.

inclinada e no chão estão um balde e uma panela. Toca música instrumental de um violão.

A próxima imagem apresenta recorte num fundo preto, novamente, o som da rabeca. Um Plano Geral mostra uma casa de taipa<sup>81</sup>. A mulher da cena anterior parece carregar lenha e entra na casa. Ao lado da imagem aparece o texto: “O Morro Seco é um bairro rural”, em seguida, no mesmo quadro, a complementação: “de Remanescentes Quilombolas”. Todos os pontos de vista da câmera até aqui denotam uma visita ao bairro. A câmera está posicionada na altura de uma pessoa que está em pé e observa.

A imagem fechada em *zoom* mostra um pássaro sobre uma árvore sem folhas. O *zoom* vai abrindo e a câmera descendo, mas o corte não permite ver a conclusão do movimento da câmera. Na sequência, uma mulher faz o movimento de saída de um ambiente fechado para um externo, num Plano Americano. Ocorre a troca de imagens em *fade* e uma casa de taipa aparece muito rapidamente.

A primeira entrevista mais longa do vídeo é com Juarí Alves Pereira, presidente da Associação de Moradores do Morro Seco. O Plano Americano centralizado no entrevistado permite apenas saber que a entrevista foi realizada num ambiente fechado. A luz incide em parte do rosto deixando a outra parte escura. A fala de Juarí:

O conceito quilombo... no conceito clássico...técnico, mais para a literatura geral, ela diz que quilombo é sinônimo de resistência, de luta, de trabalho, dizem até que era uma etnia bantu, que significa essas coisas todas aí. Hoje existe algum entendimento, por conta de estudiosos que trabalharam as questões das comunidades em si, com a realidade e não com conceito... é que diz que quilombo é uma definição de território, onde dentro desse território existe pessoas que tiveram caracteres com os ancestrais. Então a definição pra nós hoje, que eu entendo, que nós entendemos, que é a melhor definição que tem (sic).

A cena seguinte é um Plano Geral, em que há uma mulher seguindo de costas para a câmera, ao lado dela há uma casa de taipa. Com *fade*, aparece uma criança brincando com uma bola numa quadra de cimento. Outro *fade* e surge uma casa de pau a pique. Novo corte com *fade* e no terreiro aparecem um galo e uma galinha. A próxima imagem é recortada com um fundo preto e, no canto esquerdo, aparece uma mulher. Na mesma tela, o texto: “Remanescentes quilombolas: comunidades negras rurais que dividem um mesmo território e uma mesma cultura”.

Na próxima cena, num Plano Aproximado, um jovem não identificado (nos caracteres aparecem as informações: “Encontro de Jovens Quilombolas/ Eldorado, Vale do Ribeira”)

---

<sup>81</sup> Parede de barro calcado entre estacas e ripas; pau a pique (AMORA, 2009).

fala sobre a importância do território para os quilombolas: “acho que...você ter o direito de chegar e bater no peito e dizer isso aqui é meu, isso é muito importante pra nós, eu posso exigir minhas condições aqui dentro, aqui eu coloco ordem de acordo com...” (sic) (som abaixa e fica incompreensível).

Outro corte com *fade*, jovens estão sentados num tronco de árvore no chão. Há grama e ao fundo é possível identificar regiões cobertas com vegetação. Num *zoom* fechando sobre o grupo de jovens aparecem os letreiros: “Os remanescentes quilombolas vivem e trabalham em terras herdadas de seus ancestrais”.

Volta para o jovem não identificado, a realizadora faz uma intervenção direta ao questionar o entrevistado: “Você pretende ter teus filhos ali, continuar ali?” A resposta do jovem: “Olha penso em exatamente poucos, na época os filhos ficavam reunidos com a família, tem muita família né, 10 a 12, uma quantia bem... bastante... de filhos... Agora eu pretendo... com o pensamento que a coisa tá meio difícil hoje, eu pretendo ter, sei lá, dois ou três...” (sic). Nova pergunta da realizadora: “Você é feliz lá?” O jovem responde: “Muito feliz. Acho que é coisa muito assim, uma alegria que contagia a mim e aos demais que a gente convive no dia a dia” (sic). Acaba a cena com um *fade out*<sup>82</sup>.

Um *fade in*<sup>83</sup> introduz a próxima entrevistada, também uma jovem não identificada (nos caracteres aparecem as informações: “Encontro de Jovens Quilombolas/ Eldorado, Vale do Ribeira”). A jovem entrevistada fala das características do bairro quilombola onde vive:

E as pessoas ainda não têm aquele barulho, tão acostumado a dormir cedo, então mais assim quando tem os baile que a gente vai, é nas casas das pessoas, ainda, não tem um lugar próprio. Então, hoje é na minha casa, amanhã na casa do seo Antônio, não tem um local, um salão assim que você diga que vai ter baile todo dia (sic).

A realizadora intervém, sem que a imagem de quem faz a pergunta apareça: “Vocês mesmo organizam?” A resposta:

A gente mesmo organiza. Ah vai ter baile! Então a gente vai, mas vai ser na casa de quem? Aí um sai na casa do outro convidando... então vai ter baile lá. Às vezes não é lá, é em outra comunidade, sai avisando o povo. Não tem condução? Nós vamo a pé mesmo. Por isso que eu digo que é um local bom de viver [corte seco, a imagem aparece mais fechada]. É bom tá lá, eu gosto de morar lá. Eu falo pra todo mundo quem quiser vem conhecer a porta tá aberta, é muito divertido... Têm várias coisas pra tá vendo, as crianças, as pessoas são muito acolhedora, apesar de eles serem um pouco tímido ainda, têm certa timidez ainda, porque é coisa de nós mesmos, assim de sangue assim (sic).

---

<sup>82</sup> Imagem escurece até a tela ficar completamente preta.

<sup>83</sup> Tela preta clareia até a imagem ficar nítida.

Num Plano Aproximado está um rapaz identificado apenas como jovem quilombola. Ele fala do compromisso com a comunidade em que vive: “Nós temos compromisso é pra ajuda a comunidade, né? Não é um compromisso assim que é... como fala... escrito, mas um compromisso com o prazer nosso, que nós têm que ajuda a comunidade, né?” (sic). Segue uma pergunta da realizadora (sem que esta apareça, apenas se ouve a sua voz): “Isso te faz bem?” A resposta: “Ah faz, porque não tô fazendo obrigado, né. Não tô acoitado pra fazer nada, então satisfaz muito a gente, a gente faz com muito gosto” (sic).

Na imagem seguinte, o *fade in* introduz a imagem de outro jovem participante do encontro quilombola e a realizadora perguntando: “Você se imagina morando em outro lugar?”. A resposta: “Não, acho que não, não imagino não. Prefiro aqui, não acostumo não”. Todas as entrevistas gravadas no encontro de jovens quilombolas foram feitas em ambiente externo. Não há identificação dos jovens que aparecem nas entrevistas.

Na porta de uma casa de taipa, uma mulher olha para o lado contrário da câmera, o enquadramento não deixa claro o que a mulher observa. A imagem fica fixa e é recortada por tela preta em cima e embaixo. Na parte de cima está o letreiro: “TERRA DE PRETO” e na parte de baixo do recorte aparece: “Assim ficaram conhecidos os bairros habitados pelos descendentes de escravos”.

A próxima imagem é de Luís Afonso Baêta, do Instituto de Terras do Estado de São Paulo – ITESP. É uma entrevista em Plano Americano, gravada em ambiente interno.

Identificar é quando primeiro a comunidade se identifica como remanescente quilombola. Reconhecer é o reconhecimento por parte de uma entidade que tenha credibilidade, que através de um levantamento com profissionais [*fade* identificando o corte da entrevista] e, principalmente, o antropólogo que elabora esse relatório técnico científico, né, que faz todo levantamento histórico e jurídico da formação da comunidade naquele ambiente, naquela região... [corte antes do fim da fala] (sic).

Em ambiente externo, com Plano Aproximado, Porfíria Modesto é identificada nos caracteres como assistente de saúde. Ela fala sobre o desconhecimento da origem dos próprios antepassados. “A gente nem sabe de que origem que a gente é, então ele conta desde o tempo dos bisavôs. Meu bisavô nasceu, morreu aqui. Eles nasceram, meus avós, inclusive eu conheci muito pouco meu avô, minha vó eu já conheci mais, meu avô muito poquinho” (sic). Um *zoom out* lento possibilita ver mais uma pessoa ao lado de Porfíria. Outro detalhe possibilitado pela abertura da câmera é perceber que todos estão sentados, os entrevistados e os realizadores. Continua Porfíria: “Eles nasceram aqui também e morreram, né. Agora meus

pais também nasceram aqui e nós nascemo e tamo aqui até agora...” (sic). Corte com *fade*, e fica evidente que uma pergunta foi retirada pela maneira como a fala vem em forma de resposta. “Com certeza, mais de cem anos”. A realizadora intervém: “Mesmo aqui em Morro Seco?” A resposta de Porfíria é complementada com o aceno afirmativo de Maria Sabino, que está ao lado: “No Morro Seco”. Ao aproximar o microfone de Maria Sabino, pode-se ver parte do rosto da realizadora, que pergunta: “A senhora lembra dona Maria?” A resposta de Maria Sabino: “Lembro, tem muito mais...” Nova intervenção: “Muito mais?” Nesse momento, o *zoom in* fecha num Plano Americano em Maria Sabino. Com a resposta de Maria Sabino: “Mais, mais...”. A realizadora comenta: “Os antigos já estavam aqui, então?” Maria Sabino responde com voz titubeante: “Meus avós aqui nasceram, aqui morreram... e se meus avós... nós também aqui nascemo e aqui também tamo vivendo...” (sic). A realizadora intervém dizendo a idade de Maria Sabino: “A senhora também já está com 87 anos... então, dá muito mais de cem anos...” O comentário de Maria Sabino: “Dá muito mais de cem anos... com meus avós muito mais... ih... muito mais”. A cena acaba com um *fade out*.

Na cena seguinte, com um *fade in*, novo entrevistado aparece, desta vez em ambiente interno. Há luz complementar que incide sobre o entrevistado, num Plano Aproximado. Bonifácio Modesto Pereira, líder e membro mais antigo da comunidade:

Quando nosso avô por aqui apareceu, veio por aqui, apesar de nós não saber de onde ele veio, que é o motivo também porque os antropólogos do estado nos classificaram como quilombo. Porque quilombo tem sinônimo de escravo, então é essa razão, tanto nos nossos visitantes que fizeram o levantamento quanto na Secretaria da Cultura em São Paulo, nós tivemos um avanço nessa questão quilombola, porque nós não pudemos explicar da onde vieram nossos avós. Essa é a razão de que, com certeza, nós viemos dos escravos, dos negros escravos e quando a gente fala de início, né, do bairro, então a gente demarcou essa data de 1850.

A imagem seguinte mostra em Plano Geral, num primeiro plano três mastros com as bandeiras do Brasil, do Estado de São Paulo e do município de Iguape. A câmera está posicionada em um local muito acima<sup>84</sup>, as pessoas aparecem ao fundo bem menores, caminhando ao ar livre, em local asfaltado. A imagem congela e num letreiro branco com fundo preto aparece o texto: “O Morro Seco fica na cidade de Iguape, na região do Vale do Ribeira, São Paulo”. Volta o movimento, a imagem termina num *fade out*. Durante o plano, um som instrumental de violão pode ser ouvido.

A cena seguinte mostra rapidamente uma placa com os dizeres: “Museu Municipal de

<sup>84</sup>

Aqui estamos percebendo o ponto de vista, ou PDV óptico induzido pela Câmera. Onde está a câmera?

Iguape”. Com o corte em *fade out* e *fade in* aparecem, em Plano Geral, construções de casas, com as paredes laterais emendadas umas nas outras. As casas são coloridas (uma é laranja claro com detalhes em laranja escuro, a outra tem dois tons de verde e uma terceira branca com detalhes em vermelho), com linhas que lembram a arquitetura colonial. A rua é de paralelepípedo e encostada na calçada há uma bicicleta. As pessoas aparecem ao fundo, conforme a câmera movimenta-se lentamente da direita para a esquerda, novo corte. Em outra cena, num plano geral está uma casa azul de dois pavimentos, estilo colonial, com cinco sacadas no andar superior, mastros com três bandeiras, na fachada aparecem os dizeres: “Câmara Municipal de Iguape”. Há dois carros parados, um em cada lado da rua. O *fade out* encerra a imagem e o *fade in* oferece um Plano Geral mostrando a rua de paralelepípedo. Ao fundo, imagem de um coreto e um pedaço de uma igreja. Novo Plano Geral apresenta duas casas, as duas com dois pavimentos, uma amarela e outra verde. As duas construções têm características arquitetônicas coloniais.

Ainda em Plano Geral, de um lugar alto é aparecem os contornos de uma cidade, o rio do lado esquerdo da imagem e as construções na altura da linha do horizonte. Em outra imagem, também num Plano Geral e com uma perspectiva de alto para baixo, observamos a igreja, duas ruas - uma perpendicular a outra - e algumas casas. Outro Plano Geral, agora mais aproximado da igreja. Um último plano nesta sequência apresenta a igreja mais longe e ao lado, algumas casas.

A imagem seguinte apresenta nova entrevista em ambiente interno. Em Plano Americano, os caracteres indicam Alysson Andre, do Instituto S.O.S. Mata Atlântica. “Vai ver guará aqui. Você vai navegar por esses canais e você vai se sentir efetivamente dentro da floresta, tá aqui, você tá entre São Paulo e Curitiba, né, os maiores pontos, você tá aqui” (sic).

Um Plano Geral mostra um dos rios, que banha o município de Iguape, na imagem não há identificação de qual é o rio. Outro Plano Geral, um pequeno *travelling*<sup>85</sup> lento, apresenta uma cerca num primeiro plano, pasto e uma cruz de paus, ao fundo morros com aparente vegetação densa. A imagem congela e no fundo preto em letras brancas está o texto: “A maior concentração do que ainda existe de Mata Atlântica está situada no Vale do Ribeira”.

Na sequência, um Plano Geral de uma estrada de terra rodeada de vegetação. Novo Plano Geral, a composição apresenta mato, água abaixo da linha do horizonte (talvez um rio, mas não é possível ver por causa da vegetação que emoldura a água) e um morro coberto com

---

<sup>85</sup> Termo que identifica o movimento de câmera, passeio.



vegetação. Num Plano de Conjunto, há um pássaro sobre um galho e, ao fundo, vegetação.

Entra a entrevista de Hermes Modesto Pereira, denominado como agricultor. A gravação ocorre em ambiente interno, em Plano Americano. “Sabe-se que a Mata Atrântica até há uns 20, 30 anos era enorme. Hoje tá uns 10%, agora eu pergunto, foram os negros que derrubaram?” (sic). Um *fade out* passa para a imagem do novo entrevistado, em Plano Aproximado, em um ambiente interno. O depoimento de Walter Lima, do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente – IBAMA: “Veja, na realidade, se nós temos conservação ambiental, nós devemos justamente às comunidades tradicionais, que sempre viveram de maneira harmônica com o meio ambiente. Por isso são chamadas de comunidades tradicionais”.

Novo *fade out*, outro entrevistado em Plano Aproximado. Há uma parede no lado esquerdo e vegetação no direito, não ficando claro se a entrevista ocorre em ambiente externo ou interno. O entrevistado é de Ronaldo José Ribeiro, do Instituto para o Desenvolvimento e Cidadania do Vale do Ribeira – IDESC:

Esse é um outro aspecto do Vale do Ribeira, veja bem, nós somos diferentes, nós temos que ter consciência de que a nossa região é diferente de outras regiões do Estado. Aqui o ambiente é diferente, o clima é diferente, né, e a sociedade que compõe o Vale do Ribeira também é diferente. Nós temos que... apoiar, dar mais, dar mais... atenção e valorização a esses povos que formam o Vale do Ribeira. Eu costumo dizer que o Vale do Ribeira é um pequeno Brasil. Nós temos aqui a forte presença das comunidades negras, nós temos aqui a forte presença das comunidades indígenas. Todos os povos que ajudaram a formar o Brasil, sejam portugueses, espanhóis, alemães, italianos, estão aqui, estão presentes no Vale do Ribeira (sic).

Entra tela preta, no meio estão os dizeres em letras brancas: “e aqui começa esta história”. Novamente a música da rabeca. Ainda em tela preta estão os dizeres: “uma história de brasileiros”.

Aparece a imagem de uma senhora, em Plano Americano. A gravação foi feita em ambiente interno, mas a parede ao fundo é de bambu e as frestas deixam a luz de fora entrar, escurecendo um pouco o rosto da entrevistada. A indicação do nome nos letreiros é Antônia de Assis, agricultora. Antes da fala de Antônia, a realizadora faz a pergunta: “A senhora gosta de morar aqui?”. Seguida da resposta sorrindo: “Gosto oh! Me acostumei que agora daqui só...pro cemitério” (sic). É possível ouvir o riso da realizadora, a imagem fecha num *fade out*.

Em tela preta aparecem os dizeres “MORRO SECO – Existir e resistir”. Os dizeres soam como uma vinheta que orienta para uma quebra (talvez prevendo a exibição em televisão, os realizadores orientaram a possível entrada do intervalo). No DVD, a vinheta orienta a separação dos capítulos do documentário.

Na sequência, reaparece Hermes Modesto Pereira, agricultor, em Plano Americano, no mesmo ambiente. A realizadora inicia a conversa com uma pergunta: “Os negros que vieram forçados da África para cá, como reparar essa dívida?” A resposta:

Olha eu acredito que tem dívida, uma dívida e ela não deve ser pequena. Porque na situação que os negros vieram, a situação que eles passaram aqui, o que os senhores ganharam com eles, a morte que teve aqui, ah, como se diz... o sofrimento que tiveram, de apanharem, enfim... toda e qualquer situação negativa. Então, eu acho que essa dívida... é uma dívida de grande porte... só, o que me refiro é que como a gente poderia fazer para que essas ações, que inclusive o Brasil tá junto... o que eles poderiam... é... como posso dizer... fazer... para devolver isso, o quê? Será que seria dinheiro? Será que seria em bens? Ou será que seria em desculpa? Quer dizer, não posso dizer de que maneira poderiam devolver isso. Mas, de qualquer maneira, se isso não fosse possível, pelo menos dê o direito de vivê em dignidade no que é seu (sic).

A imagem termina em tela preta, e na própria tela preta aparece escrito: “A TERRA”. A imagem seguinte mostra um rapaz que está em um local que parece uma venda. Ele explica um caminho e desenha um mapa num papel. A imagem, que primeiro está fechada no rosto num Plano Aproximado, se desloca para a mão que risca papel

Olha o restaurante da gente tá aqui, a estrada passa aqui, daqui mais ou menos uns 800 metros na frente vai ter uma curva bem fechada. Vocês vão fazê ela. Terminou a curva vai ter um abrigo do lado direito. No abrigo vai ter uma entrada atrás dele, [a imagem se desloca novamente para o rosto do rapaz que informa o caminho] você pode pegá essa estrada se vai bate lá em cima. Ali é só você ir perguntando onde é o quilombo, que o pessoal, todo mundo informa [corte em fusão], é estrada de terra (sic).

A cena seguinte está recortada por um fundo preto no lado esquerdo e superior. A imagem, feita provavelmente de um carro em movimento, está tremida e mostra a estrada de terra e o mato que cerca o caminho. Na mesma sequência, aparece um letreiro com os dizeres: “O caminho mais curto para chegar ao Morro Seco é através da BR 116”. Às informações visuais foi acrescentada uma música de violão, palmas ritmadas e uma voz que entoia: “Subi no mais alto monte, subi no mais alto monte, para ver o sol nascer. Subi no mais alto monte para ver o sol nascer... o laralalá... o laralalê eu vi o mundo inteiro só você não pode ver...” Enquanto a música segue, nova imagem apresenta a estrada de terra num Plano Geral, algumas pessoas ao fundo caminham pela estrada.

Um Plano Aproximado, que tem a estrada no fundo, mostra uma entrevistada que não está identificada no vídeo. Pergunta a realizadora: “Dona Maria, que horário vocês têm ônibus aqui?” A resposta: “Aqui tem cinco e meia da manhã, tem um que sai meio-dia lá de Juquiá pra Morro Seco. E tem também que sai cinco hora da tarde de lá pra cá, pra pegar estudante”.

(sic) Nova pergunta: “Faz falta mais horários pra vocês?” Com a resposta: “Óia, eu, eu não posso fala se faz falta porque eu não moro aqui.” (sic). A voz da realizadora pode ser ouvida – “Ah ta”. Considera a entrevistada: “Eu tenho parente que moram aqui, tenho filho né, e moro em Juquiá, mas sempre meus filhos recramam né, que precisam ter os horário certo dos ônibus, né. Que aqui é esse horário que eu tô falando pra vocês” (sic). Nova intervenção da realizadora: “Morro Seco fica em Iguape ou Juquiá?” A resposta: “Óia, que é a divisa Juquiá e Iguape, né”. Neste momento, a entrevistada olha para o lado procurando alguém.

Ouve-se uma voz masculina, mas não é possível identificar o que fala. A câmera sai da entrevistada e a realizadora pergunta: “O senhor é morador daqui?” A resposta ainda vem da primeira entrevistada: “ele é, ó!” A câmera procura enquadrar um senhor que se diz morador do local, que já está respondendo: “Aqui é bairro do Alonso”. A realizadora pergunta o nome do novo entrevistado e reforça a pergunta: “Seu Ari, aqui é bairro do Alonso?” A resposta: “Bairro do Alonso”. Nova pergunta: “Juquiá? Com a confirmação: “Juquiá”. Nova intervenção da realizadora: “E o Morro Seco?” A explicação: “O Morro Seco fica na divisa de...pega em Iguape”. A realizadora pede confirmação: “Pertence a Iguape?” O entrevistado confirma: “Iguape”. Enquanto a conversa acontece, a câmera que estava direcionada para o rosto do entrevistado vai baixando e mostra a bicicleta, a mão e o chão de terra batido. A realizadora incentiva a conversa: “ah então tá bom! E a estrada aqui tá boa?” A resposta: “Tá, tá assim ó, cheia de buraco [Uma voz fora do quadro, que pode ser da primeira entrevistada, confirma “buraco tem bastante mesmo”]. Precisando de uma rapidez por causa de uma enfermidade é difícil. Vixi, principalmente eu tenho uma filha, quando é pa sair correndo daqui, é um pobrema” (sic). Nova intervenção da realizadora: “No caso de que, de hospital?”. A resposta: “É de hospital, muito difícil”. O corte finaliza a entrevista.

A imagem seguinte um Plano Geral mostra os entrevistados e mais uma terceira pessoa, de costas andando, na estrada de chão. Volta a música cantada, que estava em execução antes dos diálogos. Na cena seguinte, volta imagem em que temos a impressão de estar em um carro em movimento. A imagem está novamente recortada num fundo preto, no lado esquerdo e parte superior. Aparece o texto: “O Morro Seco fica em Iguape. Mas seus moradores deslocam-se até Juquiá, centro urbano mais próximo”.

A próxima imagem é um Plano Americano, gravado em ambiente interno, de Ana Modesto Pereira, identificada como parteira e agricultora. Ela explica as distâncias citadas anteriormente: “Pra Iguape é setenta quilômetros... e pra Juquiá é 12 [Corte com fusão]. É

assim estrada de barro, né, que atolava, e meio... vinha carro...” (sic). A realizadora intervém: “Antigamente era pior?” Com a resposta: “É pior, ih, agora tá bom!” (sic).

A cena seguinte é uma continuidade da câmara no carro em movimento. O que se vê, num Plano Geral, não é mais uma estrada, mas um trilho, há vegetação em volta e ao fundo algumas casas, a parte inferior da imagem está cortada e aparece o texto: “E depois de 5Km de estrada de terra...” A imagem, bastante tremida, aproxima-se das casas até fechar numa parede em que há uma cruz. Depois do corte, um Plano Médio mostra um detalhe no chão, escrito com o recorte da grama é possível ler: “Seja bem vindo”. As letras estão distribuídas em forma de arco e abaixo: “Quilombo”.

O corte em *fade*, mostra novamente Antônia de Assis, agricultora. Um Plano Aproximado ainda permite ver que há uma espécie de parede atrás, como é composta de bambus amarrados, as frestas deixam a luz do dia entrar no local. “Mas eu mesmo não sei explicar porque. Todo mundo acha Morro Seco, mas chove bastante, né?, (risos)” (sic).

Depois do corte, é possível ver dois pés descalços, caminhando sobre a grama. As solas dos pés são grossas, fazendo pensar que são acostumados a não usar calçados. A imagem está recortada dos lados e abaixo. A música é a mesma do início da viagem pela estrada de terra. A imagem congela e aparece o texto: “Morro Seco porque este nome?” A imagem descongela e é possível ver o caminhar dos pés por mais alguns segundos.

A próxima entrevista é com Bonifácio Modesto Pereira, líder e membro mais antigo da comunidade. Em Plano Aproximado e ambiente fechado, com iluminação complementar, ele fala sobre a denominação do bairro quilombola:

Então, Morro Seco, por assim dizer é um ditado mais antigo, né. Por isso que outros que vieram não puderam vigorar... [pausa] o ... todo mundo sabe que quando isso aqui era, era um sertão, por assim dizer, porque os habitantes do Morro Seco deviam ter vindo de Iguape. De qualquer maneira vieram de Iguape, que o centro é muito mais antigo do que os arredores... e aqui, sem dúvida era uma capoaba, né, era um mato. Então o povo daqui vivia mais da caça, da pesca, e quando esse pessoal que habitava aqui pretendia fazer a caçada, né, eles iam para diversos lugares, mas quando eles iam caçar no devido lugar, aonde era chamado esse tal de morro, eles davam Morro Seco porque era uma área de escassez de água. Não era que não tivesse água, mas era um morro que tinha menos água. Então eles iam caçar pra lá e diziam, óia, nós hoje vamos caçar no Morro Seco... então, nós agora vemos que... é... oo... esse nome Morro Seco, não é por ele ser tão seco, é porque todas as demais áreas são muito... muita água... muitos córregos e como ele tinha menos córregos ganhou esse nome” (sic).

O corte em *fade* deixa ver Juarí Alves Pereira, presidente da Associação de Moradores do Morro Seco. Em Plano Americano, o ambiente é interno, e há complementação de

iluminação. O rosto está melhor iluminado do que na primeira aparição. Ele fala da composição do bairro quilombola:

A comunidade do quilombo ela é composta de 47 famílias. [Ouve-se uma voz fora de quadro provavelmente da realizadora: “tá!”]. Mas, exclusivamente essas pessoas que tão dentro desse conceito de quilombo, que vivem essa realidade hoje, são 16 famílias. São essas 16 que dependem exclusivamente da questão da agricultura [Um corte na imagem mostra uma pessoa plantando, a voz ainda é de Juari]. Até por conta de um conceito cultural, mesmo tradicional, que é aquilo que os próprios pais, nossos pais, nossos avós vinham trazendo desde os primeiros tempos, que vieram aqui. Então exclusivamente são 16 famílias que trabalham com essa questão, é da agricultura, tem esse vínculo com a terra [outra imagem com uma plantação de milho]. A maioria da... que é feita dentro da comunidade, é feita para subsistência... [imagem de um balaio de palha de milho, com feijão, é possível ver apenas as mãos sobre o balaio] ainda que uma parte dessa produção... [imagem de uma plantação de bananeira, seguida de casas com a cobertura de palha de bananeira] ela é colocada no mercado, mas não significa que seja toda pro mercado... [outra imagem de cultivo de banana] é... por exemplo ... a banana, a farinha, a mandioca [imagem de pés de mandioca] ... elas são colocadas no mercado, mas como excedente da agricultura [imagem de uma pessoa mexendo na terra] ... mas, como maior proporcionalidade é feita para própria subsistência mesmo [novamente a imagem do balaio com feijão e das mãos trabalhando sobre o balaio] (sic).

Depois do corte, aparecem novamente Porfíria Modesto e Maria Sabino, num Plano de Conjunto. Elas estão sentadas em local externo, ao fundo, na grama, há uma galinha. Quem fala é Porfíria Modesto, assistente de saúde: “Meu pai contava que quando eles trabalhavam aqui era tudo difícil, era só caminho, não tinha estrada. Eles trabalhavam, eles faziam muita farinha, então eles iam a pé [imagem vai fechando em *zoom* em Maria Sabino] daqui até Iguape pra vende farinha” (sic). A realizadora pergunta: “que são quantos quilômetros mesmo?” A resposta:

Mais de 50 quilômetros [a imagem continua fechada em Maria Sabino, que observa a conversa, na tela é possível ver ainda o nome de Porfíria Modesto] ... então pra eles era difícil, né, [a imagem abre novamente as duas ficam no quadro] porque eles iam a pé, não tinha condução pra leva, o que mantinha era o que eles faziam, era a farinha pra eles pode sobrevive, né. Então eu achava, nossa, papai contava essa história eu achava, até agora que a gente já tem ônibus, essas coisas, a gente já acha difícil, imagina aquela época (sic).

Pela terceira vez e sob as mesmas condições de filmagem, aparece Antônia de Assis, agricultora. A realizadora faz uma pergunta: “e a senhora fazia farinha, né?” Seguida da resposta: “Fazia”. Nova intervenção: “Desde novinha, como é que foi essa história?” A fala: “Desde novinha fazia... porque meu pai me ensinava e depois eu... eu garrei aprende e daí eu mesmo fazia. Antes de me casá eu fazia farinha depois que me casei, fazendo farinha, fazia pra vendê, fazia pro gasto e assim era a vida”. Novo questionamento: “Era trabalhoso?”

Seguido de: “É...trabalhoso ... pra quem não tá acostumado é trabalhoso, mas pra quem já tá acostumado não é tão trabalhoso assim, é até gostoso de fazê, principalmente quando faz frio, risos” (sic). É possível ouvir também o riso da realizadora.

Novo corte, agora em ambiente externo, um Plano Aproximado, onde o sujeito que fala não está no centro está um pouco virado em relação à câmera e ao microfone, deixando o lado direito com a imagem da terra ao fundo. O entrevistado parece deslocado. Conforme fala, o entrevistado move o tronco, o que parece gerar na equipe uma certa dificuldade em deixá-lo mais centralizado no quadro. No letreiro está identificado Armando Modesto Pereira, agricultor e compositor:

Dinheiro? Não falamos em ganhá dinheiro. Se nós ganhá dinheiro muito que bem. Mas que nós imo ganhá vida, nós imo. É, nós imo ganhá a vida porque daqui nós vamos tira muito alimento, vai sair muito alimento, não só prá nós, mas pra muita gente. Se Deus quisé daqui vai sair muito alimento, alimento muito bom, um alimento saboroso, um alimento sadio. Porque aqui a gente tá trabalhando assim, só com a terra, né, só com a força da terra (sic).

Com o fim da fala há o corte, depois aparece novamente também em ambiente externo, num Plano Americano, Hermes Modesto Pereira, agricultor. Desta vez não há identificação do entrevistado no texto.

A questão de não vende a terra, quem quer sair da terra, daqui pode sair, não tem problema, quer ir pode ir, terceiro ou pessoal da família, pode ir, só que a terra não vende. Tá aqui, vai continua a vida, entendeu? Então, até certo ponto é uma garantia, porque até pode ser pensado, de repente, eu morro e meus filhos vão vender. Antes de morrer eu tinha uma preocupação dessa, até pode ter, puxa, de repente eu morro e meus filhos, por onde que vão? Vão vender as terras? Vão se manda nesse mundo? Tendo essa garantia, até pra morrer é mais tranquilo, né? Porque meus filhos só não vão ficar aqui se não quiserem... mas possibilidade pra fica aí, porque tem onde trabaia. Então ééé... uma tranquilidade... até pra quem morre, entendeu?” (sic).

A imagem escurece e na sequência um Plano de Conjunto mostra cinco pessoas, três adultos sentados e dois adolescentes em pé. Dos que estão sentados duas pessoas são conhecidas, Maria Sabino e Porfíria Modesto. Ao lado desta está um homem. Os adolescentes são uma menina e um menino. A imagem externa parada abre devagar, deixa ver o chão, parte gramado e outra parte terra e o pneu traseiro de uma bicicleta. O som é a voz de uma pessoa que canta, mas é incompreensível. Com o canto, que parece um lamento, aparece uma imagem congelada de uma criança, que olha para a câmera, ao lado de plantações. A imagem está recortada, fundo preto no canto esquerdo e superior. Em letras brancas aparece o texto: “A titulação da terra para os quilombolas garante o direito permanente à propriedade,

passando de geração para geração”. A próxima imagem traz o mesmo enquadramento e posição de câmera, num Plano de Conjunto, mas está em movimento e há mais duas crianças na imagem. Novo corte e agora outra criança aparece na imagem, em Plano Americano, ao fundo mato e a estrada de terra. Plano de Conjunto mostra Hermes Modesto Pereira e Juarí Alves Pereira, ao fundo uma casa de taipa. Hermes está encostado na pilastra de madeira que segura a varanda da casa. O *zoom* fecha aos poucos em Hermes ficando em Plano Médio.

Na cena seguinte, aparece num Grande Plano Armando Modesto Pereira. É a segunda vez que ele aparece, mas é a primeira em que está identificado:

Me chamo Armando Modesto Pereira, esse é meu nome. Então ... [intervenção da realizadora: “Tá com quantos anos seu Armando?”]. Eu to com, eu to indo pra 72 anos. Se Deus quisé que eu viva até dia 28 de novembro desse ano, faço 72 anos. Eu espero que Deus vai me conceder pra eu chegá lá, por causa que, eu acho que ainda tenho muita coisa pra ensiná, muita coisa prá falá, coisa boa, né, pra ensiná, pra deixá pros outros né. Então, eu tenho essa idade, e eu gosto, gosto da minha idade, eu gosto de mim, gosto de mim, porque eu acho que quem não gosta de si, quanto mais do próximo, né? Então eu gosto muito de mim pra podê gosta dos outros também, né. Então aí está a nossa vida né? (sic).

Uma tela preta com os dizeres “MORRO SECO – existir e resistir” separa outra parte do vídeo. O som é da voz de uma pessoa que canta sem acompanhamento de instrumento musical. Compreendemos parte da música: “O dia vem criando, já tem gente nos chamando. O dia vem criando, já gente nos chamando ooo, meus amigos eu já vou...” (sic). O som abaixa, caracterizando um corte de som.

Ainda em tela preta, aparece escrito: “O POVO”. A música é um pouco diferente, parece o som de um ensaio de violão e guitarra. A música continua e surge, em primeiro plano de costas, Bonifácio Modesto Pereira. Aos poucos a imagem abre e fica em Plano de Conjunto. O ambiente é interno e o chão, de madeira. Várias pessoas estão dançando num salão. As roupas são iguais e eles dançam uma espécie de fandango. O sapateado dos rapazes concorre com o som da música. Há várias pessoas sentadas ao redor da pista de dança.

Num Plano Aproximado, em ambiente externo, está novamente Porfíria, a imagem está granulada, provavelmente pela pouca iluminação, em decorrência da escassez de luz do dia. Ela fala sobre as festas e comemorações: “Todo ano é a folia de reis e o fandango sempre eles tão dançando. Dia de final de semana, marcam, vamo dança o fandango hoje. E a gente vai, leva um café, leva uma bolacha, um bolo caseiro, um pão caseiro, todo mundo come, descansa um pouquinho, volta dança novamente” (sic).

Novo Plano Aproximado, ambiente interno, mostra apenas os pés, com tamancos, que

dançam ao som das músicas de fandango. A imagem congela nos pés descalços. Na parte inferior aparece uma tela preta e o texto: “o povo e sua dança”. A imagem descongela e aparecem apenas os pés de vários dançarinos, que sapateiam no passo marcado. Os homens dançam de tamancos e as mulheres com os pés descalços. Na continuidade do plano que abre, podemos ver os dançarinos por completo. Em um Plano de Conjunto, eles organizam-se em roda, enquanto segue a música e a dança. Nova imagem da dança, outro passo é apresentado.

A próxima cena em Plano Aproximado, em ambiente interno, ao fundo uma parede de azulejos, aparece Bernadete Modesto Pereira, agricultora. Ela fala da dança do fandango:

É uma coisa nova que eu, com 42 anos, que eu tenho é... não é agora que a gente conhece isso, né? Só que pra gente conhecê também tem que aprendê, ter vontade de fazê aquilo que a gente gosta. Então eu me sinto honrada pelos meus pais me ensinaram isso porque foi com os antepassados que eles aprenderam e passaram pra gente agora [corte com *fade*]. Fico feliz porque eu tenho quatro filhos, aliás três filhas e eu aprendendo ensinei pra elas também, e elas junto comigo elas vão dançar” (sic).

A cena seguinte também em Plano Aproximado, feita em ambiente interno, traz um entrevistado que não aparece identificado por texto em tela. Ele fala do resgate do fandango:

Apesar de ser uma coisa que há tanto tempo tava quase perdido e tá vivido, eu encontro, por exemplo, todos os jovens em volta de mim também me ajudando com a cultura aqui. Que por pouco tempo foi resgatado, e eles tão com aquele gosto de tá ali junto com a gente dançando, sorrindo, alegre, com coragem, então esse é gosto que eu tenho”. (sic)

Na sequência, Bonifácio Modesto Pereira, em Plano Americano, ambiente interno:

E hoje, nós entendemo, hoje nós entendemo mais uma outra coisa fundamental que... é a questão da importância cultural... É, por exemplo, se naquele tempo se originou, que não sabemos de quando começou, né, quando nós começamos a dançar foi porque vimos outros praticando, mas não sabemos quando originou. Mas de qualquer maneira aquilo se fazia por um uso passageiro, naquele tempo, muita, quase tudo dançava, aqui, noutros bairros. Então a importância verdadeira do que hoje se percebe é que hoje não se faz apenas [imagem vai abrindo o *zoom* e deixa ver outras duas pessoas sentadas ao lado de Bonifácio; enquanto ele fala, a imagem desloca-se à esquerda, deixando visível apenas Bonifácio e o senhor da entrevista anterior] pra brincar, mas hoje se faz uma coisa para aprender e ensinar (sic).

Retorna a dança do fandango. Apenas os pés aparecem em Plano Aproximado. A música tocada ao vivo é um fandango, lembra uma cantiga de roda, mas não compreendemos o que cantam. Um Plano de Conjunto apresenta duas pessoas, um observa e o outro toca rabeça. Outro Plano Aproximado mostra novamente os pés dançando o fandango em evoluções. Em alguns momentos, os dançarinos aparecem inteiros. Ao fundo, as pessoas



assistem à dança, sentadas.

Um Plano Americano em ambiente interno mostra o senhor não identificado na cena anterior que falava sobre o fandango:

Eu fico lembrando, como era bonito, as mulheres de idade, as mulheres saíam da cozinha, que tavam lá lutando com a panela da carne do porco, com a cabeça amarrada com um lenço, né, e as mulheres saíam da cozinha e vinham direto pro salão, sabe, dançá. Então era uma coisa tão animada, uma coisa tão gostosa, porque não era apenas, eles vinham dançá, não apenas, por exemplo, porque eram dançadeira, mas que dançavam porque eram companheiro, eles gostavam daquilo, era coisa que eles tinham quase como obrigação: Vamo dançá? Vamo dançá! E todo mundo dançava com alegria (sic).

A cena seguinte é externa, um Plano Médio em que há um garoto com estilingue no pescoço e uma lata com linha, aparentando soltar pipa. Embaixo, o letreiro: Élder Modesto. A realizadora questiona: “Você gosta de morar aqui?” Resposta: “Gosto”. Nova pergunta: “Gostaria de morar em outro lugar ou prefere o Morro Seco?” “Prefiro aqui”, responde. Nesse momento, a câmera faz um giro sobre o próprio eixo da direita para esquerda e é possível ver que o menino puxa uma pipa que já está no chão. A imagem congela no garoto e aparece o texto: “o povo e suas estórias”. O som de um violão complementa a imagem.

A próxima imagem é de Porfíria e Maria em um Plano de Conjunto, sentadas ao ar livre. Mais uma vez quem fala é Porfíria:

Isso aí eles contam demais. Meu pai, mesmo quando a gente morava lá, que a gente chama de tapera, o lugar onde a gente morava antigamente, quantas coisas meu pai não conta que eles viam. Nós mesmo, agora há pouco tempo, tá aparecendo aqui, chamam a gente sempre à noite, batem na porta... (sic)

A realizadora questiona: “Vocês escutam?” Respondem: “Escutamos”. “Foi um dia desses de manhã, me chamaram, me chamaram, [um zoom no rosto de Porfíria] aí eu acordei, fui ver não era ninguém” (sic). A câmera desloca-se de Porfíria para Maria, que conta:

Quando nós morava lá na tapera, meu filho tinha ido pra Juquiá, Dito tinha ido pra Juquiá e a família tava em casa, mas elas tavam dormindo já [...] [incompreensível] disse: Maria, Maria será que Dito já veio de Juquiá? Eu disse: não sei [...] [incompreensível] que a criança tá chorando tanto lá... eu vou ver o que é, daí foi... eu tava ouvindo, ele saiu lá na janela, na casa escutá, a criança chorava, foi, foi, foi, daí chegou, já veio, com a luz, tinha... nós usava a luz, ele veio com a luz, eu digo: o que é João? E ele nada: tão tudo dormindo. E eu digo: mas tá chorando até agora João, é não sei o que era. Ele disse tão tudo dormindo, e tavam tudo chorando as crianças, não sei o que era (sic).

A realizadora intervém: “Então escuta essas coisas?” Com a resposta: “Ih! Escuta...

craro” (sic). A câmera move-se para a direita e o Plano de Conjunto deixa ver Maria e Porfíria, que entra na conversa:

Nóis tinha um pé de mixirica bem grande no quintal de casa e meu pai trabalhava de encarregado numa fazenda, alí do outro lado, né, do seu João Português. E, então, meu tio Armando passou e achou que a gente tava em casa, e nós tava tudo pra lá e tinha um monte de criança brincando de ciranda embaixo do pé da mixiriqueira, sabe, cantando, brincando, até meu tio falou: as crianças do João [...] [incompreensível] porque tão tudo brincando. Aí ele chegou lá, nós tava tudo lá. Meu pai falou: não, nós tamos todos aqui. Sempre meu pai escutava” (sic).

Novamente, a realizadora: “Esse tipo de história é comum, então?” A resposta de Porfíria: “Comum”.

Em Grande Plano, Antônia de Assis, com parte do rosto obscuro em função da luz que atravessa as frestas da parede de bambu. Questiona a entrevistadora: “Na estrada alí, que que a senhora já ouviu de história?” E Antônia contradiz as outras entrevistadas: “Eu não ouvi nada. História, esse é história, que, que vêem, que é uma pessoa, diz que é assombração, isso é estória de quem conta” (sic). A realizadora: “É? A senhora já andou muito à noite aí e nunca viu nada?” A resposta: “Eu andava pra aí num via nada, ninguém assustava, diziam que tinha um home, que não sei que, mentira, não tinha, era só estória, (risos), é só isso” (sic).

A cena seguinte, externa, começa com um Plano Aproximado de Armando Modesto Pereira que explica o que representam as histórias na sua própria cultura:

Então isso aí... muito das vezes se essas coisas assim que faz pra passar tempo, fica mais alegre, né, pra que a vida tenha mais gosto de vivê...né. Porque a senhora sabe que vida triste num tem gosto de vivê [câmera move-se para baixo e mostra o detalhe da mão de Armando, depois sobe novamente], vida boa é aquela vida alegre, a vida disposta, que a pessoa gosta de falá, gosta de conta caso, gosta de contá história, gosta de ouvir... até, até gosta de ouvir história, porque a pessoa começa a contar uma história que é engraçada [a câmera move-se para baixo novamente e mostra a mão direita de Armando e na sequência o chão cheio de ramos de mandioca, depois sobe novamente para o rosto]. Ah, não quero sabê disso, né, mas ele gosta de ouvir pra que, porque aquela história serve pra ele contá pra outras pessoas. Porque muitos daqueles que vão contá história, às vezes, não foi ele que aprendeu, ele aprendeu com outra pessoa, né? E uma história bonita, boa, que serve pra, pra, idoso, serve para novo, serve para criança [...] [incompreensível] você pode contar em qualquer lugar, né? (sic).

“Aqui vocês têm muito disso, né, de um vai passando pra outro?” (sic), pergunta a realizadora. “É isso mesmo, então, e eu gosto desse tipo de vida, alegre e trabalhador, contador de história e eu sou, minha vida é assim” (sic), responde Pereira.

Um Plano de Conjunto abre a cena seguinte apresenta uma mulher que arruma um altar ou andor de um santo. A imagem foi feita contra a luz, o que escurece o rosto da mulher.

Há vozes cantando (mas não vemos de quem são): “O povo de Deus, no deserto andava, mas a sua frente alguém caminhava”. A imagem do altar sendo arrumado fica congelada e embaixo aparecem os dizeres: “O povo e sua crença”. Na sequência, um Plano Geral de pessoas reunidas em procissão com o andor do santo que era ornamentado anteriormente. A música continua e agora parece que as pessoas da procissão é que estão cantando: “O povo de Deus era rico de nada, só tinha esperança e o pó da estrada”.

A cena seguinte mostra Antônia de Assis em Plano Aproximado, no mesmo contexto:

O que aconteceu mais bonito é o negócio da oração, que a gente, sempre, graças a Deus, sempre foi católico, sempre reza, né? Então, eu assisto missa quase todo dia na TV, eu assisto missa, nove hora eu assisto missa, e seis horas é a reza, é a melhor coisa que eu assisti, que eu assisto (sic).

A próxima imagem está recortada por todos os lados com um fundo preto. Ela está amarelada em relação às imagens anteriores. Foi realizada em ambiente interno, sob um Plano de Conjunto, onde vemos pessoas e o andor. Alguém joga pétalas de rosa sobre o santo. Outro canto religioso é entoado: “Reunidos aqui, só pra louvar ao Senhor”. A imagem congela e no fundo preto aparece o texto na parte superior da tela: “São Miguel Arcanjo”. Na parte inferior: “O padroeiro da comunidade Morro Seco”. A música tem sequência e nova imagem interna, um Plano de Conjunto, provavelmente de uma capela cheia de pessoas, a maioria sentada.

Em um Plano Médio, aparecem duas pessoas em ambiente interno. Aos poucos, a imagem fecha em uma delas até que apenas o braço da segunda fique à vista. Identificada, a agricultora Conceição Pereira explica:

Geralmente, a gente faz reuniões, entendeu? Combina tudo direitinho, o que que vai ter na festa, as pessoas que vão participar, quem vai vender bingo, quem vai ficar no caixa, quem vai enfim ficar. E daí a gente não precisa dizer, fulano você vai no teu lugar, você tem que te tua caixa... [a imagem fecha num *zoom*, para as mãos da mulher que molda uma flor de papel] e... trabalha no caixa, e tempera frango e tudo. Aí a gente já sabe. A mulherada se reúne e vem, né? (sic).

A imagem seguinte é novamente um Plano de Conjunto com uma luz mais amarelada. O andor do santo está de costas para a câmera, as pessoas estão ao redor da imagem, chegam, fazem reverência e saem. A imagem está recortada por tela preta nos quatro lados. Há uma canção, acompanhado de uma guitarra ou violão: “Quero te dar a paz do meu senhor com muito amor”. A imagem congela, na parte superior está o texto: “Todo ano a comunidade celebra o dia de seu padroeiro”. Na parte inferior: “29 de setembro”.

Em um Plano Aproximado, novamente está Antônia de Assis, com o cenário da

parede de bambus ao fundo. “E de benzimento e de oração o que a senhora sabe, que os antigos ensinavam?”, pergunta a realizadora que obtém a resposta: “Olha de benzimento e de oração, dizem, mas eu nunca aprendi. O que eu aprendi [olha para o lado, para de falar e depois continua], o que eu aprendi foi esse negócio de engasgação, né?” “Como que era?” Antônia responde: “É... homem bom, mulher mau, casa velha e [...] [incompreensível] meu ‘Som Brás’ desengasgais o fulano de tal e bate nas costas do fulano, né?” (sic). A realizadora: “E desengasga?” Antônia: “Desengasga”.

A próxima cena em Plano de Conjunto mostra pessoas deixando o que pode ser uma capela. Uma música acompanha: “O poder da criação...”.

Um menino não identificado está em um ambiente interno com uma parede verde e uma bandeira do Brasil. O menino, em Plano Aproximado, é questionado pela realizadora: “O que você queria que tivesse na tua escola?” A resposta do menino: “Computador”. Nova pergunta: “Você sabe mexer no computador?” A resposta vem em forma de expressão, uma aceno positivo com a cabeça e uma expressão no olhar. Questionado de novo: “É?” Novamente, o aceno positivo com a cabeça. Nova pergunta: “E o que que você mais gosta de fazer aqui?” A resposta do garoto: “Escrevê” (sic). Silêncio seguido da intervenção da realizadora: “E...” Com a resposta: “Desenhá, lê”. O *zoom* fecha na bandeira do Brasil tirando o menino do quadro. A realizadora interfere: “Lê...”. O garoto: “E copió” (sic). A imagem termina no rosto do garoto, em um Grande Plano.

Em outro Plano Aproximado, uma menina também não identificada, em ambiente externo. Ao fundo, vemos o cimento e as telas de arame, demonstrando ser uma quadra. A garota canta “Ciranda cirandinha”. Na parte inferior da tela, a imagem é recortada onde se lê: “O povo novo do Morro Seco”. Na imagem seguinte, num Plano de Conjunto, os pés descalços jogam bola e a câmera acompanha o movimento da bola. A imagem congela e apresenta o texto: “A maior responsabilidade desse 'novo povo' é garantir a continuidade da cultura do Morro Seco”. Volta o movimento da imagem e a câmera continua a acompanhar os movimentos dos pés e da bola.

Na sequência, aparece uma menina em Plano Médio. Ao fundo, vemos a estrada de terra, grama e mato. A realizadora apresenta a menina: “Jéssica, o que que tem de mais legal no Morro Seco?” Ela responde: “Tem festa, bingo, as coisas mais legais que têm. Também, de vez em quando, tem reunião, que eu vou”. Em um Plano Geral, numa grande extensão de grama, há uma pequena elevação e entre pilhas de tijolos de cimento, duas crianças brincam

com pipas. Depois que a música do violão para, Bonifácio, que não está no quadro, fala: “Você pode acreditar que o progresso é saber de onde nós viemos, onde nós estamos e [o corte mostra, em Plano Americano, num ambiente externo, Bonifácio e seus gestos] para onde iremos, não é mesmo, para onde iremos. E essa marcha, essa marcha nós é que preparamos o caminho”. Em tela preta, novamente os dizeres: “MORRO SECO - existir e resistir”.

A imagem seguinte é de Juarí, com Plano Aproximado, ambiente interno e iluminação artificial. Juarí comenta sobre a história do Brasil:

A gente fala muito da Europa, fala dos Estados Unidos, fala da União Soviética, mas não se fala sobre a história do Brasil em si, não se fala sobre a história da África em si. Quais foram as divisões que aconteceram dentro da África. Como que foi é... a vivência, a convivência e a inter-relação que teve o povo da própria construção do Brasil com relação à África. A relação que teve entre o povo que construiu o Brasil com o povo que era dominante. Essa história ela não se, ela não é colocada em evidência. É colocada uma parte, uma parte só, a outra não é vista. [A intervenção da realizadora: “Ela é falha”] Ela é falha, então assim eu acho que os livros eles receberam informações de alguém que colocou, então a principal culpa tá em quem colocou essa tal coisa. O livro, ele só pega o que alguém fez e, infelizmente, nós tamo vivendo essa lógica ainda assim. Agora, é preciso que enquanto... povo brasileiro, enquanto quilombolas, enquanto pessoas que denominaram, ou seja, que protagonizaram essa história do Brasil multicultural, eles têm as várias entendimentos sobre a história real da coisa. Porque, enquanto nós não for pessoas capazes de pode definir isso com propriedade, a gente vai ficar sempre devendo um lado da história e deixando que um outro lado seja visto (sic).

A tela preta apresenta os dizeres: “AS LUTAS”. A música é sobre o povo negro: “Quem você pensa que é cidadão pra trazê meus irmãos negros...” (sic). A imagem seguinte, em Plano Aproximado, é de Antônia, agora num local que parece uma cozinha. Ao fundo, alguém lava a louça numa pia. Um Plano de Conjunto mostra três homens trabalhando numa construção com ripas. Um deles está sobre uma escada e, ao fundo, há dois orelhões. Em outro Plano de Conjunto, crianças brincam com bola num gramado, em frente a uma casa de blocos de cimento. Um Plano Geral mostra duas crianças com sacolas na mão andando por uma estrada de terra cercada de mato. A câmera num passeio mostra os morros cobertos de mato, mais os fios e o poste de energia elétrica. Num detalhe, com um Grande Plano, um pássaro sentado num galho com uma flor vermelha abaixo. A imagem está recortada e muda de posição. Primeiro o recorte aparece do lado superior direito, depois inferior esquerdo; inferior direito e, por fim, superior esquerdo. Novo passeio da câmera ao redor do próprio eixo mostrando os morros que cercam o local.

Novamente Juarí, em um Plano Americano, ambiente interno, com iluminação complementar. Ele fala sobre o direito de posse da terra:

Esse direito de posse, de ter a posse da terra, enquanto propriedade coletiva é uma, é o que tá escrito na lei, mas, infelizmente, é... só tá no papel, até aqui. Porque, porque são três fases como eu expliquei um tempo atrás, são três fases que contemplam: uma identificação; um reconhecimento; e depois uma titulação. Então, nós tamo só ainda na fase de reconhecimento e esse reconhecimento, ele é um argumento a mais de que possa justificar que essa propriedade possa ser nossa um dia, mas não como, ainda, não ainda somos proprietários definitivos, por conta desse título, que é isso que define... [interferência da realizadora: “o que que falta?”], que é isso que define a propriedade como um todo, tendo como dono a comunidade”. (sic)

Plano Americano, ambiente interno, Hermes também fala do direito à propriedade:

Olha a questão da, da, vida na terra continuá, pra mim é, pelo menos uma coisa é necessário, [pausa], porque sabe-se que para que a gente viva na terra, da maneira que eles, as leis exigem... você sempre prantar num lugar, tudo bem, beleza, mas para que você prante todo ano em um lugar e você tenha resultado com a sua pranta exige muita coisa. Que seria o adubo, seria, seria, a terra bem preparada [...] [corte] que cada vez que você vai fazer o tratamento da terra o trabalho tem que ser mais bem aperfeiçoado, entendeu? E essa condição a gente não tem, e é por causa disso, que o trabalhador da roça, que não tem condição de fazer um trabalho mecanizado, ele trabalha em áreas de terra boa que o trabaio é muito menos (sic).

Em Plano Aproximado, Walter Lima, do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente – IBAMA:

Para garantir esses recursos e para garantir o manejo desses recursos por essas pessoas, por essas comunidades, precisa regularizar essa situação fundiária, que é caótica. Não é à toa que o Brasil começou por aqui, né? Começou por aqui e os problemas permanece tal e qual de muito tempo atrás (sic).

O Plano Geral mostra um trator pequeno de duas rodas que puxa uma carretinha, com cinco pessoas. A estrada de terra e há vegetação densa ao redor. O trator passa ao lado da câmera que acompanha o movimento. A música complementa a cena: “[...] com os pés na terra e olhares de aflição, saudade de um povo esquecida e esmagada pela escravidão. Quem você pensa que é cidadão pra trazer meus irmãos negros trancados em um porão, oooo” (sic).

Na imagem seguinte, em Plano Aproximado, ambiente interno, está Luís Afonso Baêta, do ITESP. “A partir da constituição que, da Carta Magna né, de 88, que alavancou toda a questão jurídica, né, que alicerça a condição de comunidades remanescentes de quilombos da União” (sic).

Em Plano Americano, em ambiente interno, aparece novamente Juara.

Dentro do conceito quilombola, até por conta da lei, se fosse levá a sério tudo que tá colocado ali, era pras comunidades já serem reconhecidas faz tempo. Porque na lei diz assim: que aos remanescentes de quilombo, que estejam ocupando suas terras, é reconhecida a propriedade definitiva, cabendo ao Estado emitir o respectivo título.

Isso é uma coisa que tá na lei. Mas a gente pode entender também que a constituição e [...] [incompreensível] de algum direito, não significa a efetiva ação dos mesmos (sic).

Novamente a música “[...] quem você pensa que é cidadão [...]”, que compõe as imagens seguintes. Um Plano Geral mostra uma mulher varrendo o terreiro. Corte e a mesma imagem mais aberta mostrando do lado direito a casa de taipa. A seguir, em um Plano de Conjunto, oito crianças estão perfiladas como nas fotografias de time de futebol, quatro em pé e quatro agachadas. Identificamos a quadra de cimento cercada de telas de arame.

O Plano Americano mostra Hermes falando das condições para manejo das terras:

O governo só pega imposto, o governo só [...] [incompreensível]. Agora eu pergunto e você o que que faz? Não é verdade? E você e nós, o que que tamo fazendo? Então, para que o governo me conheça, eles possam ter condição de me ajudá, é preciso que eu me mostre, que eu conte a minha situação, não é verdade? Que eu me explique o que eu preciso, e isso se faz como? Organizado. Organizado. O governo não vai dar dinheiro pra mim, eu vou lá pedir e ele vai dar dinheiro, pra que que vai pegar esse dinheiro. Então, a organização é que faz com que qualquer comunidade perante o governo tenha força (sic).

Em Plano Aproximado, quem aparece é Ronaldo José Ribeiro, do IDESC. Ao fundo, um mapa na parede.

O que a gente tem observado é que, é que... melhorar a qualidade de vida das pessoas e melhorar também o desenvolvimento social e econômico é responsabilidade dos governos, é responsabilidade do poder público, mas também é responsabilidade da sociedade civil, né? Da, das organizações, de um movimento determinado, é município, território, país e assim por diante. Nem o poder público sozinho é capaz de responder os desafios e nem a sociedade civil sozinha também teria condições. Então, é preciso que haja esse, esse intercâmbio entre governo e sociedade civil, né? (sic).

Em um Plano Geral, a câmera faz um lento passeio que mostra terras e mato. Um Plano Geral fecha num *zoom* sobre uma casa que fica numa perspectiva mais baixa em relação à câmera. Um passeio de baixo para cima mostra uma moldura com a fotografia de um casal, em preto e branco no colo de Antônia. Novo Grande Plano de Antônia. Um Plano de Conjunto mostra crianças, jovens e adultos reunidos em ambiente externo. Outro Plano de Conjunto traz, sob novo ângulo, pessoas em ambiente externo. Um Grande Plano, em ambiente fechado, apresenta Hermes:

Nós tamo tentando a passa pra eles aquilo que ... daqui a algum tempo, se eles não conseguirem, nós, nós lavamos a mão [o *zoom* abriu um pouco mais a imagem, num Plano Aproximado, a fala acompanha o gesto de esfregar as mãos]. Nós passemos, não aprenderam porque não quiseram. Ou então, ao contrário, sabemos que os

nossos pais nos ensinaram, vivemos, dançamos, cantamos, porque nos ensinaram. Então, eu acho que serve tanto pra eles, pra nós aliás, muito mais pra eles (sic).

O Plano Americano, em ambiente aberto, mostra Jéssica: “Eu acho que umas coisas que eu pude aprendê, fandango e... reiado”. No momento, é interrompida por uma voz de criança que está fora de quadro: “balé”. A câmera movimenta-se e exhibe a criança, que fala: “Eu gosto é de aprendê balé” (sic) [risos]. A criança está com a mão na boca. A realizadora intervém: “Você quer aprender balé; e fandango, você qué aprendê?” (sic). A menina mexe negativamente a cabeça. A realizadora surpreende-se: “Não! Por quê?” A menina responde: “Porque eu não gosto”. A realizadora comenta: “não gosta! Mas é tão bonita a dança.”

A próxima imagem é de um senhor não identificado, mas que já falou sobre o fandango. O Plano Americano indica que a entrevista foi gravada em ambiente interno:

Quem não aproveita as coisas, né? Então, por que que hoje eu não sei tocá viola? Não sei tocá viola, porque naquele tempo quando era pra aprendê tinha bastante violeiro, mas porque a gente achava que aquele toque de viola era coisa passageira, ou senão, aquele pessoal não ia morrer nunca, tuda vida eles tavam alí no meio de nós. Então a gente não se incomodô de aprendê a tocá. Hoje eu digo assim, puxa vida, se eu tivesse aprendido a tocá viola, eu sei tanta moda. Cêis viram eu cantá, num viram? E eu sei mais, mais, mais, mais, mais, mas eu canto só com a boca, mas a viola não tem tanto [corte da imagem e volta imagem do mesmo senhor] Então, é muito bom aproveitá as coisas boas e guardá com a gente, pra distribuí pros outros. Porque assim passa de um para outro aquilo que eu preciso, que ele precisa [apontando para fora do quadro), que ele precisa, que todo mundo precisa. Pra quê? Pra num fazê falta [...] [som abaixa, fica incompreensível] (sic).

Ao som da música do início do bloco (“Quem você pensa que é cidadão [...]”), aparecem várias fotografias, sempre recortadas sobre um fundo preto e bordas brancas. Na primeira, em diagonal em relação à tela, há um Plano de Conjunto de uma reunião de pessoas sentadas em círculo num ambiente fechado. Na seguinte, Plano Geral apresenta homem sobre cavalo, estrada e vegetação em volta. Em outra – Plano Médio - está Antônia na janela de uma casa com tijolos de cimento. Ela apoia-se em uma camiseta. A próxima foto mostra a fachada de uma casa branca com uma cruz pintada na parede. Em outra imagem na diagonal, estão cinco pessoas - duas em pé e três sentadas - no Plano de Conjunto. A última foto, em Plano de Conjunto, apresenta oito pessoas em pé, agrupadas, olhando para a câmera.

Na tela seguinte, uma foto de uma casa com as paredes de bambu. Nos lados e abaixo a tela permanece preta. A imagem congela e aparece o texto: “e assim a história segue... uma terra, um povo e muitas lutas. É preciso resistir para continuar a existir”. Entra novamente a imagem de Hermes, em Plano Americano:



Eu digo pra você o seguinte: nós estamos no começo, nós estamos no começo. Então, nós ainda temos muito caminho pra andá, pra chegá onde você qué, onde eu quero, temo muito caminho pra andá. E se nós pará no meio da viagem, nós não conseguimos. Nossa vida é uma caminhada, é uma caminhada de luta, luta para vencer e num sô obrigado a vencer, porque na vida muitos não vence. Mas lutá eu tenho que lutar. Eu não entro numa guerra pra, vo ganha, não é isso, a minha obrigação é vô lutá, vô tentá ganhá, agora se eu não ganhá, mas a força eu fiz. Então, pra mim essa é a luta do home, ah não tenho certeza, mas em tudo tem esperança (sic).

Tela preta, apenas a voz de Hermes: “Dizem assim ó: a esperança é a última que morre. Eu falo diferente: A esperança nunca pode morrer”. Com a voz na imagem, entram os letrados: “A ESPERANÇA NUNCA PODE MORRER”. Na sequência também em tela preta: “MORRO SECO – existir e resistir”. Ainda em tela preta aparecem os créditos finais.

A partir da descrição acima, podemos fazer alguns apontamentos sobre as abordagens e escolhas feitas pelos realizadores. Sobre o jornalismo, destacamos três pontos específicos: a abordagem, voltada para humanizar a vida em uma comunidade quilombola; as fontes, principalmente as não oficiais; por fim, as entrevistas, a forma de condução dos realizadores, para reforçar a abordagem, a vida no bairro quilombola.

Se “[...] os meios jornalísticos são um instrumento vital de troca de informações e de estimulação da cidadania, em que o jornalista-mediador assume ou deve assumir um papel essencial” (SOUZA, 1999, p. 5), uma abordagem que envolve a discussão sobre uma comunidade quilombola e suas características, revela uma prática articulada com o papel democrático que os meios jornalísticos e o jornalista estão envolvidos.

Ao trabalhar com uma abordagem que se aproxima do interesse público, no sentido de pensá-lo enquanto comprometimento das sociedades democráticas, a seleção de fontes também oferece ponto de discussão a ser realçado na reflexão sobre como o jornalismo está presente no produto que estudamos. Cabe, portanto, destacar como classificamos as fontes oficiais, não oficiais e ocasionais, no presente documentário, a partir do próprio papel que os informantes ocupam no vídeo.

Classificamos todos os moradores, menos Juarí Alves Pereira, presidente da Associação de Moradores do Bairro Quilombola Morro Seco, como fontes não oficiais. Ao todo são 17 fontes não oficiais. São sujeitos que oferecem, a partir de suas falas, suas experiências direta, suas histórias, orientações culturais. As fontes não oficiais no documentário são os sujeitos comuns, destituídos de um conhecimento amplo sobre temas gerais, mas que conhecem os pormenores da vida numa comunidade a - que tem por elemento

chave a cor da pele e a herança da escravidão. Como fontes oficiais, além de Juarí, foram consideradas: Ronaldo José Ribeiro do IDESC; Luís Afonso Baêta do ITESP; Walter Lima, do Ibama; e Alysson Andre do SOS Mata Atlântica. Cinco fontes oficiais consideradas assim porque falam em nome de entidades, órgãos institucionais. As fontes ocasionais são: o rapaz do restaurante que dá indicações de como chegar ao bairro quilombola; e os dois moradores próximos do Morro Seco que ajudam a localizar o bairro. No documentário não identificamos fontes especialistas, porque as fontes que poderiam ser classificadas como especializadas, no vídeo, falam em nome de alguma entidade, ou seja, foram classificadas de oficiais.

O uso da entrevista também é um elemento do jornalismo que está presente no documentário. O trabalho dos realizadores em relação às entrevistas fica evidente, em alguns momentos, pela escolha de edição. Algumas perguntas da realizadora permanecem no produto final (o vídeo) junto com a resposta do entrevistado. Entre os exemplos: “A senhora é feliz aqui, dona Maria?” ou ainda “Os negros que vieram forçados da África para cá, como reparar essa dívida?” Nos dois exemplos observamos que a forma como a pergunta é feita sempre desempenha um papel importante na orientação da resposta (MORIN, 2002, p. 211). Claramente, há condução dos realizadores para obter um tipo de conversa, que pode mesclar entrevista em profundidade com entrevista de respostas livres (MORIN, 2002, p. 211).

Por outro lado, mesmo em situações em que não aparece a voz dos realizadores, podemos concluir a condução da entrevista a partir da fala dos entrevistados, como a de Bernadete Modesto Pereira:

É uma coisa nova que eu, com 42 anos, que eu tenho é... não é agora que a gente conhece isso né, só que pra gente conhecê também tem que aprendê, ter vontade de fazê aquilo que a gente gosta. Então eu me sinto honrada pelos meus pais me ensinaram isso porque foi com os antepassados que eles aprenderam e passaram pra gente agora (sic).

Na fala de Hermes Modesto Pereira também transparece uma resposta, especialmente as primeiras palavras: “Olha a questão da, da, vida na terra continuá, pra mim é, pelo menos uma coisa é necessário, [pausa], porque sabe-se que para que a gente viva na terra, da maneira que eles, as leis exigem...” (sic).

As entrevistas têm por característica demonstrar aspectos da vida dos sujeitos entrevistados, a partir da posição dos realizadores. Em alguns momentos do vídeo, as entrevistas tornam-se confissões, em que o sujeito deixa ver sentimentos que normalmente não são expostos. É o caso de um senhor que não está identificado, mas que canta, sem

acompanhamento de instrumentos, em alguns momentos do vídeo. Ele expõe a própria frustração de não saber tocar viola:

Então por que que hoje eu não sei toca viola? Não sei toca viola, porque naquele tempo quando era pra aprendê tinha bastante violeiro, mas porque a gente achava que aquele toque de viola, era coisa passageira, ou senão, aquele pessoal não ia morrer nunca, tuda vida eles tavam alí no meio de nós. Então, a gente não se incomodô de aprendê a toca. Hoje eu digo assim, puxa vida, se eu tivesse aprendido a toca viola, eu sei tanta moda (sic).

No momento em que os realizadores conseguem obter uma fala como essa, estão se aproximando do que Morin (2002, p. 213) evidencia como importante no entrevistador: “O entrevistador deve estar a altura de um papel de confessor laico da vida moderna”.

As abordagens sobre a luta pela garantia de permanência e posse da terra são importantes para a população do bairro quilombola e são reforçadas pelos realizadores. Por exemplo, quando questionam como reparar a dívida gerada pela escravidão, ou como é possível obter o documento de posse definitiva das terras.

Os três elementos do jornalismo destacados acima (abordagens, fontes e entrevistas) estão articulados, uma vez que a abordagem e a busca por humanização dos papéis exigem que se ouça mais e em maior quantidade as fontes não oficiais. Os sujeitos mais comuns, no caso, é que estão mais habilitados para dizer sobre suas próprias realidades. As fontes oficiais servem para complementar o contexto. Para obter o efeito desejado, a entrevista é necessária.

Outro aspecto que destaca a abordagem da realização, é a escolha dos planos que compõem o documentário. A escolha dos planos mais próximos ou mais distantes não estão associados a um personagem específico. Parece que, ao passo que os entrevistados tornam-se mais próximos dos realizadores, a distância focal diminui. É como se houvesse uma aproximação dentro dos marcos das regras sociais apresentados por Tuchman (1983) e Hall (1989)<sup>86</sup>. É possível pensar em uma maior intimidade dos realizadores com entrevistados, especialmente os moradores do quilombo. Em relação ao uso de planos, cabe ainda reforçar a reflexão de que em TV há necessidade de privilegiar os planos mais próximos em detrimento dos gerais (MOTA, 2001).

Os Planos Aproximados são os mais utilizados em Morro Seco, especialmente para as

---

<sup>86</sup> Para Hall (1989) existem quatro distâncias relacionadas às regras sociais: distância íntima, distância pessoal, distância social e distância pública. No caso da reportagem televisiva, os planos mais utilizados estão relacionados ao primeiro plano, também chamado de grande plano (distância pessoal próxima) e plano americano (distância pessoal distante).

entrevistas, entretanto, os Planos Americano, de Conjunto e Geral também estão entre os mais utilizados pelos realizadores. O uso do Plano Geral pode sugerir que a abordagem envolve o espaço na perspectiva geográfica. Isso traz a necessidade de trabalhar com imagens que ofereçam uma visão geral do que é o bairro quilombola.

Em relação ao uso da iluminação complementar e gravação de entrevistas nos ambientes internos, é possível fazer duas suposições: a primeira seria de que as gravações à noite e em dias de chuva necessitam mesmo de ambiente interno, pela própria impossibilidade do externo; a segunda indica a possibilidade de que a equipe de produção teve um cuidado maior com algumas entrevistas. Talvez, a escolha pelo ambiente interno com luz complementar conceda um ar mais solene às entrevistas - o solene aí tem o sentido de feito com as formalidades exigidas. Todas as fontes oficiais foram entrevistadas em ambientes internos, protegidos de ruídos e com luz controlada.

A utilização dos *fades* de entrada e de saída das imagens representam uma busca por efeito dramático. Usualmente, o corte seco é característico da reportagem televisiva. O uso das fusões, transições e *fades* aparece em todo o documentário.

O uso dos letreiros também é uma forma de conduzir a leitura do documentário. Como não há narração com voz *over*, podemos atribuir aos letreiros um tipo de uso de voz *over*. São os letreiros que oferecem as interpretações das imagens e do encadeamento das histórias do vídeo. Então, em alguns momentos os letreiros utilizados são apenas descritivos, informativos, ou mesmo aglutinadores de um tópico trabalhado a partir das frases. Em outros momentos é mais explícita a posição (até mesmo a opinião) dos realizadores: “A titulação da terra para os quilombolas garante o direito permanente à propriedade, passando de geração para geração” e “A maior responsabilidade desse 'novo povo' é garantir a continuidade da cultura do Morro Seco”.

Por fim, podemos observar o vídeo da perspectiva do documentário, porque os realizadores deixam transparecer suas percepções, opiniões ou posições sobre o assunto. Significa que Morro Seco está próximo da designação que o documentário utiliza sobre a realidade que trabalha.

### **5.2.2 Cidade de Chumbo (2007) - 17min 31s**

O vídeo inicia com Mariana Alcântara (realizadora) aparecendo na tela em Plano Americano, em ambiente externo:

Cidade de Chumbo é uma reportagem especial que aborda a contaminação por metais pesados causados pela metalúrgica Cobrac, na cidade de Santo Amaro, interior da Bahia. A fábrica fechou as portas há quatorze anos e desde então a população vem sofrendo com os efeitos da exposição aos elementos chumbo e cádmio. Elementos considerados pela Organização Mundial da Saúde como elementos altamente prejudiciais ao ser humano. (sic)

A imagem é de uma mulher, Plano Aproximado. É possível ouvir a voz da realizadora fora do quadro com a pergunta: “Se a senhora tivesse que mudar o nome da cidade, a senhora mudaria pra que nome?” (sic). A resposta: “A Cidade do Chumbo”.

Entra uma vinheta, com o som de um metal sendo esfregado. A imagem congelada de uma chaminé e no canto superior esquerdo aparecem em letras brancas “Cidade de Chumbo”. A imagem da chaminé, uma música com a leitura de um poema em voz *off*: “Um vil metal envenenou a cobra d’água oscilante e a soluçar nossa gente mostra pro mundo a dor que ele deixou. Matou... matou feito bala perdida e me jogou como escória nas ruas”. Enquanto ouvimos os versos, algumas imagens são exibidas.

A imagem sai da fachada de uma igreja e mostra a rua, a poesia é interrompida e entra outra voz em *off*:

Santo Amaro, cidade famosa do Recôncavo Baiano, está localizada a 70 quilômetros de Salvador. Os ventos da industrialização da década de 60 trouxeram um questionado progresso para a cidade, através da implantação da fábrica Cobrac, Companhia Brasileira de Chumbo [enquanto o texto é lido, aparecem imagens das ruas de Santo Amaro].

Em Plano Aproximado, dona Canô<sup>87</sup>, identificada como moradora de Santo Amaro, conta: “Então era uma fábrica muito rica. Tiravam... prata, então eram barras. Eles tiravam tudo aí, com o chumbo, prata, níquel, até ouro eles disseram que tiraram”.

As imagens seguintes são de fotografias em preto e branco, a maioria do período da ditadura militar. Enquanto as imagens aparecem um texto é lido em *off*:

Em 1964, os militares depõem o presidente civil João Goulart e implantam a Ditadura. Os Anos de Chumbo foram caracterizados pela suspensão das garantias constitucionais e censura à imprensa. Nesta época, a legislação considerava as indústrias como matéria de segurança nacional. A Cobrac veio se juntar às

manufaturas de base para o desenvolvimento do país. Com a produção de televisões, brinquedos, encanamentos, armamentos e a poderosa indústria automobilística, utilizando o chumbo, o cádmio e demais metais pesados como matéria-prima.

O corte depois das imagens e do texto lido em *off* apresenta Tânia Tavares. Nos créditos ela aparece como pesquisadora do Instituto de Química da Universidade Federal da Bahia, num Plano Americano, o microfone e a mão da realizadora aparecem:

A grande utilização e aquela que vamos dizer denunciou aaa, evidenciou os aspectos técnicos do chumbo, foi a utilização de chumbo na gasolina [corte da imagem da entrevistada, entra uma fotografia de uma bomba de combustível, a imagem vai fechando no zoom. Nova imagem mais fechada com o dizeres da bomba, que estão em inglês, até voltar a imagem na entrevistada] né, na época já se sabia, quando se introduziu com antitetanante, já se sabia que o chumbo era tóxico, em... quando a exposição era muito alta, mas considerou-se que nunca se [novo corte de imagem, entra a fotografia de uma avenida imensa, com seis pistas em cada sentido, completamente tomadas por veículos, abre um zoom. Nova imagem fotográfica com vários carros perfilados numa rua, após volta para a imagem da entrevistada] atingiria uma, uma utilização tão grande e um número tão grande de veículos, um tráfego tão intenso que o chumbo passasse a se tornar uma ameaça vamos dizer, à saúde, principalmente infantil.

Imagem de uma fábrica em uma fotografia, aparentemente é uma mineradora. As imagens seguintes são partes de jornal, onde é possível ler parte do título “Fábrica fecha as portas e demite 250 em Santo Amaro”. Associada às imagens está a narração em *off* do texto: “Empregando cerca de 2.200 pessoas, ao longo dos anos, a metalúrgica fechou as portas em 1993. Deixando para trás uma herança maldita, de aproximadamente 500 toneladas de resíduo tóxico”.

Plano Geral de um monte de resíduos que parecem cascalho com uma música. Aparece um rio cercado de vegetação. A imagem seguinte é de uma lagoa, com água escura, um amontoado de pedregulho escuro ao lado, em volta vegetação rasteira. Imagem de uma chaminé e uma construção. Compõem o quadro algumas cabeças de gado.

Em Plano Aproximado, aparece Fernando Carvalho, apresentado como pesquisador da Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia.

A escória contém cerca de dois a três por cento de chumbo e outras quantidades de outros elementos e... tóxicos, por exemplo, o cádmio. Então se sabe que a ingestão da escória, num ambiente ácido como é o estômago, de uma criança, em que o PH é muito baixo, tem muito ácido clorídrico, pode tornar aquela escória bio-disponível quanto à sua quantidade de chumbo, cádmio e outros elementos. [corte na entrevista, passando de Plano Aproximado para Grande Plano] Então, é algo preocupante que merece um estudo com mais vagar, porque o chumbo além de fazer...possível, a possibilidade de fazer alterações no patrimônio genético é um provável carcinogênico. Então, tem que se estudar, tem que se estar atento, porque a possibilidade de câncer nessa população é real, não somente por causa do chumbo,

mas principalmente do cádmio.

A imagem mostra o solo, com o acompanhamento de uma música marcada ao som de um bumbo. Junto às imagens pode-se ouvir o texto em *off*: “A poluição também foi espalhada por toda a cidade”. Plano Geral da fábrica, com fumaça saindo da chaminé, na tela, centralizado na parte inferior, aparece o texto: “emissões atmosféricas”. A imagem do rio em Plano Geral: “Rio Subaé poluído”. Plano Aproximado das águas do rio e o texto permanece na imagem. Em Plano Geral, vemos uma feira com os alimentos expostos, alguns guarda-sóis e pessoas andando. Na parte inferior está escrito: “alimentos contaminados”. Grande Plano de uma bacia branca cheia de carne de siri, ao redor as carapaças e no canto superior direito as mãos com uma faca que separam carapaça e carne, abaixo está escrito: “alimentos contaminados”. Plano Geral de uma estrada, com vegetação rasteira, abaixo aparece o texto: “pavimentações feitas com escória”. Grande Plano de pés, no chão de cerâmica há dois tapetes, abaixo está escrito: “tapetes de filtros da chaminé”.

Plano Aproximado de José Carlos de Lima, vice-prefeito de Santo Amaro, no canto direito superior está a palavra “arquivo”: “É... um problema eminentemente técnico, não é... e não dispomos dos técnicos e das condições técnicas para remoção desse material” (sic).

Fotografia em Plano Geral apresenta fachada de diversos imóveis comerciais, num deles está a placa “Bahia Azul – O futuro de Santo Amaro está limpo”. A rua aparece toda revirada de terra e pedra, uma placa com os dizeres “Atenção – Trecho em obras a 50 m”. Grande Plano mostra o detalhe da rua com terra, pedras e um material escuro. Plano Geral da rua toda esburacada com pedras. Plano de Conjunto em que crianças brincam embaixo de uma árvore. Plano de Conjunto de um homem caminhando apoiado em uma muleta pela calçada. Plano Americano de uma mulher, com lenço no cabelo. Plano de Conjunto pessoas estão em pé olhando para fora do campo que câmera enquadra.

Juntamente com as imagens toca uma música marcada por um tambor e um texto: “Em 1998, as obras do Bahia Azul trouxeram novamente para superfície a fonte de contaminação. Toda vez que uma obra precisa ser feita no calçamento da cidade, a população fica exposta aos riscos. Os efeitos da contaminação foram sentidos pelos trabalhadores”.

Em Plano Aproximado, aparece Maria Conceição, nos créditos estão duas informações: “secretária de saúde de Santo Amaro” e abaixo entre parênteses “ex-bioquímica da Cobrac”, no canto superior direito está escrito “arquivo”.

Os funcionários da sinalização todo mundo tinha níveis altíssimos, quer dizer 80% tinha níveis altíssimos. Por quê? Onde começava, onde começava a trituração da, do coque [corte, indicando que a entrevista foi editada]. Então, nessa fase aí, a gente tinha poluição de poeira finíssima, porque também você absorve aquelas poeira de micro mesmo, né [novo corte, indicando novamente que a entrevista foi editada]. E outra coisa que a gente tinha, que assustava a gente era nas paradas, pessoal que trabalhava na manutenção, quando fazia as paradas, que iam limpa... aí logo em seguida a gente fazia exame no pessoal pa sabe. [outro corte na entrevista] Mas, a gente realmente fazia os exames tentando ameniza, mas não tinha, porque era aquela conjuntura da empresa, talvez nós fôssemos até... é conivente com o erro, né? [corte de edição da entrevista]. Aí depois com o passar de dois, três anos aí eu fui ver realmente, que eles queriam assim era abafá a coisa, né, e mostrá que tava dando aquela atenção ao empregado, e que eles já sabiam, que eles já eram antigos, eles já tinham empresa na França (sic).

Em Plano Médio, no portão de entrada da fábrica, está Adailson Moura, identificado como ex-trabalhador da Cobrac. Ele está em pé, apoiado em muletas.

Os sintomas que eu tenho é... desnervação crônica, parece que eu vou caí. Eu não tenho estabilidade nas pernas, né. Eu sinto muita cólica. Eu sinto um amargor na boca, um tremor nos rins. [corte indicando a edição da entrevista, depois do corte o Plano Americano foi adotado]. Na época, o médico que era responsável por isso aqui chamava doutor Ademário Spinola, que era o médico responsável pelo ambulatório médico. [corte na imagem de Adailson, aparece uma foto da fachada de uma construção, ao lado há uma placa “Estamos trabalhando há ... dias sem acidentes...”; o restante da placa está encoberto por vegetação] Ele... é quem diagnosticava a medicação, mandava aplicá as injeções, mas ninguém sabia do que estava tomando. [imagem volta para Adailson] Ninguém tinha conhecimento de nada que era medicado aqui dentro. Aqui dentro era como se fosse uma caixa preta (sic).

Fotografia de uma pessoa que gradualmente é deslocada para o lado, para que, em seguida um nome ocupe o espaço na tela: “Ademário Spínola”. A voz em *off* também o identifica:

Procurado pela reportagem, o médico Ademário Spínola não foi encontrado. Pesquisas do professor Fernando Carvalho mostram que os médicos da fábrica eram os mesmos que atendiam os trabalhadores na Santa Casa de Misericórdia em Santo Amaro e do Hospital São Rafael em Salvador. Com isso, os dados reais das doenças ocupacionais não eram repassados para os órgãos públicos, tornando o problema da cidade invisível durante muitos anos.

Com a narração em *off*, aparece um quadro no canto superior esquerdo onde há um esquema (desenho) em que aparece escrito: “médicos da COBRAC”; uma flecha vermelha indicando abaixo escrito na tela: “médicos da Santa Casa e Hospital São Rafael”; nova flecha vermelha aponta para o texto: “dados das doenças ocupacionais”; na sequência aparece um “X” em vermelho sobre o texto “dados das doenças ocupacionais”. Plano Americano mostra Aloísio Teixeira, ex-trabalhador da Cobrac.



Quando eu trouxe a carta de lá do São Rafael, do, do otorrino, doutor Cidão tentou até me enrolar, porque o otorrino me falou todo o meu problema, botou aqui dentro do nariz, localizou minha face, me falou tudo, fez a carta e ele leu a carta toda pra eu saber o que tava trazendo. Quando eu cheguei aí, doutor Cidão pegou e perguntou se eu não tinha comprado o remédio. Aí eu disse a ele que não tinha comprado o remédio, ele disse é porque aqui o médico mandou comprar remédio. Aí eu pedi desculpa pra ele, eu disse, ó doutor me desculpe que o senhor é o médico eu não sou, mas aí não tem remédio nenhum. Não tem remédio? Eu disse não. Por que não tem remédio aqui? Eu digo não tem remédio, porque o médico otorrino já me falou todo o meu problema, aí é uma carta pedindo afastamento pra mim da área. Aí ele deu risada, ele disse é mesmo, eu tava brincando com você [corte indicando edição da entrevista] (sic).

Nesse momento é possível ouvir a voz da realizadora que pergunta: “e o senhor sabe lê?” Com a resposta: “Não”, segue um silêncio “Não sei lê” (sic).

O Plano de Conjunto traz as grades de uma porta de uma casa de alvenaria que tem a pintura descascada. Na soleira está Aloísio Teixeira em pé. Plano de Pormenor, uma folha de papel, parece um atestado médico. Zoom maior em um detalhe no papel. A imagem congela no detalhe do atestado médico em que aparece escrito: “exposição solar” e depois “esforço físico intenso”. Plano de Conjunto traz um homem apoiado numa janela, o *zoom* abre aos poucos e aparecem cinco crianças, uma mulher que tem mais uma criança no colo.

Plano Médio da mulher que aparece no início do vídeo, agora segurando duas fotografias. Plano de Pormenor mostra as fotos em detalhe. Enquanto as imagens são exibidas, ouvimos:

Os atestados médicos concedidos a Aloísio pela Santa Casa de Misericórdia não apontavam para a contaminação por chumbo e justificavam o sangramento dele como sendo resultado de exposição solar e esforço físico intenso. Além dos trabalhadores, as suas famílias também foram contaminadas, como é o caso de Gilda Baraúna que lavava o uniforme de trabalho de seu marido.

Plano Aproximado de Gilda Baraúna, viúva. A realizadora faz uma pergunta, só é possível ouvir: “A senhora fazia o que com o macacão?” Resposta: “Lavava, né botava pra enxugar, pra quando ele ir trabalhar vesti [corte mostrando edição na entrevista]. Eu não sabia que ia ter esses, que tinha esse risco todo, esse problema todo...” (sic). A imagem é de Gilda Baraúna, mas não é ela quem fala e sim uma voz em *off*: “Viúva e desempregada, Gilda vive hoje da pensão do marido de um salário mínimo, resultado da aposentadoria por invalidez”. Plano de Conjunto de uma pessoa deitada num sofá, com uma camiseta e uma fralda geriátrica. No canto inferior esquerdo aparece uma cruz e a data “18.08.2007”. Plano de Pormenor de uma carteira de trabalho, em destaque: “aposentadoria por invalidez”.

Plano Aproximado de Gilda Baraúna: “Dizê que dá pra gente vivê, não dá não, como é que a gente vai vivê com um salário mínimo? [corte que mostra edição da entrevista, volta em Plano Americano] Com esse dinheiro ainda tô pagando o funeral que eu fiz, 800 e poucos reais, tô pagando 130 reais por mês” (sic).

Plano Geral da fachada de um prédio identificado como “Fórum Odilon Santos”. Plano Geral da fachada do Fórum, a rua é de paralelepípedo. Ao mesmo tempo em que as imagens são apresentadas, há a narração do texto: “Os processos foram transferidos este ano para a Justiça do Trabalho, após 13 anos de tramitação na Justiça Comum”.

Em Plano Médio, aparece Dorotéia Azevedo, juíza federal do trabalho, atrás da juíza estão pastas empilhadas. A realizadora pergunta: “São quantos processos aproximadamente?” Com a resposta:

Nós recebemos em média uns dois mil processos... dois mil. [corte, indicando edição da entrevista] O que eu posso dizer é que não, não deve haver uma pressa em se decidir isso. Realmente a justiça, diz-se que a justiça é lenta, né. Na verdade, não é que ela seja lenta, mas tudo tem que ser analisado. Então, quando nós recebemos um processo nós temos que analisar as razões de todos os lados.

Plano Aproximado de Gilda Baraúna. “Eu não sei o quê que vai acontecer, que já quatro anos, vai fazer cinco anos não foi chamado pá fazê uma audiência, não teve uma audiência, Gerson morreu e não teve uma audiência. Assim como ele, têm muitos aí” (sic). Com a fala de Gilda Baraúna, aparece na tela: “quase 5 anos se passaram sem a realização de uma audiência”.

Plano de Conjunto de várias pessoas, todas em pé. Plano de Conjunto de Adailson Moura que está com papéis nas mãos e fala com as pessoas. Grande Plano de um jornal com foto, a reportagem fala das vítimas do chumbo. Enquanto as imagens são exibidas, narra-se: “Ao longo dos anos, a população tem lutado por reparações. A associação de vítimas está assumindo a liderança e espera que a justiça seja feita”.

Plano Americano de Adriana Imbassahy, promotora pública que trabalha em Santo Amaro.

Existem, né, promovidas contra a Plumbum, né, duas ações civis públicas, propostas pelo Ministério Público Estadual e uma proposta pelo Ministério Federal. Desde o ano passado, o Ministério Federal solicitou que as ações que tramitavam na Justiça Estadual fossem transferidas para Justiça Federal, por entender que lá seria a competência, o órgão competente para julgar, inclusive por haver interesse da União, a União como parte acionada também no processo [corte identificando edição da entrevista, passa de um Plano Americano para um Plano Médio]. Entraves legais não há, o que há é a tramitação normal do processo, né, e o que hoje se discute em

relação a restrição legal, é que a lei 9605, que é a lei conhecida hoje como a lei dos crimes ambientais, ela é de 1998, né, e a empresa abandonou toda a situação toda, toda a escória, toda essa história, ela abandonou a cidade em 93, então foi antes na verdade, da lei dos crimes ambientais. E isso o que que pode decorrer, gerar, acarretar, a falta de responsabilização criminal, né, da empresa, porque a lei penal, ela não pode retroagir para prejudicar, né, os réus.

Plano Geral da chaminé da fábrica e vegetação, ao lado direito uma placa: “Resíduo de Chumbo”. Plano de Conjunto com uma fachada de vidro. No centro da fachada está escrito na vertical “SECTI”. Grande Plano de uma reportagem de jornal em que é possível ler o título: “Governo prioriza o tratamento da escória”. Plano de Pormenor de dois potes de vidro, os dois contêm pedriscos. Plano de Pormenor mostra reportagem de jornal com o título: “Cepram mantém licença para fábrica explorar chumbo”, com foto. Plano de Pormenor com outra reportagem de jornal: “Chumbo voltará a ser explorado”, a foto é da fábrica fechada. Plano Geral da fachada de um prédio, na porta a placa: “CRA”. Plano Geral de um monte de pedriscos com vegetação ao redor. Enquanto as imagens são exibidas, há narração do texto:

Visando solucionar o problema da cidade, a Secretaria de Ciência, Tecnologia e Inovação do Estado está desenvolvendo um projeto de reprocessamento da escória, através da hidrometalurgia, processo que utiliza ácido clorídrico e aproveita o potencial econômico do chumbo e do zinco que estão em alta no mercado. Para viabilizar este projeto, o Centro de Recursos Ambientais concedeu a licença simplificada para que a empresa argentina Bolange possa explorar o material.

Plano Aproximado de Nolita Cortizo, coordenadora de Meio Ambiente da Secti.

A hidrometalurgia, como a pirometalurgia são dois processos limpos, são os mais limpos, inclusive são dois processos usados na Suíça e na França para fazê reciclagem de chumbo e cádmio de pilha e bateria [corte indicando edição da entrevista]. A gente quando tava montando tudo isso, e que apareceu a Bolange, porque é natural, é normal da empresa que tá atuando fica emitindo relatórios pro CRA, assim como a Plumbum fazia, né, tanto de produção, quanto de monitoramento. Só que o estado resolveu também pedi à UFBA. Então, todo o processo de monitoramento da Bolange vai ser feito pela universidade (sic).

Plano Aproximado de Sandro Lemos, pesquisador da Escola Politécnica da UFBA.

As vantagens do reprocessamento é que você utiliza a... o valor agregado que ainda existe na escória, principalmente na forma de zinco pra custear o processo de remoção [corte indicando edição da entrevista, agora o entrevistado aparece em Plano Americano]. Então, existe um resíduo lá, só que esse resíduo tem um certo valor agregado que pode ser utilizado pra atividade de limpeza da área. Então, a ideia desse reprocessamento é que ao final do reprocessamento você não tenha mais o passivo ambiental (sic).

Plano Aproximado de Fernando Carvalho, pesquisador da Faculdade de Medicina da

UFBA.

Previamente a esse problema da Bolange, da licença de operação de uma empresa, deve ser lembrado que a empresa fechou em 1993 e somente em 2007 se vai tomar uma providência a esse respeito. É curioso ver que o procedimento que usa hidrometalurgia, que usa ácido clorídrico para atacar a escória... tem na sua base uma enorme sobra de ácido clorídrico contaminado, um material perigoso como é ácido clorídrico, que é produzido em alta escala e é um refugio das empresas do pólo petroquímico, da Monsanto que fabrica agro... agrotóxicos e da Cetrel [corte indicando edição da entrevista, Plano Americano é adotado]. A partir desse interesse dessas empresas aparece a tal Bolange, uma empresa argentina, que se candidatou a ser, a fazer uma fábrica, com investimento de mais de sete milhões de dólares. Só isso já a tornaria uma empresa de médio ou grande porte talvez, mas o CRA deu uma licença simplificada, que considera essa empresa como de pequeno porte. Essa empresa não é uma empresa de pequeno porte, é uma empresa que é de grande porte, que tem mais de 50 funcionários, que tem muito capital envolvido, e que lida com resíduo tóxico perigoso, somente isso, tornaria obrigatória a licença duma, uma licença de operação plena, a realização de um estudo de impacto ambiental [zoom aproxima o Plano] de relatório de impacto meio ambiente, um EIA/ RIMA. Portanto, uma licença simplificada foi dada de forma irregular. Eu gostaria, inclusive, que fosse apurado as condições, a situação irregular de emissão de uma licença, por um técnico ou pelo setor técnico e que assinado até pelo CRA, numa situação totalmente irregular. Isso deve estar demonstrando um forte poder político que esse projeto tem, apoio de fortes grupos econômicos, que já se fazem presentes dentro do aparelho de estado, no órgão ambiental (sic).

Plano Aproximado de Mariana Alcântara (realizadora), o mesmo ambiente externo: “O Centro de Recursos Ambientais, CRA, foi procurado pela produção para prestar esclarecimentos, o técnico Francisco Brito que concedeu a licença simplificada para a Bolange não quis gravar entrevista”.

Plano Aproximado de Dona Canô: “Mas se eu visse, ainda como eu estou, uma coisa dessa resolvida, eu acho que eu não sei o que que, eu acho que eu ficava, mesmo num contentamento que não tinha limite. Porque salva vidas, é salva vidas” (sic).

Na tela preta, entra o texto em letras brancas: “Depois de funcionar durante 29 anos em Santo Amaro, a Peñarroya Oxide/Cobrac foi incorporada à empresa Plumbum/Grupo Trevo em 1989”. Enquanto o texto é exibido, uma música com marcação de um tambor foi acrescentada. Ainda em tela preta, novo texto: “A Peñarroya Oxide, desde 1994, faz parte do grupo Metaleurop e detém atualmente 60% do mercado europeu e 20% do mercado mundial em seu seguimento de atividades”. A tela preta permanece com novo texto: “A Plumbum também deixou seu rastro na cidade de Adrianópolis, no Paraná. Assim como na Bahia, a população sofre até hoje com os efeitos da contaminação”. Sobem os créditos, sobre a imagem da chaminé da fábrica, ao som da música e poesia declamadas no início do vídeo.

A descrição do material videográfico “Cidade De Chumbo” ajuda-nos a pontuar

algumas observações sobre as escolhas feitas pela realizadora. Sobre o jornalismo, destacamos três pontos específicos: a abordagem, voltada para discutir a contaminação do chumbo causado via exploração do minério; a forma plural de utilização das fontes, as não oficiais, oficiais e especialistas; por fim, as entrevistas, a forma de condução da realizadora, para obter o reforço da abordagem, os problemas gerados pela contaminação por chumbo.

Em relação à abordagem, observamos que a autora utiliza alguns recortes de jornal sobre a exploração do chumbo. O vídeo traz a discussão sobre a exploração do chumbo em Santo Amaro – BA, orientando o espectador a compreender os efeitos da contaminação na população, buscando talvez ampliar a discussão que já fora abordada pelos jornais. É como se o acontecimento fosse retrabalhado, e o vídeo tentasse dialogar com o que já foi apresentado pela mídia.

Destacamos a pluralidade de fontes, pois foram contabilizadas cinco fontes oficiais, quatro não oficiais e três especialistas. Consideramos como fontes oficiais o vice-prefeito, a secretária de saúde de Santo Amaro e ex-bioquímica da Cobrac, a juíza federal do trabalho, a promotora pública e a coordenadora de meio ambiente do governo da Bahia. Todas essas fontes falam a partir de sua posição nas organizações e pelas instituições. Por sua vez, os três especialistas são pesquisadores da Universidade Federal da Bahia e não falam pela universidade, mas com base nos estudos que realizam sobre a contaminação pelo chumbo. Por isso os consideramos especialistas e não oficiais. Designamos como fontes não oficiais os moradores de Santo Amaro.

A realizadora deixa transparecer em alguns momentos a condução das entrevistas quando as perguntas permanecem no produto final. Dentre as perguntas estão: “O senhor sabe ler?”, “A senhora fazia o que com o macacão?” e “São quantos processos aproximadamente?”. Em outros momentos, mesmo quando a pergunta não aparece, podemos compreender a indicação de uma resposta, como na fala da promotora: “Existem, né, promovidas contra a Plumbum, né, duas ações civis públicas, propostas pelo Ministério Público Estadual e uma proposta pelo Ministério Federal”.

A estrutura narrativa indica uma aproximação da reportagem de televisão, com a estrutura *off*, passagem e sonoras. O uso da narração em voz *off* como orientação de leitura para o espectador, demonstrando o posicionamento da realizadora, é outro aspecto. Ainda, o uso de textos na tela, que mesclam características informativas, de destaque e reforço às informações da voz em *off* e, de forma mais sutil, posicionamento. Na apresentação do vídeo,

a realizadora usa a expressão reportagem especial: “Cidade de Chumbo é uma reportagem especial que aborda a contaminação por metais pesados causado pela metalúrgica Cobrac, na cidade de Santo Amaro, interior da Bahia”.

Com relação ao uso de ambientes internos e externos para a gravação das entrevistas, apenas uma foi gravada em ambiente externo. A escolha pela entrevista em ambiente externo, nesse caso, deve-se, provavelmente, ao interesse de marcar o cenário - a fábrica fechada, associando-a ao ex-funcionário com problemas causados pelo trabalho na fábrica.

A escolha dos planos parece-nos mais aleatória e não podemos relacionar com uma aproximação ou afastamento a partir das distancias sociais (HALL, 1989). Ao quantificar os números de planos existentes no que está descrito, verificamos que os Planos Gerais foram usados na mesma quantidade que os Planos Aproximados. Existe uma especificidade geográfica (população que mora em Santo Amaro, atingida pela contaminação de chumbo) que indica a necessidade dos Planos Gerais para situar o espectador no contexto. Os Planos Aproximados, por sua vez, permitem uma proximidade com os entrevistados. Os Planos não foram selecionados conforme o tipo de fonte, porque os Planos Americano e Grande Plano também foram utilizados para as entrevistas. A proximidade com os entrevistados indica que, embora a realizadora aponte que o vídeo é uma reportagem especial, há elementos do documentário no tratamento dos planos.

### **5.2.3 Mudança do Garcia (2007) 23min 40s**

O vídeo inicia com uma espécie de vinheta, com um desenho de uma mulher estilizada, sandália plataforma, cabelo com duas marias-chiquinhas. No corpo, no lugar da roupa, diversos objetos compõem a imagem: televisor, botijão de gás, poltrona, bicicleta, cabide, prateleira, entre outros. A imagem fica dançando sobre um fundo azul texturizado.

Em seguida, aparece um cartaz, fundo branco, letras pretas escritas à mão: “O Brasil do jeito que vai todo mundo será suspeito”. Um samba acompanhando. Plano de Conjunto de cinco pessoas tocando o samba com instrumentos. Um cartaz, fundo branco e letras pretas: “É preciso avisar ao Serra que o buraco é mais embaixo!!!”

A música ainda é a mesma, Grande Plano do detalhe do reco-reco e do surdo sendo

tocados. Aparece cartaz: “Educação pública lema: aprovar para faturar”. Plano de Conjunto do grupo musical tocando e cantando: “[...] só é alegria, amor e poesia, embala o povo a sonhar [...]”. A mesma música de fundo e novo cartaz: “cesta do povo, raspam tudo e ainda levaram o tacho”. Plano de Pormenor do banjo e das mãos que o tocam. Novo cartaz: “O Ministério da Saúde adverte: fiscalizar faz mal a saúde - APUB<sup>88</sup>”. Plano de Conjunto com o grupo cantando: “[...] o show deve continuar [...]”. Em tela preta, com os dizeres em letras coloridas: “Mudança do Garcia”.

Plano Americano aparece Lourival Chaves, coordenador geral do bloco de carnaval:

Mudança do Garcia, ela começou, mais ou menos em 1926. A gente diz isso baseado em [Entra uma página impressa, em cima está escrito: “A capoeira na Bahia de todos os santos – um estudo sobre a cultura e classes trabalhadoras (1890-1937)”. Embaixo, o desenho de um rosto negro. A imagem é cortada com o efeito de uma página sendo virada, aparecendo um trecho de livro com algumas palavras grifadas. Nova página virada e há uma foto em preto e branco. Acima dela, o texto “Perfis urbanos da Bahia – Os bondes, a demolição da Sé, o futebol e os gallegos”. Efeito de página virada e mais um trecho de livro, abaixo escrito “Geraldo da Costa Leal”. Novo corte, outro trecho de livro também com palavras grifadas. Outro efeito de página virando e trecho de texto com alguns grifos] alguns registros, em alguns livros, né que citam, é o que ocorreu ao longo do carnaval de 1926. Fala também outro livro do Geraldo Leal que em 1930, essa Mudança saiu à rua, precisamente 03 de março, segunda-feira de carnaval, coincidindo com as eleições presidenciais. E aquele ano tinha repressões, só a Mudança se fez presente na rua... pouquíssimos blocos, não é? [zoom fecha num Plano Aproximado] Inclusive a Mudança com a sua resistência, não é? E ela passou aí ao longo da década de 30, 40 e deixou de sair alguns anos, durante o período da guerra, não todo, né? Algum. Quando terminou a guerra em 1947 ou 48, os irmãos Candinho e Zequinha fundaram um bloco chamado Arranca Toco. Era um bloco de papel crepom, né? Tocavam aqueles músicos da Polícia Militar e das Forças Armadas. Só que esse bloco, em 1950, passou a se chamar Faxina do Garcia eeee foi até 1959. Faxina porque o pessoal saía [Imagem fotográfica em preto e branco de uma rua completamente tomada por lama com casas dos dois lados. Depois de um corte, outra fotografia em preto e branco de uma rua sem calçamento e ao fundo um ônibus de fabricação antiga] e levava muita poeira, porque o bairro não tinha calçamento, era barro. Então, levantava muita poeira e o pessoal que ficava tinha que fazê a faxina (sic).

Maria Auxiliadora, moradora, em Plano Aproximado: “Eu não acredito que seja essa Mudança dessa época que tivesse, é... vivido até agora. Houve assim um hiato, digamos assim, entre esse período e essa Mudança atual que, aliás, essa Mudança tem várias fases” (sic).

Plano Aproximado de Lourival Chaves, coordenador geral: “Mas, o professor Cid Teixeira, ele contesta, ele diz que a Mudança era uma só, era uma só, meu filho. A Mudança sempre deixou de saí alguns anos e depois voltou. Então, a Mudança é uma só, não tem

negócio de primeira fase, nem de segunda fase” (sic).

Outra vez, Plano Aproximado de Maria Auxiliadora: “A história da Mudança do Garcia está cheia de controvérsias...”. Plano Americano, Bobby de Carvalho:

Uma senhora que tinha mais de um marido, pra não chamá de prostituta [sorriso], então, ela era pessoa incômoda na época aqui no bairro do Garcia, que era também o centro da cidade, centro das atividades sociais, como dizia assim, e cultural, era aqui no Garcia. Então, essa senhora incomodava os moradores e foi feita a verdadeira mudança (sic).

Maria Auxiliadora, em Plano Aproximado:

Eu já tive o trabalho de conversar com várias pessoas com idade assim de 80, mais de 80, moradores inclusive da rua do Baú de onde sai a história de que foi uma prostituta que se mudou na segunda-feira e muitas pessoas não se lembram disso, não têm nenhum conhecimento. Outros, que poderiam acompanhar essa Mudança até agora, também não sabe disso (sic).

Plano Americano de Beto Bulhões, relações públicas. “Porque a origem foi a mudança de uma prostituta. Eu acho até errado, não devia ter tirado a prostituta daqui, porque é um preconceito com a prostituta”. Plano Aproximado de Riachão, sambista:

Meu pai era carroceiro, como meu pai era milhões de carroceiro. Antigamente, a mudança não era feita por caminhão, porque o povo não tinha dinheiro nem pra comê, quem dirá pra pagar o caminhão. Não tinha nem pra pagá a carroça pra levá seus carroto. A pobreza era demais naqueles bom tempo. A única riqueza que tinha a pobreza era o coração, isso é que hoje até sinto falta do da maneira que era a gente naquele bom tempo, por isso nasceu a Mudança do Garcia (sic).

Plano Aproximado de Severiano Vicente, fundador: “Ah, eu sou um dos fundadores. A minha geração já foi todo mundo, resta eu e pouca gente [fotografia em preto e branco, Plano Geral, com pessoas na rua, caminhando abraçadas, crianças estão abraçadas. Fotografia em Grande Plano do rosto de um jovem]. Eu era um jovem de 18 anos quando fundamos a Mudança do Garcia com Herbert de Castro” (sic).

As imagens mostram pessoas nas ruas trabalhando no calçamento. Enquanto é exibida a sequência de imagens, há uma voz não identificada: “Muita coisa que foi conseguida aqui, ele fez em parceria com o povo, o povo pedia, ele via a necessidade. Ele foi vereador eleito pelo povo”.

Plano Geral, a fotografia em preto e branco mostra casas e uma rua. Plano Geral de uma fotografia em preto e branco de pessoas caminhando na rua segurando cartazes: “Da lama para o asfalto”. Fotografia, Plano Aproximado de um homem que olha para a câmera. Durante a exibição das imagens, Lourival Chaves fala: “Então, em 59, a gente passou pra essa



Mudança quando o Herbert de Castro estava comandando [Imagem de Lourival Chaves, em Plano Aproximado]. Comandou essa Mudança ao longo de 38 anos e de lá pra cá, até os dias atuais, ela continua como Mudança do Garcia” (sic).

Plano Geral de pessoas fantasiadas, segurando placas. Plano de Conjunto, duas pessoas com fantasias e um menino. Uma música de carnaval contextualiza as cenas. Em Plano Aproximado, aparece Alírio de Oliveira, coordenador jurídico: “A Mudança do Garcia pra Salvador, ela é uma antítese dessa coisa que acontece hoje, estamos falando em 2007, do carnaval de Salvador. O carnaval de Salvador está sendo elitista, a Mudança do Garcia é antielitismo” (sic). Plano de Pormenor de um pedaço de uma bandeira do Brasil pintada em madeira e um pedaço de ripa sendo pregado. Plano Geral mostra que a bandeira pintada é parte de uma carroça. Há cavalos e uma placa está sendo pregada na carroça. Plano Geral da mesma pessoa pregando outra placa em outra carroça, mas agora com ajuda de uma pessoa. Plano de Conjunto e duas pessoas arrumam a decoração de um caminhão. Em Plano Geral, pessoas fantasiadas desfilam dançando, segurando bonecos e placas. Duas pessoas, um homem vestido de mulher e uma mulher atrás dele. Em Plano de Conjunto estão dançando, a câmera fecha no rosto do homem que mostra o sorriso com dentes faltando. Em Plano Geral aparecem pessoas caminhando e uma bicicleta toda enfeitada, volta a imagem para Alírio, que complementa: “A Mudança do Garcia, ela existe por si só. Aliás, é como o povo, o povo de Salvador, é o povo feio, o povo desdentado, o povo preto, é o povo, é sem teto. Mas é esse povo que compõem Salvador” (sic).

Em Plano Aproximado aparece Beto Bulhões, relações públicas.

O que a gente não tem aqui, por exemplo, quando você tá dentro de um partido político, você atua em cima da diretriz do partido político, então você esconde. Por exemplo, você joga o, o ... lixo embaixo do tapete. Isso é prerrogativa de todos os partidos, todas entidades, e sindicatos, etc [imagem de uma placa: “A nova Bahia começa aqui. Desembargador – Dutra Cintra, Prefeito – João Henrique, Senador – João Durval Carneiro, governador – Jaques Wagner. Em 2010 tem mais”. Volta a imagem de Beto Bulhões]. A mudança não tem tapete. Em não tendo tapete, não dá pa esconder, é pa jogar pra fora é pra dizer: Olha tá, tá errado isso, então, por exemplo, a gente tem críticas ao governo Lula [Plano Geral no meio das pessoas há uma faixa: “FHC não quis nos dar Lula não vá imitar: Anistia Já”. Plano Aproximado do governador Jaques Wagner cercado de pessoas e microfones. Plano Aproximado do governador. Em Plano Geral uma aglomeração de pessoas na rua, vê-se uma faixa: “Desmilitarização”. Imagem de um cartaz ao fundo uma bandeira colorida e com cartolina branca os dizeres: “Governador, cadê a secretaria de Mulheres? Palavra de mulher lésbica”. Plano Médio do prefeito de Salvador, João Henrique, cercado de pessoas. Novo cartaz com os dizeres: “Cidade Abandonada e o carnaval da ilusão orçamento participativo sem realização e agora prefeito João?”] porque não é pleno. Ao governo Wagner que se instala agora, não podemos agora fazer críticas ao governo Wagner porque primeiro não aconteceu nenhum agravante.

Já o governo de João, com toda a colaboração que ele tem dado à Mudança do Garcia, vai ter que ter crítica, porque tem coisas que tá pisando na bola (sic).

Em Plano Aproximado está Lourival Chaves:

Porque a Mudança todo mundo sabe que é uma massa desorganizada, que nós tentamos organizar [Planos Gerais mostram o desfile do bloco Mudança do Garcia], tentamos até um certo ponto. Porque ela não pode sair toda certinha. Aquilo ali é brincadeira, é esculhambação, né? É o dia que a gente tem pa sentar a madeira nesses falsos, nesses falsos não, nesses políticos ruins, não é? (sic).

Imagem da multidão passando com as faixas e cartazes em Plano Geral. Plano Aproximado de Riachão, cantor. Enquanto a última imagem da passagem do bloco era exibida, ouvimos a voz dele:

Hoje você não vê mais os pinico velho, não vê mais a, a, a... cama velha, você não vê mais aquele colchão velho todo lascado. Hoje eles modificaram essa parte. Eu gostaria que ainda tivesse. Então, eles hoje em cima da carroça bota outras coisas, etc, etc, etc. Mas tudo é música, tudo é alegria, vale (sic).

Plano Aproximado de um homem com uma criança sobre os ombros. Plano de Conjunto de pessoas dançando. Em seguida, Plano de Pormenor mostra pés sambando. Aos poucos a mulher abaixa-se e a câmera sobe até o seu rosto. Enquanto as imagens são exibidas, ouvimos um samba.

Em Plano Aproximado está Bobby de Carvalho: “Ah, eu digo com certeza, com firmeza a Mudança do Garcia é o maior movimento popular do Brasil [Imagens do desfile do bloco]. Não tenhamos dúvida, não é um momento para a reflexão, é um momento pra você denunciar, é o momento político dentro da alegria” (sic).

Plano Aproximado de Joviniano Neto, presidente da APUB: “A Mudança do Garcia é a última grande expressão do carnaval popular espontâneo. Bloco sem corda, cada um participando do jeito que quer. É também a oportunidade que você tem de fazer críticas sociais e políticas dentro do clima do carnaval”.

Plano Americano de Beto Bulhões, relações públicas:

Não é um bloco de protesto, é um bloco democrático e na democracia cabe tudo [corte indica edição da entrevista]. Então, o “break through<sup>89</sup>” tá aí [Imagens do desfile do bloco. Volta a imagem de Beto Bulhões em Plano Americano]. Cê chega dentro da Mudança, você vai ver vários “break through”, né, homossexuais, enrustidos, assumidos. Como no Congresso Nacional, agora a gente tem um assumido, só tinha enrustido, né? Agora tem Clodovil assumido [pausa]. Que agora a gente vai homenageá-lo, inclusive, agora no congresso tem um assumido [risos]

---

<sup>89</sup> Atravessar, chamar a atenção, ou romper com. Não dá para ter certeza se é essa expressão “Break Through” porque está na fala e não há como saber ao certo se é a grafia correta.

(sic).

Plano Médio de um homem fantasiado de Carmem Miranda (com plumas nos braços, sandálias, brincos) que samba para a câmera. Depois, a câmera filma-o de corpo inteiro. Em Plano Aproximado aparece Maria Auxiliadora: “Se existe uma forma de carnaval democrático na Bahia, [Imagens do desfile do bloco. Volta para a imagem de Maria Auxiliadora] tem que ser a Mudança da Garcia, a maior representante. Você vai como quer, como pode, não paga nada, brinca e tem mais num clima totalmente pacífico” (sic).

Plano Aproximado de Lourival Chaves: “Poxa, a Mudança do Garcia é tudo, a Mudança do Garcia é a síntese do carnaval [Imagens do desfile do bloco. Volta a imagem de Chaves]. Essa menina que... de, de 30 anos para cá não sabe, não sabe, o que é o carnaval. Então na Mudança do Garcia eles sentem o que é o verdadeiro carnaval popular” (sic).

Em Plano Aproximado está novamente Maria Auxiliadora: “A Mudança do Garcia tem uma importância muito grande. Não só como força de resistência, porque ela não é assim aceita pelas camadas sociais mais elevadas, nem pelos coordenadores de carnaval, nem pelas associação de blocos de trio, nem por governo de direita” (sic).

Plano Geral de uma multidão, ao fundo o trio elétrico Eva. A imagem fecha lentamente no nome para depois abrir e mostrar a multidão. A música permanece enquanto as imagens são exibidas: “[...] quebra ê, quebra ê, olha o asa aê [...]”. A imagem não foi cortada e entra uma voz não identificada:

E sempre os blocos de trio [Plano Aproximado de Marcos Adorno, coordenador financeiro, o dono da voz] quis eliminar a gente do desfile. A Mudança é... segunda-feira de carnaval era um dia normal. A construção civil funcionava, vários segmentos da sociedade funcionava, não era feriado segunda-feira de carnaval, era domingo e terça, e a Mudança saía, nove hora já tava na avenida, certo. [Imagens do desfile do bloco] A gente tem essa tradição, porque o circuito ali é nosso. Porque a gente sai do Garcia e sempre passou pelo Campo Grande. E a gente conseguiu uma vitória que é a de chegar, tá alguém desfilando, aquele saiu a gente passa, não tem horário, nem tempo, nem horário ali (sic).

Plano Aproximado de uma placa: “Os senhores da guerra continuam destruindo a paz na terra”. Plano Aproximado, nova placa: “Previdente é aquele que não cai na previdência”. Plano Aproximado de uma placa: “Brasil cresce ou tem piri-pac – APUB”. Plano Aproximado de outra placa: “A ONU continua de araque assistindo a destruição em massa do Iraque”. Enquanto a sequência é exibida, ouvimos uma batucada.

Num Plano Aproximado está Bobby de Carvalho:

O que é dito na Mudança do Garcia é o que ocorre [Imagens do desfile do bloco]. Quarta-feira de cinzas vai ser o quê? Dia vinte e... vinte e um. Do dia vinte e um em diante começa o noticiário, político, crítico e social do Brasil e do mundo. Então, a Mudança do Garcia, ela acumula todas essas informações, entendeu? Para fazer suas críticas. Eu penso e digo com certeza é crítica construtiva (sic).

Plano Aproximado de Lourival Chaves: “Em referência à crítica, a gente não abre mão da irreverência, não é? De jeito nenhum”. Em Plano Americano está Hosanah Sanches, coordenador administrativo:

Tem coisas que eu não concordo. Porque tem determinadas situações que você não tem que botar o humor não, você tem que ser direto. Mas, como é maioria, porque a gente sempre coloca essa coisa em discussão. Na maior parte das vezes eu sou voto vencido e você tem que aceitar, né? Se há democracia, então isso é democracia [antes do fim da fala, entra Plano Geral de pessoas, placas, e carroças] (sic).

A imagem continua - carroças, pessoas e placas -, mas a voz é de Lourival Chaves: “Professor Joviniano Neto faz frases. Tem alguns moradores que fazem algumas e... jogam pra gente. A gente faz aquela triagem [Plano Americano do entrevistado. Plano Geral em que estão as carroças, as pessoas e várias placas, no desfile] pra escolhe, porque a gente não tem espaço para botá todas” (sic).

Plano Geral do desfile do bloco e a voz é de Joviniano Neto: “Se você olhar os dizeres das carroças e dos cartazes, você tem uma, uma visão do, da do sentimento [corte, Plano Aproximado de Joviniano Neto] popular naquele momento” (sic).

Plano Aproximado de Marcos Adorno: “As frase antigamente era coisa espontânea do povo [Imagens do desfile do bloco com as placas] com erro de português, mas era o povo que fazia. O Herbert de Castro deixava. Hoje já tem uma revisão de português e de palavra que vá dá sentido, pa dá humor, já tem isso. Hoje é mais preparada” (sic).

Plano Aproximado de Maria Auxiliadora: “As críticas são muito engraçadas [Imagens do desfile do bloco. Volta imagem em Maria Auxiliadora]. As críticas são políticas, é... mostra assim que é um carnaval reflexivo. Ao mesmo tempo em que se brinca, se reclama, se critica, tudo que não está de acordo, mas com humor, então isso é muito importante” (sic). Em Plano Aproximado está Gerônimo, cantor:

Olha, é a primeira vez que eu venho à Mudança do Garcia, embora eu sempre assisti à Mudança do Garcia, certo? Primeiro que é uma coisa espontânea, [entra imagens do desfile do bloco. A imagem volta ao cantor Gerônimo]. Acho que é a verdadeira semente e raiz do carnaval da Bahia. Aonde a manifestação popular, o pensamento do povo, o desejo que uma cidade reivindica, justamente tem de ser naquele momento do carnaval, aonde toda a mídia, aonde todos os olhos, e os olhos políticos, que muitas vezes estão ali para tirar proveito, sabem ler e vão ler o que tá

escrito, daquilo que o povo exige (sic).

Bobby de Carvalho, em Plano Aproximado:

Eu observo muito bem e fico por isso bastante triste e revoltado como eu disse. Televisão tal me traz lá não sei quem da Bandeirantes, não sei quem lá da Record. Aí eles pegam e ficam de costas, o entrevistador fica de costas [Entra imagem em Plano Aproximado de uma pessoa com uma caixa preta na cabeça, numa das mãos segura uma placa que diz: “sorria você está sendo filmado”, na outra mão segura um megafone. Em Plano Médio, aparece uma pessoa com uma peruca, lenço amarrado no cabelo, óculos escuros e paletó, em uma das mãos um microfone e a outra sobre o ouvido. O *zoom* aproxima-se e fecha em um Plano Aproximado. Volta a imagem de Bobby de Carvalho] e o povo, aí sim onde está a coisa bonita, aí o povo fica gritando os refrões. Como por exemplo um: “TV Bahia é pura hipocrisia!, TV Bahia é pura hipocrisia!”. Aquilo pra mim é um reconfortante, é um analgésico naquele momento (sic).

Em Plano Aproximado, Alírio de Oliveira:

Salvador é a cidade que eu considero uma cidade maravilhosa, mas é uma cidade que é ingrata. [silêncio]. Não é a cidade em si, o povo da cidade, é a mídia que compõe, [Entra imagem, em Plano Geral, do que parece ser um camarote, onde há algumas pessoas, uma câmera de televisão. A câmera movimenta-se da direita para a esquerda e aparece uma espécie de aquário - um vidro que reflete a luz. É possível ver algumas pessoas, os tripés das câmeras, mas o reflexo não permite ver mais. A imagem abre num *zoom* e mostra as pessoas desfilando, na rua, de costas.] que forma Salvador. A mídia que forma Salvador é ingrata com ela, talvez por desconhecimento, não sei [sic].

As imagens mostram detalhes do comércio de alimentos e bebidas. Com as imagens, marchinhas de carnaval. Plano Aproximado do colaborador Jorge Araújo:

É... mesmo não sendo um bloco que tenha uma... como finalidade o lucro, né? Ela precisa de, de dinheiro, né? Porque nós temos que bancar as carroças, os músicos. Tudo isso tem um custo, e um custo pesado, é... Você veja o seguinte: uma carroça dessa, por exemplo [Imagens da preparação das carroças. Volta imagem de Jorge Araújo], hoje sai a um custo de duzentos reais, né? Se não tivermos quem possa bancar, é difícil, porque as pessoas acham que a Mudança não tem corda, ela é gratuita, e não tem nada de grátis (sic).

Volta imagem de Alírio de Oliveira, em Plano Aproximado:

A Mudança tem custo alto, não é fácil [Imagens do desfile. Volta imagem para Alírio de Oliveira]. Quarenta cavalos, sessenta cavalos. Vê, a gente contrata quarenta, mas vem mais vinte, e tal. Aí tem que dá camiseta, tem que pagá a eles pra desfilá [Imagens do desfile do bloco. Volta imagem de Alírio de Oliveira]. Mais de vinte carroças, percussão e sopro, na faixa de oitenta homens, essa é a nossa base. Aí vem material de alegoria [Imagens da preparação do desfile do bloco. Novamente a imagem de Alírio de Oliveira] de... a gente vai botar as frases, letrista, artista plástico, tal. Nós temos um custo de mais de R\$ 75 mil (sic).

Jorge Araújo aparece novamente, em Plano Aproximado:

É... muito difícil manter a Mudança, é... Portanto, nós conseguimos uma relação, uma parceria, com alguns segmentos organizados que têm um pouco de dinheirinho, por exemplo, as associações de bairros [Imagens do desfile do bloco. Volta a imagem de Jorge Araújo] é... associação de trabalhadores, sindicatos. Então, essa turma tem entendido, né, a fórmula pela qual a mudança tem sido gerenciada todo esse tempo por pessoas do próprio bairro (sic).

Imagens do comércio de camisetas. Enquanto as imagens são exibidas, um entrevistado fala sem aparecer:

A venda das camisas, que seria fundamental pra gente, nós temos uma queixa muito grande, também aqui dos comerciantes. Os comerciantes, eles faturam no dia do carnaval, no dia da Mudança, na segunda-feira. Se não tivesse a Mudança aqui, isso aqui seria um bairro vazio, de passagem pro centro da cidade. Não é verdade? (sic).

Lourival Chaves, em Plano Americano:

Devido às nossas dificuldades, eu acho que os poderes públicos deveriam facilitar mais, não é, o, o, a vida do Mudança. Porque é um bloco, é um movimento popular cultural [câmera fecha num *zoom*, deixando o Plano Aproximado]. Aqui não se visa lucro, aqui a gente bota, a gente tem essa resistência, a gente bota por amor, todo mundo sai aqui por amor. Então, eu acho que os poderes públicos deveriam facilitar. Eu digo assim em termos de verbas, tu sabe como é. Porque tem bloco aí que não representa nada, recebe oitenta mil, recebe cento e tantos mil e a Mudança, a gente sai ali como mais de oitenta mil [Plano Geral da multidão de pessoas na rua. Plano Geral mais amplo multidão na rua. Outro Plano Geral da multidão. Volta para imagem de Lourival Chaves]. Todos esses blocos de Salvador unidos ainda não dão uma Mudança do Garcia. O nosso efetivo é maior, nossa conta, então acho que deveria facilitar nesse sentido (sic).

Imagens mostram detalhes das pessoas que desfilam fantasiadas. Em Plano Aproximado está Hosanah Sanches. “A última estimativa feita pelo capitão, normalmente quando nós chegamos ali entre [Plano Geral do desfile, com a multidão e com as placas] o Edgar Santos e o “Deteloman”, eles já passam um rádio lá para o palanque oficial, então deu 100 mil pessoas, que foi o ano passado” (sic).

Grande Plano da comerciante Rosângela Santos:

Eu acho uma das melhores festas, está entendendo? Porque eu trabalho no carnaval aqui, não prefiro, não quero ir pa cidade, prefiro trabalhá aqui, que aqui é calmo, rola confusão, mas é muito pouca confusão aqui, entendeu? E o especto da festa é isso daí que você tá vendo é só alegria (sic).

Plano Aproximado de Jorge Araújo.

E a Mudança tem disso. Você não encontra na Mudança briga, controle de polícia [Plano de Conjunto de uma carroça, ao lado, um grupo de policiais. Volta imagem de Araújo]. A polícia não controla, não tem porquê. Porque as pessoas saem em

volta desse espírito mesmo [Imagens do desfile. Volta para Araújo], né? De poder brincar, extravasar. Alguns saem de mulher, mulher sai de homem é um negócios esplendoroso (sic).

Plano Aproximado de Alírio de Oliveira. “Nunca houve nenhum problema com a Mudança do Garcia, de questão legal, de questão é, é que envolva um aspecto jurídico. Então, [Caracteres identificam Alírio de Oliveira como coordenador jurídico] o meu trabalho aqui é um trabalho até gostoso, porque eu não trabalho [gargalhada], como todo bom baiano” (sic).

Bobby de Carvalho em Plano Aproximado: “A Mudança é, tá no meu sangue, no meu coração, eu adoro, adoro meus amigos aqui do Garcia. Eu sou uma pessoa diferente dentro da Mudança, mas muito diferente, porque eu não moro no Garcia. Eu amo, sou apaixonado pelo Garcia” (sic).

Plano de Conjunto de dois palhaços com dois cartazes. Em cima está escrito: “Semente da Arte. Profissional de Cajazeiras para toda Salvador. Patrocine esse fruto!”. No outro: “Circo sem Lona Companhia Dibrinco & Dibrinquedos”. Enquanto os cartazes são exibidos, o palhaço diz: “A companhia Dibrincos e Dibrinquedos de Cajazeira, mas é nascido no Garcia [corte da imagem e aparece somente um palhaço segurando o cartaz: “Circo sem Lona Companhia Dibrincos & Dibrinquedos”] que agora mora em Cajazeiras” (sic).

Plano de Conjunto de dois homens. O mais à frente, identificado como Bié, cavaleiro, fala: “Me sinto muito alegre, toda vez que eu venho com meus amigos, meus companheiros de luta, eu me sinto alegre quando chega nesse dia”. Há um corte para o segundo homem: “Pra mim também tô sastifeito graças a Deus a gente brinca direitinho” (sic). A voz de Bié interrompe, a câmera volta para ele: “Tudo em paz, não tem pobrema não tem nada, é saí é só alegria, é” (sic). A imagem volta para Marinho, identificado como cavaleiro: “Eu já tô com sessenta e sete ano e já tô com uns vinte e tanto acompanhando aqui ... [riso]” (sic).

Plano Aproximado de Roque Antoniel, comerciante. “Todo mundo participa [corte indicando edição na entrevista], velho, criança, homem, mulher. É muito bom, não tem briga, não tem, é só alegria aqui” (sic). Em Plano Aproximado aparece Riachão: “Primeiro eu nasci no Garcia, aqui onde você está foi onde eu nasci, aqui eu prantava quiabo, junto com meu pai, aipim, tudo aqui onde nós estamos. Então, a importância para mim é muito grande” (sic).

Plano Aproximado reaparece Beto Bulhões:

A história engraçada acho que foi ano passado. Valéria estava aqui e a gente chamou Valéria pra, eu botei Valéria num carro alegórico e Valéria subiu no carro alegórico. Quando nós entramos na, no circuito oficial, o diabo das muquirana invadiram lá também e nego queria pegar no pau de Valéria, pra sabe se Valéria tinha pau [riso].

E aí foi um mangue. Valéria ficou doida, neguinho pegando no pau de Valéria e coisa e tal. E padre Pinto também né? [Imagens do desfile do bloco. Volta imagem de Beto Bulhões] Padre Pinto, também queriam ver o pau de padre Pinto. Isso foi uma loucura, quebraram carroça, deram porrada, os cara da muquirana fizeram um mangue, aí é uma loucura fantástica. Depois a gente deu risada, na hora não né, porque os caras eram nossos convidados [risos] [sic].

Plano Aproximado de Severiano Vicente: “Primeiro eu fui rainha da Mudança do Garcia, depois eu me transformei em Papai Noel, que a idade chegou, né filha [riso]? Rainha nessa idade, cheia de pelanca [riso]” (sic). Plano Aproximado de Marcos Adorno:

Aqui já teve um ano, uma situação nacional, sobre o buraco negro tal [aparece um cartaz: “Metrô paulistano o verdadeiro buraco negro dos tucanos”. Volta imagem para Marcos Adorno]. Aí, saiu um cara travestido de noiva, bem escuro ele, certo? Todo fantasiado de noiva, pintado, tal e só que atrás, por trás ele estava nu, certo? A pessoa olhava buraco negro e tal, de vez em quando ele dava uma mostrada assim na traseira, tal. Aquilo foi uma coisa que me marcou muito, que até eu foi como surpresa, eu vou andando daqui a pouco o cara tava ali, poxa! Quer dizer, é isso que caracteriza a Mudança, a irreverência, a sátira, certo? (sic).

Em Plano Aproximado está o compositor Walmir Lima cantando: “É... tudo começou quando chegou a Mudança do Garcia [riso]. Quando chega a Mudança do Garcia é uma coisa maravilhosa, porque a Mudança do Garcia é o testemunho vivo, é... das coisas que irreais que acontecem” (sic). Plano de Conjunto de Rita de Cássia, moradora. Ela segura uma criança fantasiada de índio, ao seu lado está um homem, que segura outra criança fantasiada de índio. Rita de Cássia fala: “É o verdadeiro carnaval maravilhoso da Bahia”. Plano Aproximado de Riachão: “Eu estou um homem felicíssimo por estar aqui vivo, vendo o meu Garcia, assim em festa, como faz todos os anos” (sic).

Sobem os créditos finais. Enquanto sobem os créditos, a tela está dividida e na metade esquerda foram colocados três quadros postos um em cima do outro da tela. Aparecem imagens da festa, de pessoas fantasiadas, dançando. Com as imagens, uma marchinha de carnaval. A última imagem, em Plano Médio, traz uma pessoa com uma caixa na cabeça, segurando o megafone em uma mão e um recado na outra: “Espere! Seu carnaval volta já!!” E a imagem escurece.

A partir da descrição, podemos fazer alguns comentários para orientar uma interpretação dominante. O primeiro deles é que em “Mudança do Garcia” todas as entrevistas foram realizadas em ambiente externo. A escolha pelos ambientes externos ocorre, muito provavelmente, por se tratar de um bloco de carnaval. Então, não haveria necessidade (ou escolha) de ambientes mais solenes para a gravação de entrevistas oficiais.



Não há falas em *off* nem voz *over* com telas de texto que deixem mais exposto o ponto de vista da realizadora. Nem mesmo as perguntas feitas aos entrevistados podem ser ouvidas, pois foram eliminadas na edição. Isso demonstra a preocupação em apagar as marcas em que se pode identificar a opinião ou condução da realizadora. Só é possível fazer inferências sobre o ponto de vista da realização a partir do que deixa ver, ou seja, da escolha na edição do que está presente no vídeo. Com relação à edição das entrevistas, em que há imagens sobrepostas às falas dos entrevistados, observamos que a realizadora escolheu-as para servir de ilustração ao que o entrevistado conta. Também serve de complemento e reforço ao que é dito e pode, ainda, indicar contradição entre o que se fala e o que se observa nos blocos.

As imagens feitas nas ruas de Salvador acompanhando o bloco ou outros blocos foram realizadas sob vários pontos de vistas (PDV). Podemos indicar os PDV da câmera como: de cima, filmando o bloco de cima para baixo; na altura do ombro, em que os objetos estão no mesmo nível da câmera; de baixo para cima, em que a câmera fica abaixo dos objetos filmados; e filmagem de detalhes. Destacamos que a câmera enquadrou todos os entrevistados a partir de um PDV equilibrado entre a posição da câmera e a posição dos entrevistados (quando o entrevistado estava sentado, a câmera estava posicionada como se estivesse no ombro de alguém sentado; quando o entrevistado estava de pé, a câmera estava posicionada como se estivesse no ombro de alguém que está de pé). Os PDV da câmera oferecem diferentes níveis de observação e vários ângulos, o que possibilita ao espectador a sensação de, em alguns momentos, fazer parte do desfile e, em outros, distanciar-se.

Quanto às fontes, contamos sete oficiais - que representam a diretoria do bloco Mudança do Garcia. Como fontes oficiais consideramos 11 entrevistados que tinham alguma atribuição oficial para falar sobre o bloco. Entendemos que, no contexto da rotina produtiva do jornalismo em escala comercial, as fontes oficiais não seriam as mesmas aqui indicadas. Do ponto de vista interno da produção do documentário, a separação foi feita porque leva-se em consideração o maior preparo dos coordenadores para falar sobre o bloco.

Mesmo sem as perguntas, percebemos que as gravações resultaram de entrevistas. Isso porque, a partir das falas, notamos o tom de resposta. Caso da fala de Jorge Araújo:

É... mesmo não sendo um bloco que tenha uma... como finalidade o lucro, né? Ela precisa de, de dinheiro, né? Porque nós temos que bancar as carroças, os músicos. Tudo isso tem um custo, e um custo pesado, é... Você veja o seguinte: uma carroça dessa, por exemplo, hoje sai a um custo de duzentos reais, né? (sic).

Quanto à abordagem, observamos que o tema de Mudança do Garcia está inserido no

carnaval de Salvador, mas não há intenção de tratar a totalidade do carnaval de Salvador, e sim algo específico. O Bloco de carnaval, como está indicado no próprio vídeo, não ganha espaço na mídia comercial. A crítica à cobertura da mídia no documentário aparece em vários momentos. Um deles expresso por Bobby de Carvalho:

Eu observo muito bem e fico por isso bastante triste e revoltado como eu disse. Televisão tal me traz lá não sei quem da Bandeirantes, não sei quem lá da Record. Aí eles pegam e ficam de costas, o entrevistador fica de costas e o povo, aí sim onde está a coisa bonita, aí o povo fica gritando os refrões. Como por exemplo um: “TV Bahia é pura hipocrisia!, TV Bahia é pura hipocrisia!”. Aquilo pra mim é um reconfortante, é um analgésico naquele momento (sic).

A fala de Alírio de Oliveira também demonstra o descontentamento com a cobertura dada ao desfile do bloco.

Salvador é a cidade que eu considero uma cidade maravilhosa, mas é uma cidade que é ingrata [silêncio]. Não é a cidade em si, o povo da cidade, é a mídia que compõe, que forma Salvador. A mídia que forma Salvador é ingrata com ela, talvez por desconhecimento, não sei (sic).

Alírio ainda destaca a luta de classes ao falar sobre a Mudança do Garcia: “O carnaval de Salvador está sendo elitista, a Mudança do Garcia é antielitismo”.

#### **5.2.4 Vozes, pessoas e coisas (2007) – 21min 20s**

O vídeo inicia com tela preta em que um texto é digitado: “Rua Indianópolis, 140 – Timbi – Camaragibe”. Com o texto, uma música instrumental. Imagem do céu azul e ensolarado para, em seguida, a câmera descer sobre um sobrado. A imagem congela em Plano Geral e na parte superior aparece: “As residências terapêuticas surgiram no Brasil na década de 90, como uma das alternativas da reforma psiquiátrica”. A mesma imagem, mas agora com uma voz: “Aqui está melhor que no Alberto Maia”.

A imagem de uma pessoa que segura o suporte de microfone e, na sequência, podemos ver a pessoa que fala. Ele está sentado, fecha um *zoom* e aparece a identificação de Erinaldo Ribeiro. Sua fala é reproduzida em texto na parte inferior da tela: “Eu acordo, tomo café, tomo banho, forro a cama [corte, nesse caso a impressão é que são duas câmeras porque há continuidade na fala, mas o ângulo é diferente - Plano Americano], lavo pato, lavo pano de

chão, lavo um bocado de coisa” (sic). O texto escrito na tela não possui os erros da fala.

Plano Americano de Tomaz de Aquino. A fala também é exibida na tela. “A minha vida agora é essa, né? Quer dizer que, durante o dia, [As imagens são do interior da casa, com pessoas e seus afazeres. A imagem volta para Tomaz] eu fico aqui no terraço tomando conta do terraço da casa, vendo quem vai entrar, quem vai sair. Tenho o dever de abrir a porta, né?” Silêncio, olha para o chão. “Varrer o chão, limpo o quarto... é isso que eu faço ultimamente”.

Plano de Conjunto de um homem sentado no lado direito da imagem. Em sua frente há um espaço vazio. Na imagem congelada aparece o texto: “Em cada casa, podem morar até oito ex-internos psiquiátricos com mais de dez anos de internação”. Uma música instrumental acompanha as cenas.

Plano Aproximado de José Carlos. “No Alberto Maia, logo no começo era bom [corte, indica edição da entrevista]. Tinha muito espaço, a pessoa andar por todo o canto [corte]. Aí depois começou a dar aquela injeção que ficava todo troncho. Aí eu fiquei desgostando” (sic).

Plano Americano de Erinaldo: “No hospital eu não gostei bem não. Fica peso... anda no pátio... anda no pátio...” (sic). Repete a imagem da pessoa sentada na cadeira, no canto direito da tela, a imagem está escurecida. Com a imagem, o texto: “Cada cidade recebe uma verba federal de R\$ 1.000,00 por cada morador da residência. Em Camaragibe, são 29 pessoas em quatro casas”. Novamente a execução de uma música instrumental.

Plano Aproximado de José Carlos: “Porque não é feito aquela bagunça, que no hospital é bagunça. No hospital, aqueles desorientado, dia de visita, tá tudo nu [corte indica edição na entrevista]. Aqui é paz e amor” (sic). A imagem mostra Erinaldo em Plano Aproximado. “Eu mesmo não quero internar mais nunca” (sic). Todos os entrevistados na primeira parte do vídeo moram numa residência terapêutica, próxima a Recife.

Em tela preta, entram os dizeres: “Vozes, pessoas e coisas”, juntamente com uma música instrumental. A tela ainda está preta e aparece escrito, sob efeito de digitação: “PE-05 – Km 17 – Camaragibe – PE”. As imagens, em ritmo acelerado, retratam a chegada ao Hospital Alberto Maia. A câmera movimenta-se como se caminhasse pela calçada. Algumas pessoas olham e surge uma voz não identificada: “Geralmente, é... a descoberta de doença é sempre difícil. Porque pai nenhum aceita, deseja ter filho especial” [Na sequência é possível entender que essa fala é de Nelma, mãe de Joel].

Plano de Pormenor das contas de um colar. A imagem sobe para o rosto, delineando a boca e o nariz. Os olhos estão escondidos pela sombra. Aparece o texto: “Jacira Martins, 40

anos. Há 17 anos no Hospital José Alberto Maia, transferida do Hospital Luiz Inácio”. Não há música. Plano Americano de Jacira:

Chegou um homem bem altão, com cinquenta real na mão. Tu é doido... um homem me amostrou cinquenta real. Eu não sou doida, eu conheço dinheiro. Eu conheço cinquenta real pegado, conheço dez, conheço vinte. Eu não sou doida não, eu conheço, eu não sou doida não... eu sou doente dos nervos, mas doida eu não sou não. Eu tenho o juízo bom, né não? [Plano de Pormenor aparecem as mãos de Jacira, que arruma os anéis, é possível ouvir música instrumental. A imagem é de Jacira em Plano Aproximado] “Eu tava lá no Luiz Inácio, lá, eu me lembro lá, eu tava no Luiz Inácio lá, eu tava lá Luiz Inácio e vim pra cá. Já faz muito tempo que eu tô aqui, já faz muito tempo que eu to aqui internada, já faz [corte que indica edição]. Porque de noite a gente assiste TV, assiste a novela das oito e vou me deitar, a das sete e vou me deitar [novo corte]. E eu não assisti o jogo ontem [mais um corte]. E passou, e Tiririca passou e Tiririca conversando, passou Tiririca, eu manguei tanto, Tiririca [Depois de outro corte, Jacira canta o trecho a seguir]. Preto, amarelo, eu vim na pegada, na pegada, não era...” (sic)

Plano de Pormenor do rosto de Jacira, que sorri. Toca a música: “[...] não era peixe, não era, era Iemanjá, a rainha dançando a ciranda, a ciranda [...]”. Plano Aproximado de Jacira: “Eu conheci Abílio, porque Abílio [Imagem de Jacira e de Abílio de mãos dadas. Volta imagem de Jacira] chegou no hospital e gostô de mim. Depois você quer filmar ele agora lá dentro, não? Eu estou gorda porque ele me deu pão com mortadela, por isso que eu to gorda” (sic). Imagem de Jacira que puxa Abílio, tenta beijá-lo e diz: “Me dá um beijo”. A imagem fecha em Abílio e depois abre nos dois de mãos dadas. Jacira diz: “Eu vou canta assim, passa negão, passa maguinha, é, é” (sic).

Plano de Pormenor das mãos de Abílio e Jacira. A voz é de Abílio: “Jacira, eu fiquei com ela aqui. Ela andando atrás de mim... ela é boinha com eu [A imagem sobe para o rosto de Jacira que sorri]. Tudo porque a bichinha não tem o que dar, né. Mas tudo que ela pega, ela me dá. [A imagem é de Abílio, mas Jacira coloca a cabeça na frente, embora a voz dele possa ser ouvida, na imagem Abílio não fala] Ela é mais fraca do juízo do que eu” (sic).

Plano de Conjunto de Abílio e Jacira, em pé, de mãos dadas. Uma música instrumental acompanha a cena. Abílio fala: “Por que eu achei bom quando vim pra qui? E pra onde que eu ia?” (sic). A imagem congela, Plano de Pormenor do rosto de Abílio, na tela aparece escrito: “Abílio Barbosa, 65 anos. Há 6 anos no HJAM. Após cumprir pena de 14 anos no Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico, em Itamaracá”. Não há som durante a exibição do texto. Plano Aproximado de Abílio:

O juiz me colocou aqui, aí eu tive que cumprir a lei [corte indica edição da entrevista]. Eu fiz os crimes e os cabocos me prenderam em Arcoverde... [corte] Porque matei [corte]. Foram três [corte]. Mas foi poquinho, não foi [corte e risada]?

Eles davam ni eu. Eles iam beber pa quando eu chegá cá entrá no cacete. É porque só viviam dando em eu, o cara só vivia apanhando ou mata ou morre. Aí eu disse: vocês, vocês dão em eu? Eles diz: não Abílio, por nossa senhora, tu veio matá nós, rapaz. Aí eu já tava com raiva, aí me deu raiva, porque no açougue eles eram brabo e lá fora tudo foxo. Aí eu meti o diacho pra cima, só foi isso (sic).

Rosto de Abílio em Grande Plano, enquanto uma música instrumental é tocada. Abílio retorna:

Mas olhe dona, do jeito que eu tava, eu tava doido varrido [corte]. Doido varrido. Ó os cortes que eu fiz no pescoço ó, [mostra o pescoço mexendo no colarinho da camisa. Depois um corte indicando edição da entrevista]. Fui eu com uma peixeira, esses aí já fui eu com a peixeira. Ó o outro lado aqui, ó [corte]. Aí eu matei um carneiro gordo e os pés de manga do terreno lá... não era meu não o terreno, era alugado, arrendado, pa pagar por ano (sic).

Plano de Pormenor de um rosto, na tela o texto: “Josinete Rodrigues, 53 anos. Há 26 anos no HJAM, transferida do Hospital Psiquiátrico de Pernambuco”. Imagem sem som. Em Plano Aproximado, ela fala:

O primeiro internamento meu foi na São José, em Casa Forte [corte indicando edição da entrevista]. Eu era nova. Eu saía com meu, meus malandro, eu era chefe de gangue [corte]. Aí foi uma certa vez, eu fui po Coque, tinha um tal de Galeguinho do Coque, ele era pastor. Ele era falado, aí disseram Janete, pensa bem que Galeguinho do Coque anda com um porte arma dentro de uma bíblia. Eu disse como é? Hum, hum bota arma dentro de uma bíblia? Ele não é pastor? Quem já viu pastor andar com portar arma? Aí fiquei no Coque esperando ele, aí eu disse: Paz do senhor, irmão. Aí ele caiu na minha, né? Ele não sabia quem era eu. Aí eu disse: eu gostaria de ler um versículo. E ele: tome. Aí abri, aí tava o formato do revólver e o revólver dentro. Aí fechei e entreguei. Aí esperei a descida dele da igreja, aí eu disse: mas, eu gostei tanto daquele versículo. Aí ele entregou a bíblia na minha mão. Aí puxei o porta arma e detonei ele. Aí deu assim no Bandeira dois: Galeguinho do Coque foi detonado com a própria arma que carregava dentro de uma bíblia, por uma mulher. Eu tava dentro de Maceió já (sic).

Durante a fala de Josinete aparece o texto: “Galeguinho do Coque foi morto na década de 80, no município de Moreno. A autoria do crime é desconhecida”. Plano de Pormenor das mãos de Josinete e o trecho de uma música instrumental. Plano Aproximado de Josinete:

Aí eu fui pru lado de Santo Amaro, que tinha um tal de Mineirinho, era um chefe também aí eu digo: Mineirinho, prazer em conhecer. Ele disse assim: como é que você sabe que meu nome é Mineirinho? É que me disseram que você é muito falado, muito formoso, tem uma fama muito grande. Como assim, minha fama? Uma fama de vende várias drogas, é um chefe, mas chefe também morre, né Minerinho? Ele disse: como assim, chefe morre? Aí depende de mim, Mineirinho. Ele não sabia que usava uma porta arma, eu tava com uma 12, num quarto. Eu digo: Mineirinho, vamo até ali? Aí matei ele e joguei dentro do canal, em Santo Amaro [Na parte inferior da tela aparece o texto: “O traficante Mineirinho de Santo Amaro morreu esfaqueado em meados da década de 90”]. Aí, foi com tudo isso, eu fiquei com esses trauma todinho e me enclausurei com essas mortes todinhas que eu fiz. Eu fiquei uma pessoa vendo coisa, coisa e eu tava que não podia mais, nem olhá po lado via

polícia, olhava pa outro via polícia, olhava de frente tava vindo. Parecia que era... tudo o que eu desejo na minha vida, aqui eu encontrei o sossego, a paz que eu não tinha lá fora (sic).

Grande Plano de Josinete. Plano Geral do pátio do hospital. Chove e algumas pessoas andam no pátio. A câmera abre o *zoom*. Não há som acompanhando a imagem, apenas o barulho da chuva. Grande Plano de Nelma da Paixão, identificada como mãe. A voz de Nelma pode ser ouvida, mas na imagem que aparece na tela ela não fala.

Ah, o meu primeiro filho respondeu bem ao tratamento. Eles começaram assim tratando, tinha quatro anos de idade [Corte na imagem e em Grande Plano aparece Nelma falando]. O meu filho mais velho foi começa a falar ele tinha oito anos. [As imagens são de Joel que está deitado num colchão. Plano Aproximado do rapaz, alguém passa a mão no rosto dele, sobre a imagem é inserido o texto: “Joel da Paixão, 31 anos. Há 8 anos no HJAM, transferido do Sanatório do Recife”. Imagem de Nelma em Plano Aproximado, com Joel a seu lado]. E Joel nunca conseguiu, assim falá. E quando o irmão começou falando, ele invés de melhorar foi piorando. Toda a vez que ele ouvia a voz do irmão, ele tornava agressivo. Empurrava o irmão, empurrava as coisas dentro de casa. Chegou ao ponto que ele foi desligado lá do tratamento [junto com a fala de Nelma entra a música instrumental] e os médicos lá me encaminharam pra fazê um tratamento à parte [pausa na fala de Nelma e fica somente a música]. Sete anos de idade ainda dava pra mim segurá. Sete, oito, dez, mas quando foi completando 12 anos, meu filho, não tinha quem segurasse mais. Aí ficou difícil da gente tratá ele em casa e ele sempre agressivo. Até, muito agressivo, com irmão, com o pai. Momentos na casa da gente que ficava eu e ele dentro de casa e os irmãos e o pai tudo na rua, casa do vizinho. Eu trabalhando de mãe, de vigilante né? Uma barra, que era nos cuidado de casa. E tinha que ser vigilante porque tinha momento que tava todo mundo dormindo, mas se ele acordasse agitado, agressivo... entende [corte indica edição na entrevista]? Porque por mim, pelo pai dele, pelos irmãos, ele vivia em casa [corte]. Mesmo assim espancado, agredido, mas aquele laço familiar, a gente queria vê um meio de tratá em casa [corte]. Teve uma crise terrível, tava agitado, quebrando tudo, agredindo, ele tinha treze anos, nessa época. Mas, sempre foi forte, cresceu de vez logo ele [corte]. Tenho um vizinho que é militar, aí ele disse assim: Nelma, olha a gente vai, eu vou conseguir um carro pra levá ele [corte]. Quando nós chegamos ali na camarineira, tomou a medicação. O médico quando saiu ele me falou, eu pensando já de vir embora pra casa, que a gente lutou muito pra não interná ele [corte]. Aí o médico disse pra mim: olhe mãe, eu vou lhe entregar, a senhora tem assim algum hospital que a senhora conheça, que a senhora possa deixar o seu filho seguir um tratamento? Não tem condição nenhuma da senhora tá com esse menino na sua casa, por conta da agressividade. O pobrema dele é muito sério, precisa ser tratado [corte]. Aí eu disse: hospital nenhum é bom. A gente tá lutando pra vê se tem ele em casa. Já tinha pedido até a doutora, uma autorização pra gente separá um quarto lé em casa. Podia botá assim uma gradezinha, pra num momento só de que ele tivesse agitado, a gente deixava ele ali. Depois, no normal, ele ficava no convívio [corte]. Mas a doutora disse que não podia, que era crime, que a gente ia respondê processo, bastante coisa. Aí, não me deu autorização. E do jeito que estava não tinha mais condição de continuá porque ele já estava pulando o muro de casa, um muro alto, e agredia as pessoas na rua. Era pessoas ameaçando ele de morte, porque dizia assim: quem tem seus filho louco interne (sic).

Plano Geral do pátio do hospital, diversas pessoas caminham, durante a exibição da imagem, há uma música tocada por um violão. Nelma e Joel em Plano Aproximado:

Aí consegui uma ambulância e levou a gente para o Sanatório Recife, que fica ali na Conde da Boa Vista [corte]. Ah, foi maravilhoso [sorriso] [corte]. Me recebeu bem, me deu um abraço. Mas tava como aquela pessoa que tava tão longe, tão longe, tão longe do mundo parecia que ele tava, viu. Assim fora do ar, mas eram os remédios. A, foi a doutora que me explicou que era a medicação que ele estava tomando, com três meses que ele saiu de lá, né? Em casa, ele passou bem [corte]. Foi quando ele teve nova crise, foi pior do que a primeira [corte]. Aí eu amanheci, assim um dia, e disse: não dá, não. Meu marido já tava doente, meu outro menino já tava fora de casa [Corte]. Porque quando ele ouvia a voz do irmão, estranhava. Aí eu digo: não tem como, eu tô prejudicando quatro pessoas por causa de um. Ele não tem condição nenhuma. Eu não posso manda ele pra casa. Porque ao manda ele pra casa eu tô pondo em risco a família, os vizinhos. E eu sei que ele não tem como sê tratado em casa (sic).

Imagens das pessoas no pátio do hospital. Enquanto as imagens são exibidas, toca um trecho pequeno de música instrumental. Nelma continua:

Tanto medo que eu tinha daqui do Hospital Alberto Maia. O pessoal falava horrores daqui, né? Mas é engano, porque é bom a pessoa vim ver mesmo de perto e ver a situação. A gente vê muita coisa, assim fora do comum, do normal da gente, né? Mas tá aqui tudo se tratando. O que os médico pode fazer por eles fazem, são bem cuidados. Se eu soubesse que eu ia fazê ele tão feliz trazendo pra cá, tinha trazido antes. Porque o que ele queria era liberdade. E [Imagens do pátio do hospital. Plano Aproximado de Nelma e Joel, Nelma tem uma toalha nas mãos e limpa a boca de Joel] teve uma época que o hospital aqui tava com um projeto de fechá. Eu mesma pus a mão na cabeça tanto por conta dele, como de outros que aqui tem também piores do que ele... e não ia tê como ter essas pessoas no convívio familiar. Pronto, até hoje Joel tá por aqui [ouve-se a voz da realizadora: "já faz?"] Nelma responde a seguir]. Oito anos. Não vô dizer pra vocês que é fácil [corte]. Não que o pessoal daqui não cuide, mas tem momentos, como você hoje encontrou, ele ali naquele corredor, ali naquele lugar [Imagens de Joel deitado no colchonete], né? Lugar meio difícil, que a gente olha. Ele que escolhe o lugar de ficá. Agora vá tentá tira ele dali [corte]. Nesses oito anos que ele tá aqui, ele só foi em casa três vezes. E todas as três vezes foi de muito aporreio pra mim [Corte]. Você tá com ele na visita, a gente tá o dia a dia. Se hoje ele amanheceu, num agrediu ninguém, não estranhou ninguém, pode ter certeza que antes de dormir acontece. E isso é com medicamento forte, acompanhamento médico, tudo que ele tem direito e que é necessário para o melhoramento. Tem momentos até que eu penso assim, com tanto medicamento, a gente não tem uma resposta, mas [Imagem do pátio do hospital] a gente não tem a resposta que a gente queria, que é queria vê ele bom, né? (sic).

Diversas imagens do pátio do hospital. Enquanto as imagens são exibidas uma pessoa não identificada fala:

Durante o dia, algumas vezes, eu vivia perturbado, vendo algumas visões. São figuras no meu juízo e ouvindo vozes. Essas vozes têm falado comigo durante o dia, no meu juízo. Como se eles estivessem falando e conversando comigo. Agora, a minha doença é desse jeito. Ultimamente, geralmente todos os dias, eu vinha tendo muitas visões ou figuras no meu juízo e ouvindo vozes. Uns com aparência de homens, outros com aparência de mulheres, no meu juízo. E ouvindo vozes, as quais vinham endoidando o meu juízo. Chegando a me perturbar e desorientar. Assim é minha história. A qualquer hora do dia, durante o dia todo, de manhã, de tarde, de noite, só parando a minha perturbação à noite, porque eu ia dormir.

Plano de Pormenor do rosto de uma mulher. Às vezes somente a boca é visível, às vezes os olhos. Ela não está identificada e diz: “Às vezes o hospital aí pa fecha é. Esse hospital [corte, indicando edição] pa não fecha, né? Pa não fecha, né? Não é não, né pai? Não né pai?” (sic). A mulher sai ficando de costas para câmara. A imagem fica em câmara lenta. Antes de a mulher sair completamente do quadro, a imagem é congelada e aparece o texto: “O Hospital José Alberto Maia, fundado há 42 anos, é o segundo maior do país em número de internos, com 698 pessoas. A unidade é destinada a pacientes crônicos, que têm dezenas de internações ao longo da vida, sem sucesso na estabilização do quadro psiquiátrico”. A imagem é a mesma, mas há novo quadro com o texto:

Embora privado, o Hospital José Alberto Maia possui 685 de seus leitos mantidos pelo Sistema Único de Saúde (SUS), com uma diária de R\$ 26,33 por paciente. Também existem 10 leitos financiados pelo Instituto de Recursos Humanos do Governo do Estado (IRH), por meio de uma diária de R\$ 33,99. O HJAM ainda mantém duas cortesias e uma paciente particular. As diárias são a única fonte de sustento do Hospital José Alberto Maia.

A mesma imagem e novamente outro quadro de texto:

O hospital não recebe novas internações. Assim, cada leito esvaziado, seja por alta médica, pelo processo de desospitalização, ou até mesmo pela morte, é um leito extinto. Entre março e julho de 2007, período de produção deste documentário, 24 leitos foram extintos no Hospital José Alberto Maia.

Enquanto o texto é exibido, não há qualquer som ou música. Entra tela preta com os dizeres “Vozes, pessoas e coisas”, sobem os créditos finais acompanhados de uma música instrumental.

A partir da descrição, podemos fazer algumas reflexões para contribuir com uma descrição interessada. Sobre o jornalismo, a descrição está orientada para três elementos: as fontes não oficiais; a abordagem voltada para a fala dos loucos e seus familiares; e, por fim, as entrevistas.

Sobre as fontes, notamos que de todos os entrevistados - nove -, nenhum é fonte oficial. São todos loucos, com exceção de Nelma, a mãe de Joel, também internado. Também não consideramos Nelma fonte oficial. As fontes ouvidas em “Vozes, pessoas e coisas” são: Erinaldo; Tomaz; José Carlos; Jacira; Abílio; Josinete; Nelma; e dois não identificados (o relato no final, em que o sujeito que fala não aparece no vídeo; e a mulher que pede para que o hospital não feche). As fontes oficiais seriam os médicos, enfermeiros e administradores do



local. Embora haja informações oficiais, como os dados sobre número de leitos, informações sobre repasses de recursos para manutenção. Naturalmente, essas informações vieram de fontes oficiais, mas elas não estão materializadas nas falas dos sujeitos.

Em relação às fontes não oficiais, é possível fazer uma analogia, mesmo situadas em outro contexto e intenção, com as palavras de Foucault em a “Ordem do discurso”. O filósofo afirma que o louco nunca é ouvido na sociedade. As palavras do louco só serviam para reconhecer a loucura. “Elas eram o lugar onde se exercia a separação; mas nunca recolhidas nem escutadas” (FOUCAULT, 2001, p. 11).

Ao abordar o tema e fazer opção por ouvir os loucos e registrar o que dizem, os autores valorizam o que os loucos têm para contra. Eles conseguem manifestar o que consideram melhor para si. Todos, em alguma medida, sabiam avaliar as condições de seu internamento. E mesmo os que não estavam internados, mas abrigados na residência terapêutica, tinham opinião sobre o internamento e a nova condição.

Observamos, no que se refere ao tema do documentário, que há a preocupação em trabalhar com temas e abordagens pouco convencionais. Não são trabalhadas as doenças psiquiátricas, mas os loucos e suas histórias - verdadeiras ou não -, suas formas de contar - desconexas e desarticuladas. Aliás, as doenças psiquiátricas são abordadas com mais frequência pela mídia, mas dificilmente encontramos o depoimento do sujeito que está fora do convívio social. Esta ausência é demonstrada por Foucault (1996), ao indicar que o louco só é ouvido para atestar sua loucura.

Com relação às entrevistas, existe uma única e sutil interferência direta da realizadora, quanto a sua presença ser percebida pela captação do som ou da imagem. É o momento em que ela pergunta quanto tempo Joel está internado. A voz da realizadora quase não pode ser ouvida. No meio da fala de Nelma é possível ouvir: “Já faz?” e Nelma responde: “Oito anos”.

Se a presença dos realizadores não pode ser verificada pela imagem ou pela voz, há elementos nas falas dos entrevistados que sugerem perguntas que conduzem as considerações. As perguntas foram extraídas da edição final do material. Podemos supor que foi feita a pergunta: “como é sua vida aqui na casa?” Demonstra isso a exposição de Erinaldo: “Eu acordo, tomo café, tomo banho, forro a cama, lavo pato...” (sic). Ou a de Tomaz de Aquino: “A minha vida agora é essa, né? Quer dizer, durante o dia eu fico aqui no terraço, tomando conta do terraço da casa, vendo quem vai entrar, quem vai sair” (sic).

Outra pergunta que supomos: “como era a vida no hospital? José Carlos responde:

“No Alberto Maia, logo no começo era bom. Tinha muito espaço, a pessoa andar por todo canto”. Ou a asserção de Erinaldo: “No hospital eu não gostei bem não. Fica peso... anda no pátio... anda no pátio...” (sic).

Podemos sugerir que também foi feita a pergunta: “porque é melhor viver aqui do que no hospital?” Isso porque José Carlos afirma: “Porque não é feito aquela bagunça, que no hospital é bagunça.” (sic). A fala de Abílio também revela a presença de uma pergunta: “Porque eu achei bom quando eu vim pra qui? E pra onde que eu ia?” (sic).

O critério da escolha dos ambientes para as gravações (se interno ou externo) não foi expressivo para dizer algo sobre a realização do documentário. Mas, a escolha dos planos (Aproximado, Grande Plano ou de Pormenor) revelou uma tentativa de aproximação com os entrevistados. A maioria das imagens que compõem o vídeo é de Planos Aproximados, cerca de trinta. O segundo mais utilizado foi o Grande Plano, que somou vinte.

A tentativa de aproximação com os entrevistados ocorre, possivelmente, porque há uma dificuldade de compreensão nas falas ou pela característica das fontes. Nesse aspecto, é interessante citar que todos os entrevistados não possuem dentes, com exceção de Joel (embora Joel não fale, é um dos únicos que aparecem no vídeo com dentes) e da mãe Nelma. Sem dúvida, a ausência de dentes, o uso da medicação e até mesmo o quadro psiquiátrico dos entrevistados comprometeram a compreensão das falas. Por esse motivo, algumas das falas vêm acompanhadas de legendas.

É possível perceber como os realizadores conduzem a leitura do documentário a partir dos textos em tela, que demonstram a preocupação de abordar dois tipos diferentes de abrigo para os doentes psiquiátricos. Os cortes, especialmente nas entrevistas, podem revelar a forma encontrada para que fizesse algum sentido a fala, por vezes desordenada, dos pacientes que aparecem no documentário.

### **5.2.5 *Sneakers* – Entrando de sola na cultura urbana (2008) – 45min**

O vídeo começa em tela preta, apenas com o som de algumas pessoas falando, sem identificação: “Eu, por exemplo, pra me vestir, eu começo pelo tênis. É o tênis que vai trazer o *look* do resto do corpo, cê entendeu?” (sic). Outra voz: “*Sneaker* é nada mais que uma

palavra que a gente importou”. Outro sujeito fala: “O inglês é a língua universal da internet”. O segundo sujeito que falou retorna: “Por conta da pisada, então assim é meio pisa fazendo silêncio. Por isso que veio do *sneak*, de andá meio cobrinha, assim” (sic). Outra voz: “Pô, eu gosto de tênis e agora descobri que isso tem nome, descobri que existe *sneakers*, *sneakerhead*, *sneakerfreak*. E tem termos que se aplica para uma pessoa que gosta de tênis” (sic). Nova voz: “Por ter vindo importado, o termo, eu acho que já carrega assim, não é um tênis é um *sneaker*, ou seja, é um *sneaker premium*, é um *sneaker* que é limitado, é um produto diferenciado, entendeu? Que poucos vão ter e muitos, talvez muitos vão querer, entendeu?”

Durante 1 minuto há uma animação com uma música e com diversos tênis que são agrupados e reagrupados. O ritmo de edição (troca de *takes*) aumenta, juntamente com a música, sempre mostrando os tênis em várias situações, até finalizar com os tênis colocados em uma pilha. A imagem escurece aos poucos e é “grafitada” por um efeito de gerador de caracteres. Entra o nome do documentário: “*Sneakers*, entrando de sola na cultura urbana”.

Plano Aproximado de Endrigo Chiri, editor da extinta *Sneaker Trip*. “Ela é o elemento aglutinador de toda a cultura de rua, né? E além ainda. Porque ainda entra a moda na história”. Plano de Conjunto de Fabrício da Costa, designer da *Nike*. “Nasce do skate, nasce da música, do universo da música, da moda”. Endrigo Chiri reaparece. “Porque é um gosto comum, cara. É o gosto comum de todo mundo, né?”

Imagens de pares de tênis e bola de basquete, além de textos na tela. Enquanto aparecem as imagens, há uma voz: “O cara que gosta de *rock*, ele gosta de *Converse*, é tênis assim. O cara que gosta de basquete, que gosta de *Air Force One*, por exemplo, gosta de tênis [a fala continua, mas agora com a imagem do entrevistado]. O cara é do grafite pra ir pra rua pintá, ele usa tênis. O cara do skate, pra andá de skate, ele usa tênis” (sic).

Plano Médio de Flow, colecionador:

O seu tênis e seu, seu, ferramenta pra, pra andar de *skate*, entendeu? Você cuida dele, você olha e põxa tem um burraco. E você também gosta, porque é, ao mesmo tempo que é sua ferramenta, é seu estilo. Porque você passa o tempo na rua, todo mundo, todo mundo passa na rua te olha, sabe, então você tem que ter um estilo (sic).

Plano Americano de Zegon, *DJ* e colecionador:

Eu vim do skate, né? Então, eu andei de skate desde os anos setenta. Então, a primeira paixão que a gente teve foi Vans (Imagens relacionadas a fala, algumas animações e pares de tênis.) Primeiro o Vans, aqueles *lays up*, *yatch*, assim que era um que a gente usava com os skate fininho, ainda nos anos 70, tal. Depois no final,

no começo dos anos 80, foi virando *Hi Top*. (sic)

Plano Médio de Marcus Ferrer, colecionador: “Na época, eu andava de skate e era o tênis que nasceu na Califórnia e todo o skatista fodão usava e tal” (sic). Plano Médio, está um sujeito não identificado: “Todo o lugar é skatável, principalmente São Paulo, meu, é só você olhar ao redor aí, todo lugar dá pra andá de skate, cara” (sic).

Plano Médio de Pérsio Tagawa, proprietário da *Maze Limited*: “O skate, quando você anda mesmo, o tênis dura um mês pra você. Então você tá sempre comprando coisa nova, você precisa compra tênis novo. Porque se você anda bastante a lixa acaba com seu tênis. Então você precisa de um tênis de qualidade, um tênis com conforto” (sic).

Plano Médio de Marcelo Ferrari, jornalista de moda. “Música, tem tênis *Iron Madel*, do *Iron Maden*, do *Kiss*” (sic). Plano Médio de Zegon: “Milhares de músicas falando de tênis, e ressaltando o tênis, citações, tal” (sic).

Imagens de tênis e animações com as letras e palavras. Imagem do entrevistado, enquanto imagens aparecem:

O Ramones usou a vida inteira qual tênis? *Converse*. Não tinha marketing na história, eles usaram, porque eles usaram. A Adidas faz isso nos Estados Unidos graças ao *Rund MC* [Novas imagens que estão relacionadas a fala. Volta a imagem do sujeito que fala]. A Adidas é uma marca que sempre foi muito forte na Europa. Mas, até a década de 80, ninguém nos Estados Unidos conhecia a Adidas. E o *Rund MC* adotou o *super star* como calçado oficial fez uma música chamada *My Adidas*, e nos shows incentivava a galera, do jeito que em show de rock se acendia isqueirinho, nos do *Rund MC* eles levantavam o [Aparece identificação: Ricardo Nunes, editor do Sneakers.br] *super star* e ficavam agitando na hora do “*My Adidas*” (sic).

Entra a música “*My Adidas*”, enquanto é executada na tela uma animação, com a letra da música, em cores e efeitos diferentes. Ricardo Nunes, em Plano Médio: “Então, todo jovem negro americano que era fã de *hip hop* comprou um *super star* branco de listras pretas”. Plano Médio de Nicolas Prado, blogueiro da Vans. “É só ver *clipe* de rap, cara. Cê pega clip de rap, cê vê os tênis dos cara. Os cara tão sempre os usando os tênis mais foda, que não são, que não são dessa geração, é tudo tênis antigo” (sic). Plano Médio de Zegon: “O *Hip Hop* é *MC*, *DJ*, grafite e *break* e, pra mim, o quinto elemento é moda, visual. Tipo que não adianta o cara tê, tá com todos e não tá tipo... daquele jeito, pra impressioná, entendeu?” (sic).

Aparecem fotografias e desenhos de fotografias, além de textos em tela. Ricardo Nunes, em Plano Americano:

A *Missy Elliot* começou a usar Adidas espontaneamente, depois a Adidas foi atrás da

*Missy Elliot pra fazer uma linha. Música eletrônica: o Tiesto tem um tênis [Imagens relacionadas à fala] da Reebok. Puma tem uma relação muito forte com Master Kraft, por exemplo, fez tênis pra Puma (sic).*

Plano Médio de Marcelo Ferrari: “Você vê um artista bacana, usando um tênis legal. Você, ó quero um igual aquele, quero um parecido com aquele. Vou procurar uma coisa que seja legal, como aquela...” (sic). Plano Médio de Flow: “Os “rappers”, os caras, os meninos assim mais de ... sempre gostaram de se identificar com tênis. Era um jeito de mostrar: ah eu não tenho dinheiro, mas olha meu tênis, sabe, eu não tenho um carrão, mas eu tenho um tênis legal” (sic).

Plano Médio de João Braga, historiador de moda: “São códigos de linguagem não verbal. A roupa não fala, o tênis não fala, mas eles transmitem muitas mensagens”. Plano Médio de Pêrsio Tagawa. “Vamo comparar com o Brasil? Futebol. Ah ele gosta de futebol. Então, poxa, eu sou um corintiano, sou um palmeirense, então vou colocar a camiseta. Eu sinto orgulho disso aqui, puxa, isso aqui que eu acredito, que eu vivo isso, né?” (sic).

Ricardo Nunes aparece em Plano Médio:

No universo *sneaker*, você conhece mais ou menos o estilo do colecionador pelo tênis que ele tá usando. E quem é *sneakerhead* que gosta de usar o tênis tem todo um cuidado assim. Pensa no tênis que vai usar. Então jamais vai usar um tênis de lona branca pra ir numa festa, porque ele sabe que o tênis vai voltar detonado, pisado, e pisar no pé do *sneakerhead* é o cúmulo do absurdo, assim (sic).

Grande Plano de pés calçados com tênis, o *zoom* fecha. O tênis é branco com vermelho. Enquanto a imagem é exibida, uma voz feminina, não identificada:

É uma coisa muito bizarra você pensar que a galera coleciona tênis, né? Normalmente isso é coisa de mulher, ficar colecionando sapato. Cê vê que não tem nada a ver, porque na verdade, é hoje em dia as pessoas estão valorizando muito o *designer*. Não é mais pela função, sabe, é mais pela beleza... (sic).

Grande Plano de pés calçados com tênis preto de cano alto, com cadarços vermelhos, sola branca. O entrevistado não está identificado: “Eu só compro porque acho eles da hora, se eu olho e acho foda o modelo, eu compro o bagulho. Tipo, tipo mais pra me agrada mesmo, do que se os outros gostam do modelo aí melhor ainda, mais *stile* [riso]” (sic).

Novo Grande Plano de pés calçados com tênis sola branca, de cor vermelha, com branco e preto, cadarços em laranja. Apenas a voz da pessoa: “Ah, eu sou apaixonado por tênis desde criança! Quando eu era muleque, eu não podia tê. Aí, depois, eu comecei a trabalhá, eu comecei a comprá tênis, tipo, que nem loco assim” (sic).

Em Grande Plano, pés com tênis preto, detalhes em cinza e sola branca. Novamente, a

pessoa fala e não está identificada. “Eu confesso que quando eu comprava, não tinha assim, pelo menos aqui no Brasil, não tinha tanto essa, essa mania, assim” (sic).

Novo Grande Plano de um pé com tênis branco, com detalhes em preto, sem cadarço, com desenhos estampados. A imagem mostra a etiqueta do tênis: Vans. Apenas a voz do entrevistado, mas não se vê quem fala: “É um negócio que tá crescendo muito aqui no Brasil, é um negócio muito novo ainda...” (sic).

Grande Plano de pés calçados com tênis branco, sujo com tinta *spray*, sola grossa escura. Apenas o tênis aparece, com a voz de um entrevistado: “Eu não sei se é uma cultura, na verdade, tenho minhas dúvidas, mas o que eu sei assim, é que algo que tá chegando no Brasil, tomando conta...” (sic). Grande Plano de pés calçados com tênis preto, detalhes em branco e cinza, sola branca, cadarço preto. Imagem do tênis e voz do entrevistado:

Eu acho ótimo porque não envolve só tênis. É um movimento grande que envolve música, que envolve *look* inteiro de moda, difundindo outras marcas de skate também. E sem contar que são, é..., são modelos de tênis originalmente dos anos 80, é 70 pra 80. Então, pego toda essa evolução de materiais de cores e adaptaram pra hoje (sic).

Grande Plano de um tênis de cor laranja, detalhes em branco e cinza, cadarço e sola brancos. Continua a mesma estratégia: sujeito da fala não é identificado e não aparece, ficando na tela apenas o tênis. “Reedição de um tênis que era dos anos 80, que eu já tive nos anos 80”.

Grande Plano, um pé com tênis cor preta, detalhes em branco, cadarço e solado preto. Apenas a voz. “Eu to usando um *nike air force*, direto dos anos 90, fazia uns três anos que eu não usava esse tênis” (sic).

Em Grande Plano, pés calçando tênis branco com detalhes em diferentes tons de verde e solado branco. O autor da fala não está identificado: “A partir do momento que você pará pa pensá numa composição, você já tá estendendo uma coisa interior sua” (sic).

Grande Plano com tênis cor preta, detalhes em branco, cadarço e solado preto: “*Sneaker*, mano, é você gostá do tênis e, tipo, levá ele pra sua vida toda assim, como esse eu levo, mano” (sic). Novo Grande Plano de um tênis, cano alto, preto, solado branco. A pessoa não identificada é uma mulher. “Acho que é uma questão de gosto [riso]”.

Ricardo Nunes, em Plano Médio: “O que é *sneakerhead*? É o cara que tem cem pares? O cara que tem só dois, três, quatro pares, ele pode se considerar *sneakerhead*? Então, pra mim, o *sneakerhead* é muito mais o cara que tem informação, do que quantidade de tênis”

(sic). Em Plano Médio, está Fabrício da Costa:

Que quem conhece, conhece pelo nome. Sabe inclusive o nome do tênis e quem foi o artista, quem foi, sabe de material, sabe até de parte técnica, às vezes, os caras sabem mesmo. Os *sneakerheads* sabem o que é *nobuck*, um couro, o que é gravação a laser, o que é uma etiqueta, tecido ou não. Eles dão, criam nomes, é... diferentes pra cores, um azul X é cristal, um transparente é outra coisa. Então, existem vários códigos e várias gírias dentro desse universo que só vai entender quem tá no meio mesmo (sic).

Pérsio Tagawa em Plano Médio: “Que é a receita de um tênis legal. Eu coloquei uns exemplos lá, era mais ou menos isso sabe: o tênis sê limitado, o tênis sê mito, o tênis tê uma história, ele contá uma história por ele mesmo, ele sê agregado por algum artista ou por algum designer ou que seja” (sic). Volta Fabrício da Costa, Plano Médio. “Você tem que ter um certo poder aquisitivo, um certo nível cultural pra consumir essas informações e consumir esses elementos simbólicos” (sic).

Plano Médio de Pérsio Tagawa: “Por ele ser tipo limitado em determinado lugar, sabe, é legal você tem um tênis que só saiu no Japão, um tênis só saiu na Ásia, só saiu na Europa. Isso é legal, sabe, é uma receitinha, são vários ingredientes que fazem” (sic). Fabrício da Costa em Plano Médio:

Cada calçado que você tá usando, cada *sneaker* que você tá usando, comprando, ou colecionando é um símbolo, dentro de algum universo, entendeu? Porque ele tem uma história, seja o próprio tênis que tá carregando, essa história porque ele é retrô, ou porque a história gráfica, ou história que tá sendo contada em cima dele, pra que ele seja exclusiva, ou pra que ele seja único, ou pra que ele seja o que ele é, é... relevante para certas pessoas e pra outras não, entendeu? (sic).

Ricardo Nunes em Plano Médio:

Quando a gente tá falando desse primeiro momento - sei lá, 20, 30 anos atrás - isso não existia. As marcas eram dedicadas à performance, eram tênis esportivos. E os tênis que hoje os *sneakerheads* cultuam foram tênis esportivos do passado. Então, Jordan era o máximo [Entra animação de uma silhueta com uma bola de basquete. Outra silhueta com uma pose diferente, com a bola de basquete nas mãos. Plano Aproximado de um par de tênis colorido de branco, vermelho e preto. No canto direito superior está escrito “Air Jordan”. Plano Aproximado de um par de tênis branco com listras pretas, acima e à direita está escrito “Super Star”. Nova imagem de uma silhueta em posição de corrida. Outra silhueta indicando o movimento de pular. As cores oscilam entre cinza e rosa. Um Plano Aproximado de um par de tênis colorido, branco, preto, azul e com cadarços *pink*. No canto direito superior está escrito “Air Max”.] da tecnologia de basquete na época que ele foi lançado. O *Super Star* da Adidas a mesma coisa. Ou os tênis de *running* da década de 70, ou os *Air Max 90* a mesma coisa (sic).

Plano Médio de um sujeito não identificado: “Desde quando a gente começou o projeto da loja, e a história sempre volta desse efeito nostálgico, que é meio essa coisa de

molecão mesmo” (sic). Nicolas Prado em Plano Médio: “É tudo tênis muito antigo. É tênis de 82, é tênis de 83, 85, 87, tênis de 90. São tênis que não pertencem a essa época” (sic).

Plano Médio de Cristian Resende, diretor da *Dox Dog Sneakers*: “Chegou num momento que eu acho que as grandes marcas também começaram a sacar o que estava acontecendo lá em Tóquio. Sabe essa moçada buscando aquilo que era... já foi, aquilo que era raro” (sic). Ricardo Nunes aparece em Plano Médio:

Isso pegou as marcas de certa forma de calças curtas, porque eles não tinham muitos dos modelos nos arquivos. Então, os caras iam atrás de colecionador, de cara que tinha o tênis em casa, compravam os tênis, pra chegá na, no departamento de design e dissecar o tênis, e entender como o tênis era fabricado pra conseguir replicá isso (sic).

Plano de Conjunto de prateleiras cheias de tênis. A sequência da imagem desloca-se de cima para baixo, enquanto ouvimos uma música bem baixa. Plano Aproximado de Zegon, que olha para a prateleira de tênis enquanto fala: “Eu não tenho uma regra certa pra tênis. Depende, tem época que é por cor assim, entendeu? Teve época que eu tava pirado em roxo, daí veio esse [pega um tênis roxo na mão] ‘Aid’, tipo roxo com preto. Daí, também veio o *underfeater*” (sic). Flow, em Grande Plano, mostra pares de tênis em uma mala aberta:

Este é o supra floral, que são flores aqui dentro, entendeu? Por isso chama floral, bastante flores, este sola é vulcanizada. Aí teve um desgraçado que, na festa da Nike outro dia, que pisou atrás, tava pulando, destruiu, assim, a sola. Aí eu fui na sapataria do futuro, eles consertaram bunitinho, mas roubaram meu cadarço [Corte indicando edição da entrevista]. Eu tenho um preto, vocês devolvem um preto, enfim... Este é aquele que faz com que... olha eu não sei o que eles quiseram fazê, com cola [mostra a ponta do tênis], fiquei triste (sic).

Zegon segura um tênis cinza com detalhes pretos e brancos. “Ele é o razel. É como se fosse sprayado [Corte indicando edição. Zegon aparece de frente para a prateleira cheia de tênis]. Aqui o Jedy, um dos tênis que eu mais uso direto. Daí o Tiffany primeiro, daí já vem o Tiffany dois, que é continuação desse” (sic). Imagem da mala de Flow cheia de pares de tênis. Ele pega os pares e mostra enquanto fala:

Uma parceria entre a Puma e a *Life*, cê pode ver escrito *Life, Life*, por dentro. Eu adorei o modelo, que era já limitado, um de 500. Um montão de cadar, como chama cadarços... Cheguei na abertura da loja, na abertura, eu era o primeiro, consegui o tênis, fiquei muito feliz. Meu cartão não passou aquele dia, faltavam 10 euros. Tive que voltá pra casa, pedir pro meu amigo que tava de ressaca também, de me emprestar 10 euros. Ele não tinha, ele teve que vir comigo com o cartão dele. A gente comprou... (sic).

Zegon, em Plano Aproximado, olha e mexe na prateleira de tênis: “Esse tênis que eu



gosto bastante, *tweed*” (sic). Flow segura um tênis: “É incrível tem esse par no Brasil, na França é impossível de achar, é impossível. Falei pro meu amigo, você vai ver, vou comprar um tênis vou por a foto no *MySpace* você vai pirar. Ele viu, ele quis me matar” (sic). Grande Plano de Zegon pegando outro tênis da prateleira: “*What the Dunk*, que virou tipo um clássico, né?” (sic). Imagem das mãos de Flow que seguram um par de tênis: “Eu não acho o mais bonito, só que o negócio é a história, que é *look*, que qualquer *sneakerhead* conhece, sabe” (sic). Imagem das mãos de Zegon mostrando outro par de tênis: “Ele não repete nenhuma parte, nenhum lugar, a sola é diferente uma da outra. O [não compreensível] *tech* verdadeiro tá valendo perto de dois mil, eu acho” (sic).

Imagem de Flow e sua mala, com outro par de tênis: “Agora esse [corte indicando edição da entrevista], como tava explicando, vocês podem ver que eu usei tanto nas baladas que aqui cortou” (sic). Zegon mostra outro par de tênis: “Primeiro Jordan, também, *Jordan One*. Tipo, esse aqui eu comprei em Chicago, acho que.. quando que foi que eu comprei? Acho que em 99” (sic). Flow mostra um tênis rosa: “Negócio cor-de-rosa, bem chiclete. Você usa de rosa, cor de mulher, essas coisas. Eu adoro provocar assim, tá bom, se você acha, eu posso usar. Não me sinto assim mulher porque uso de cor-de-rosa” (sic).

Plano de Pormenor de um tênis segurado por Zegon: “É do *Bearbrick*, artista que também faz os ursos. Tênis preferido dos meus também é esse. Tá bem velhinho, já. Ele é de jeans” (sic). Imagem de um par de tênis nas mãos de Flow: “Você pode ver que eu uso bastante nas festas [riso], bastante nas festas. Tá tudo sujo [corte, indicando edição da entrevista]. É o único que veio três vezes no Brasil. 2004? Presente. 2006? Presente. 2008? Presente. Tênis, eles vivem comigo, são meus amigos, eles nunca me traem” (sic). Os tênis mostrados por Flow aparecem todos enfileirados. Plano Aproximado de Flow arrumando os tênis na mala. Depois de arrumados, Flow pega a mala e vai embora pela rua. Enquanto as imagens são exibidas, toca uma música.

Endrigo Chiri, editor da extinta *Sneaker Trip*, em Plano Aproximado: “É isso cara. É uma troca de informação. Os modelos que são lançados aqui não são lançados nos outros lugares e vice-versa. Então, neguinho vai ter que pedir pra cá” (sic). Ricardo Nunes, em Plano Médio: “Então, tem produto que sai na Alemanha, mas o cara do Japão consegue comprá, porque ele tem um amigo na Alemanha que vai enfrentá a fila da loja, comprá pra ele e mandá pelo correio” (sic). Endrigo Chiri, em Plano Aproximado: “O principal *site* de *sneaker* do mundo é o *E-bay*”. Marcelo Ferrari em Plano Médio: “Não só pra comprá. Pra você conhecê

as coisas, o que tavam usando, um monte de blog...” (sic). Pêrsio Tagawa em Plano Médio:

Ó, hoje o tênis mal saiu já vai sai na internet. A gente vê, as pessoas já divulgam, já saí nos blogs do mundo inteiro e as pessoas chegam na loja e falam ah eu quero aquele tênis que eu vi no blog hoje. Aquele tênis que eu vi no blog hoje vai sair daqui a seis meses [riso]. Então, é engraçado: não, peraí, o que cê viu vai sair muito mais pra frente. A gente até se perde (sic).

Plano Médio de Nicolas Prado: “Em 2004, quando o Orkut surgiu, assim, ficou mais sólido, eu vi que não tinha comunidade da Vans no Orkut” (sic). Ricardo Nunes em Plano Médio: “A internet mostrou que existiam pessoas espalhadas pelo país que gostavam, que já tinham um certo conhecimento” (sic). Aparece Nicolas Prado, Plano Médio:

Eu falei: pô, vou fazer a comunidade da Vans pra vê as pessoas que gostam, para se comunicarem [Imagem da tela de computador, de uma comunidade do Orkut], pra trocá ideia e falá, e ficou uma coisa gigante. Hoje, a comunidade tem 50 mil pessoas. Foi o que fez eu mergulhá de cabeça na parada. De saber que existe mais pessoas no planeta, sem sê meus amigos, que gostam de tênis, que gostam de tênis da mesma forma que eu (sic).

Zegon em Plano Médio: “Cê vê o próprio sneakers.br, entendeu, tipo, conhece o Ricardo, eu já conhecia ele *on-line*, que tipo as pessoas que têm gosto de uma forma ou de outra acabam se conectando, se conhecendo” (sic). Endrigo Chiri em Plano Aproximado:

O cara tá isolado em Recife, meu. Lá, se tem ele e mais três que gostam de *sneaker*, hoje pode ter mudado. Mas, se tem ele e mais três, tá bom. Então, ele sentiu necessidade de buscá informação. Ele montou um bloguizinho lá, cara, ele foi vendo que tinha, que tinha, que tinha (sic).

Ricardo Nunes em Plano Médio:

Eu tinha provedor de acesso à internet que me dava um blog, um número x de blogs gratuitos, assim. Só que eu tinha medo, não sabia mexer, não entendia nada. Mas resolvi arriscá, conheci a ferramenta e achei que era muito fácil. E aí, ó, pensei: vamo lá, vô colocar umas fotos dos meus tênis. A princípio era isso, assim (sic).

Plano Médio de Endrigo Chiri: “Porra, ele tá virando jornalista, né? Eu tiro sarro dele toda vez que eu encontro ele. Eu falo: rapaz, cê tá virando jornalista, cê tá se metendo num negócio doido” (sic). Ricardo Nunes, em Plano Médio: “ah, sou dentista, ou era”.

Nicolas Prado em Plano Médio: “Só de pensar que no Brasil, um país em que a distribuição é ruim, o tênis é caro e tem gente que tá tão interessado na parada, meu, pra mim já é o mais legal, cara” (sic). Ricardo Nunes em Plano Médio:

Pouco mais de um mês, quarenta dias, o blog, não sei porque cargas d’água, foi eleito o *top* um do provedor [imagem da página na internet: sneakers.br], lá. E eu transformei o blog num site, o site vingou. Então, eu tive que passá um tempo nessa

vida dupla. Tô tendo que passá um tempo nessa vida dupla. Afinal, a odontologia é ainda quem pagava, paga as contas. Acho que vai ser um caminho meio natural, assim. Vô te que acabá optando por um ou outro (sic).

Imagens mostram uma pessoa andando de skate a partir de uma câmera subjetiva<sup>90</sup>. Uma música eletrônica acompanha a cena. Ainda a sequência dos movimentos do skatista, mas agora a câmera está em Plano de Conjunto mostrando, ao fundo, um parque. Plano Aproximado mostra o rosto do skatista com um boné e uma câmera compacta grudada com fita adesiva no boné. Durante as imagens, um entrevistado não identificado manifesta-se:

Veio a ideia de fazê, criá três modelos de tênis. Aí, tive a ideia do ônibus, na cidade de São Paulo. Na época que eu andava bastante de ônibus [Plano de Conjunto identifica o entrevistado: Fábio Cristiano, skatista profissional], atravessando de um lugar pra outro. Aí tentei fazê o ônibus, que é o desse primeiro tênis. Tentei “linkar” um pouco com as cores do primeiro tênis que eu curti [imagem de Fábio andando de skate], que foi o *Air Jordan*, o antigo [Volta para Fábio em Plano Médio]. Eles gostam de tênis de skatista, gostam de cor de lançamento. Eles vinculam agora o tênis com marca de *shape* de skate, bastante [corte indicando edição da entrevista]. Eu acho que eu até andei um pouco de Kichute. Lembra do Kichute? (sic).

Ricardo Nunes em Plano Médio: “A Nike mirou no que viu e acertou no que não viu, assim. A Nike fez em 2006 é... uma linha de tênis desenvolvida pelo time de skate da Nike do Brasil...” (sic). Fabrício da Costa em Plano Médio: “Fábio Cristiano, o César Gordo e o Rodrigo Gerdau...”. Plano Médio de Ricardo Nunes: “E aí foram os três atletas e mais o convidado do atleta, que era o Flávio Samelo, fotógrafo de skate, skatista e fotógrafo de skate” (sic).

Grande Plano de um livro ou revista com a fotografia dos pés de uma pessoa sobre um skate. Enquanto a imagem é exibida, alguém fala: “Aí, essa aqui é a ideia do cara que nunca andô de skate, sabe como é andá de skate, tá ligado? Você põe aqui [mostrando o livro aberto colocado na altura da cintura] ó, é como se você visse você andando de skate, sacô?” (sic).

Imagem de uma folha de papel com a impressão de um tênis. Acima do desenho: “Flávio Samelo”. Enquanto a imagem é exibida, um entrevistado fala: “Ele tava na reunião e ele surgiu com a ideia de fazê um tênis inspirado no filme T-Max<sup>91</sup>, que é um filme preto e branco que ele usava muito” (sic).

Flávio Samelo, fotógrafo e artista plástico, em Plano Americano:

Eu sou fotógrafo, eu desenho, faço várias coisas, mas nunca tinha pensado em fazê

---

<sup>90</sup> “Câmera subjetiva é um tipo de construção cinematográfica em que há uma coincidência entre a visão dada pela câmera ao espectador e a visão de um personagem particular. Em outras palavras, eu - espectador - vejo na tela exatamente o que o personagem vê no seu campo visual” (MACHADO, 1996, p???)

<sup>91</sup> Filme fotográfico desenvolvido pela Kodak.

um tênis. Primeiro que eu não sei nada disso, não sabia muito. Tipo, quando o pessoal da Nike me convidou, eu comecei a dar uma pesquisada pra não fazê besteira, sabê usa um suporte. Falei, ah, é um tipo de desafio, vamo vê no que vai dá isso daí (sic).

Ricardo Nunes em Plano Médio: “Que pra espanto geral, e eu tenho certeza que pra espanto do próprio time da Nike, fez um mega sucesso lá fora” (sic). Plano Americano de Flávio Samelo: “Ah porque não tem jeito. O tênis virou um negócio muito... muito... é... disputado fora, porque lá os caras já tinham essa cultura, entendeu? Virou Brasil. Tudo que é do Brasil é meio exótico” (sic).

Em Plano Médio, Ricardo Nunes:

O atestado de que eles valiam muito no universo *sneakerhead* foi quando começaram a aparecer as falsificações, assim no *e-bay*, sabe. A gente chorava de ri com o tênis. O tênis que não tinha nada a ver com o tênis brasileiro e tava lá no *e-bay* vendendo a quatrocentos dólares e tinha mamão que comprava assim (sic).

Flávio Samelo aparece em Plano Americano:

Dá pra você contá uma história, porque assim, quando você vai fazê um trampo de arte, um desenho, uma colagem, uma foto, cê tenta contá uma história ali. De algum jeito, do seu jeito, não interessa se é bonito ou feio. Tipo, do seu jeito cê conta uma história [Imagens de Flávio com uma caixa de tênis]. Então, quando me deram o tênis, a ideia de fazê um tênis, eu falei putz eu tenho que fazê a mema coisa, só que usando um tênis. Foram quatrocentos pares. Esgotou tipo em uma semana ou duas, se não me engano. Um amigo meu da Austrália, um artista plástico que tava aqui na época do lançamento, ele comprou dois pares pra ele [Flávio em Plano Americano]. Um pra ele guardá e um pra ele usá. E aí ele me contou um dia, ele me mandou um e-mail, que ele tava em, no aeroporto de Tóquio e tinha uns cara seguindo ele. Ele achô que os cara iam rouba ele. Aí, na hora que os caras chegaram nele e falaram: - onde você comprou esse tênis?, que era o meu tênis, aí o cara falô assim: - eu comprei no Brasil. Não, a gente sabe que é do Brasil, tal. Os caras sabiam a história (sic).

Ricardo Nunes em Plano Médio: “Isso foi um marco definitivo, pra essa história de coleb começá no Brasil, assim, das parcerias” (sic). Flávio Samelo em Plano Americano: “Quando você faz um tênis, numa empresa como a Nike, que tipo é mundialmente famosa, o teu nome vai pra outro nível, entendeu? E é até engraçado porque as pessoas ficam achando que você é tipo um Ronaldinho da vida” (sic).

Zegon em Plano Médio: “Eu vejo gente que tem o tênis que deixa só na... na... prateleira nunca nem vestiu. Tem o tênis como se fosse um quadro, legal” (sic). Nicolas Prado em Plano Médio tem outra visão: “Aí é que tá outra parada, meu, tênis é feito pra sê usado. Tênis não é feito pra ficá em armário e ficá exposto” (sic).

Pérsio Tagawa em Plano Médio: “Não dá pra usá assim sabe, são tênis de 1987. Então,

tênis de 20 anos assim tá na caixa, zero. Eu, se tudo der certo, ainda vou ter um museu que vou colocar assim, sabe deixar tudo guardadinho. Isso faz parte da história do skate” (sic). Em Plano Médio, Nicolas Prado reforça: “sola é feita pa se gastá, meu”. (sic)

Flávio Samelo em Plano Americano: “Comprá um tênis de dois mil reais, três mil reais é que nem comprá um quadro” (sic). Pérsio Tagawa, em Plano Médio: “Imagine cê comprá um tênis ou um trabalho do Van Gogh” (sic). Flávio Samelo, em Plano Americano: “Eles conseguiram, o mercado de tênis conseguiu agregar esse valor de obra de arte no produto” (sic). Volta Pérsio Tagawa, em Plano Médio: “Eu acho um objeto legal, que eu gosto bastante, mas falá que é uma obra de arte, eu não... cometeria esse sacrilégio [riso]. Muito profundo” (sic).

Ricardo Nunes aparece em Plano Médio:

Alguns tênis são verdadeiras obras de arte. Não só porque tem algum artista envolvido, assinando. Mas, às vezes, são obras importantes de design, que revolucionaram alguma coisa décadas atrás, assim, em tecnologia de amortecimento. Ou que revolucionaram o esporte ou que foram importantes na história de um atleta específico. Isso tem um valor histórico significativo, assim (sic).

Endrigo Chili em Plano Médio: “Mas eu diria que é muito mais um objeto de design, *premium*, do que um objeto artístico, digamos assim, entendeu” (sic). Flávio Samelo em Plano Americano:

Tem aquele *boot* que eu acho maó bonito o tênis. Aquele de cano alto verde e vermelho. Eu acho aquele tênis animal de bonito, de jeans [entra animação mostrando um desenho de um tênis, depois aparece a foto]. Toda vez que eu vejo aquele tênis eu falo, puta esse tênis é animal. Mas eu sei que custa três mil dólares, entendeu, eu não sou louco de comprá. Eu vejo que aquele tênis é o mesmo preço de uma foto de Geraldo de Barros, que, tipo, é um fotógrafo que eu considero pra caramba, da década de 50. E uma foto de Geraldo de Barros é três mil dólares (sic).

João Braga em Plano Médio: “A gravura é uma técnica de elaboração artística, seja a litogravura, a xilogravura, a gravura em metal, que democratiza a arte. Então você produz, todas são originais, assinadas por um determinado artista, numeradas...”

Flávio Samelo em Plano Americano: “Aí eu fico pensando, eu compro um tênis ou a foto de Geraldo de Barros?” Plano Médio de João Braga: “O tênis, se ele é produzido em série, mesmo cinquenta unidades, oitenta ou vinte, é mais ou menos comparado a uma produção de gravuras. São originais, são assinadas e têm o seu determinado valor de mercado por ter uma limitação menor”.

Imagens de detalhes de um par de tênis todo sujo de tinta em Grande Plano, o piso é

asfáltico. Na sequência, são exibidas imagens de grafite numa parede. A cena seguinte mostra latas de tinta em um piso asfáltico. Plano Geral da parede, com o desenho quase pronto, em cada canto da imagem está uma escada. A partir da última imagem, ouvimos uma voz:

Acho que começou com o grafiteiro porque os tênis viviam pintados, cheios de tinta [Plano Médio identifica o grafiteiro Chivitz] no decorrer dos rolês com grafite [corte indica edição da entrevista]. É, não uso sapato, uso só tênis mesmo. E acho que de tanto cair tinta os caras começaram a pintá, aproveitá isso daí [novo corte]. Eu pinto algumas coisas pros outros, pra mim eu não pinto nada [novo corte. Chivitz olha para a câmera] Aha! Maligno! (sic).

Cristian Resende, diretor da *Dox Dog Sneakers*:

A gente vive hoje esse movimento aí de, que eu brinco e chamo de os neobasqueados, de...de... desses jovens artistas. Hoje, você tem uma molecada que vai pro *My Space*, que tá colocando trabalho dele ali. Você tem um grafiteiro, você tem um ilustrador, cê tem um designer gráfico, um webdesigner (sic).

Plano Médio de Marcus Ferrer, colecionador: “Que o bacana é você tá andando com uma coisa que você se sinta exclusivo, é a coisa da personalidade” (sic). Imagem de Cristian Resende: “Então, acho que essas grandes empresas foram se adequando a esse movimento do jovem se diferenciá” (sic). João Braga, historiador de moda, em Plano Médio: “Você ser reconhecido como indivíduo, como pessoa, e não um a mais dentro de um contexto gigantesco de iguais, não é?”.

Pérsio Tagawa em Plano Médio: “A gente não pode generalizar, tipo assim, julgar uma pessoa, pelo tipo de calçado que ela tá usando...” (sic). Marcelo Ferrari, jornalista de moda, em Plano Médio: “Tem modelos que são super difíceis de encontrá, que têm edição limitada feita para determinado país, ou uma edição comemorativa que tem poucos exemplares. Então quem tem um daqueles acaba virando um reizinho no universo *sneakerhead*, né?” (sic).

Pérsio Tagawa, em Plano Médio: “Mas, de fato existe, por exemplo, poxa, o cara tá com um tênis que só saiu não sei das quantas, e o cara tá com o tênis no pé. É legal cê falá po cara conseguiu tê esse tênis. O cara tem informação o bastante pra tá com esse tênis no pé” (sic). Marcelo Ferrari, em Plano Médio: “E assim, isso não depende de você tê - ah eu vou me diferenciá porque eu tenho o mais caro. Cê pode tê um tênis não tão caro e sê muito bacana e ninguém tê. Isso é incrível” (sic).

João Braga em Plano Médio: “Quanto mais possibilidades diferenciadas você assim tiver na moda de hoje em dia, mais chances de ser diferente, de criar um novo conceito, de

criar uma ideia ou um valor com possibilidade de ter seguidores, não é? Você ser um formador de opinião”.

Cristian Resende em Plano Médio: “O... o... *streetwear* hoje, ele tá se tornando, ele tá buscando esse *status* de luxo” (sic). Plano Médio de Marcelo Ferrari: “Estilistas conceituados já lançaram linhas pra... Marc Jacobs fez tênis pra Vans. Alexander McQueen tem parceria com a Puma” (sic).

Novamente, em Plano Médio, Cristian Resende: “Por que que a Vanz tá fazendo tênis pro Marc Jacobs? E por que [Imagens relacionadas à fala, aparecem os tênis, que são citados. Volta imagem de Cristian Resende] quis fazer um tênis com a Vans? Quando eu falo da fusão que há confusão” (sic).

Marcus Ferrer em Plano Médio: “É como a joia, né? A joia era tido como luxo. Hoje em dia, você pode ter uma coisa de material plástico que custe tão caro quanto uma joia” (sic). Imagem de João Braga, Plano Médio: “Uma das características do luxo é a tradição. Outra característica é a raridade, é a escassez”.

Nicolas Prado em Plano Médio: “E, além disso, toda a embalagem que vem junto, vem um *pack*, vem uma coisa a mais. Isso transforma o tênis num objeto de luxo” (sic). João Braga em Plano Médio:

O fato de você ter um calçado, um tênis assinado por um artista que vai dar um prestígio, que é um número limitado, isso daí já dá ideia de escassez. Portanto, ele pode não ser comparado a um artigo inatingível, inacessível que normalmente caracteriza um artigo de luxo, mas ele pode ser um produto *premium* ou, então, um produto dentro dos novos valores do luxo.

Grande Plano de uma prateleira cheia de tênis. A câmera em movimento mostra os pares. Aparece uma pessoa de costas. Nova imagem dos tênis. A pessoa está sentada e calça um par de tênis. A identificação só acontece no meio da fala:

O pé, talvez, seja a parte do corpo que mais sente no dia a dia, né? Quer dizer, ele carrega o peso do corpo inteiro. Sei lá, acho que 10% dos meus calçados, acho que são sapatos e 90 tênis. E sempre usei tênis sem nenhum preconceito. Com roupa social, com roupa do dia a dia. Porque se detectou um mercado que compra realmente essa edição especial, existe um público que coleciona tênis e que vai atrás daquele tênis que só foi feito cinco ou só foi feito 25. Paga o preço que for. Então, dependendo da raridade do tênis que a pessoa tá usando, você sabe o grau de interesse que ela teve, se ela demorou muito pra encontrá. Se ela foi buscar muito longe [Enquanto a pessoa fala, aparecem imagens dela trocando de tênis. Entram sincronizados som e imagem de Alexandre Herchcovitch, estilista, em Plano de Conjunto]. Esse aqui é o Califórnia, que hoje é até difícil de encontrar e eu encontrei ele em, nesse tom cinza, só que o símbolo Puma da lateral e das costas ele tem cores diferentes. Então eu comprei um par do azul e um par do branco e uso trocado [corte, indicando edição da entrevista]. E aqui eu tenho alguns exemplos de tênis

que eu fiz, né? Da minha marca. A gente tem esse aqui que é com malha de metal, que na verdade é um genérico do *yatch* [corte]. E esse daqui é um novinho que seria o outro par trocado [está se referindo ao tênis Puma Califórnia]. Esse daqui eu comprei uns doze anos atrás. Então, esse par nunca foi usado, é de uns doze anos atrás. Tô esperando gastá bastante este para usar esse daqui (sic).

Marcelo Ferrari em Plano Médio: “Cara, o problema é dinheiro né? Que você não pode ficar gastando milhões em tênis. Quando você vê, cê tá falido já” (sic). Ricardo Nunes em Plano Médio: “Com certeza no Brasil é a questão preço é muito limitadora. É muito mais, muito menos pela questão do preço em si, mais pela carga tributária que os importados têm assim” (sic). Pérsio Tagawa em Plano Médio:

Salário mínimo é quatrocentos e quinze reais, é isso. Um tênis custa em média duzentos e cinquenta reais, trezentos, quatrocentos. Isso se for um tênis de lançamento normal. Se for um super, uma coisa, muito hiper assim, têm tênis que chegam a valores astronômicos (sic).

Ricardo Nunes em Plano Médio:

Esses empecilhos sempre existem. Lá fora tem os caras que compram pra revendê e o cara que quer muito um tênis não consegue comprá e ele quer pra calçar, ele quer pra usar, porque ele sabe da história. E ele acaba perdendo o tênis prum cara que compra pra ganhá grana em cima, pra guardá o tênis e revendê dali seis meses pelo dobro do valor que ele comprô (sic).

Marcelo Ferrari em Plano Médio: “Compra dois pares, deixa um na caixa e espera, quando a edição é limitada o cara guarda, pra tentá vendê depois no mercado internacional, sei lá, meio bolsa de valores” (sic). Ricardo Nunes em Plano Médio: “As lojas passaram a adotá a postura de não vendê mais do que um par por consumidor. Mas os caras burlam isso, óbvio, vão dez caras juntos e compram” (sic).

Em Plano Médio, está Cristian Resende: “Você não vê aqui na loja um skatista vindo comprá um tênis do Mark Gonzalez. Mas você vai ver um cara que saiu acabou de comprá uma polo numa loja “x” na Oscar Freire e vai vir aqui comprar um *New Balance*, ou o próprio tênis do Mark Gonzalez” (sic).

Flávio Samelo em Plano Médio: “É que a cultura cresceu muito. Então, hoje a galera que vai no Jardins - que a gente chama de “boy” - Os *boys* vão na Jardins, eles não vão na 24 comprá” (sic). Em Plano Médio aparece Flow:

Como tirá o pão da boca de alguém que tá com fome, entendeu? Têm umas pessoas que vão comprá um tênis, que eu quero muito, ou que alguma outra pessoa, igual a eu quer muito, mas que não tem o dinheiro, que não tem o dinheiro, mas que ama, sabe, aquele tênis, que quer poder ter, que não vai conseguir ter, porque demora mais para ter o dinheiro, conseguir. Enquanto tem aquele outro “*playboyzinho*” que



descobriu que era moda ter um tênis ah foda assim, muito limitado, ele tem o dinheiro já vai comprá. Mas daqui dois anos não é mais nada pra ele. Ele não vai olhar ele como se fosse peça de arte assim... (sic).

Flávio Samelo em Plano Médio:

A galera que vai na Jardins não vai na 24. Porque lá é um lugar bizarro. Um lugar perigoso, entendeu? Cê vai lá as lojas [Plano Geral de uma loja, galeria], é tênis pa tudo que é lado. É Cortez, é Nike, é Adidas, é tênis de basquete, aqueles tênis até... *Air Force One* e os caras sabem a história de cada um... (sic).

Plano Aproximado de uma mulher. A entrevista é feita com um microfone direcional: “Aqui na galeria sim, aqui sim. São tênis mais diferenciados assim aqui é” (sic). Primeiro aparecem os pés, que estão com tênis preto, uma jovem que fala, depois sobe até o rosto que fica em Grande Plano, o microfone direcional aparece. “Não, eu tenho um Vans, um Puma, um Adidas, dois Nike e o resto é *All Star*” (sic). A imagem é da primeira mulher, em Plano Aproximado, com o microfone aparecendo: “Tenho uma loja aí” (sic).

Imagem de pés calçando tênis marrom com laranja, Plano Aproximado, depois a câmera sobe até o rosto da jovem, em Grande Plano. O microfone aparece, ela diz: “Eu não consigo me desfazer. Eles ficam lá” (sic). A imagem mostra a primeira mulher, em Plano Aproximado, microfone aparecendo: “Tênis [riso]”.

Plano Aproximado de uma jovem com chapéu na cabeça, microfone aparece: “São muitos, são mais de 30 pares de *All Star* que eu tenho”. Plano Aproximado, o microfone à mostra, um jovem de boné e óculos: “Na verdade acaba se formando através das tintas que caem no pé. Daí, através disso, eu começo a inventá. ‘Tá Loco’, é. Eu sou grafiteiro, eu sou artista plástico, daí todo o pessoal só me conhece como Tá Loco” (sic).

Plano Aproximado de um par de tênis cinza, o *zoom* fecha em Grande Plano do tênis. O rosto do jovem não aparece enquanto fala: “Gosto muito de Adidas, *New Balance* também e Nike...”. Uma jovem em Plano Aproximado - o microfone está presente -: “Não, eu tenho *Dunk*, *Colt Force*, tenho esse [a câmera vai baixando para mostrar o tênis] *Vandown*”.

Plano Aproximado de um jovem, o microfone direcional está presente: “O *New Balance* eu tava meio com pena de botá na rua, agora...” (sic).

Imagem de um jovem de boné e óculos em Grande Plano, microfone está presente: “Tenho alguns aí se quiser dar uma olhada...” Plano Aproximado do jovem abaixado mostrando os tênis que retira de uma mochila. Sequência de imagens exhibe latas de tinta *spray* e pares de tênis em vitrine. Enquanto as imagens são exibidas, há uma música eletrônica.

Ricardo Nunes em Plano Médio: “Por outro lado, tem uma coisa no Brasil que lá fora

não tem, né? Você pode comprá um tênis e parcelá em seis vezes. Então, no Brasil tem muleque que trabalha e compra o par de tênis, passa seis meses se arrebitando pra pagá” (sic). Plano Médio de Zegon: “Não tem preço você, se você não faz isso pra você, ninguém vai fazê, entendeu? Então, às vezes as pessoas têm que fazê dá o presente pra si próprio, porque o visual é seu cartão de visita” (sic).

Marcelo Ferrari em Plano Médio: “O cartão de visita e símbolo, e símbolo de *status* também”. Fabrício da Costa em Plano Médio: “Não é o dinheiro, às vezes, que vai impedi com que ele gaste mil reais pra compra no *e-bay* um tênis limitado, que só saiu na Ásia, entendeu? Ele dá um jeito, ele vende, ele troca, entendeu. Brasileiro é muito bom em improvisá e fazê enjambrar” (sic).

Flávio Samelo em Plano Médio: “Qualquer coisa cê consegue aqui cara. Qualquer coisa e às vezes não fazendo nada. Se você tivé os contatos, se soubé com quem faz, soubé com quem arruma, entendeu. O Brasil é isso, o Brasil é esquema” (sic). Plano Médio de Flow:

Então, o que aconteceu é que minha mãe me dava um dinheiro que ela não sabia que eu guardava esse dinheiro pra comprá uns produtos ilegais e revender esse produto ilegal ganhando assim dinheiro. Acima disso que, com esse dinheiro, eu podia comprá minhas *shape* de skate e uns tênis. Eu ficava feliz assim, só que eu não comia na hora do almoço, porque era o dinheiro que ela me dava pra comê na hora do almoço, na escola (sic).

Ricardo Nunes em Plano Médio: “Mas com certeza, essa história, até então é muito mais acessível também pra classe A e B” (sic). Plano Médio de Pérsio Tagawa: “Infelizmente não é coisa muito democrática”. Plano Médio de Flow: “[riso] Agora passou, mas ah, pra falá verdade tem uns meses que vou comer, tipo, como chama? Miojo. É, pra poder... Tipo é eu economizo na, na hora do almoço, vou voltá em casa pra comê lanche, aí eu guardo o dinheiro pra [riso] tênis” (sic).

Cristian Resende em Plano Médio. “A classe C... acho que ela vai começá... o moleque vai pegá e vai inventá o tênis dele” (sic). Entra imagem em Plano Médio de Marcelo Ferrari. “Quando você tem aquele igual de todo mundo, você customiza, sei lá, troca o cadarço, pinta, desenha...”

Plano Médio de Nicolas Prado: “Quantidade de *All Star* que você vai ter, visto por aí escrito Nirvana, é um bagulho absurdo cara. E esse é o comecinho, aí o cara que gosta de desenhá, se ele quisé pinta o tênis... pô, parabéns pra ele, meu. O cara tá mandando bem pra caralho de fazê isso” (sic).

Marcelo Ferrari em Plano Médio: “Se você tivé um amigo, artista plástico fudido, dá

pro cara desenhá... quem sabe não vai vale milhões depois daqui alguns anos” (sic). Fabrício da Costa em Plano Médio: “Porque no tênis é mais difícil, tem que ter certas tintas, certos cuidados pra conseguir customizar, tal” (sic).

Pérsio Tagawa em Plano Médio: “Uma técnica muito grande, né? E também a plataforma é cara. Imagine cê comprá um tênis todo mês, ir lá e customizar e fazê outro?” (sic). João Braga em Plano Médio:

A melhor coisa em português pra definir esse conceito de customização é exatamente personalização. Ou seja, você dá uma identidade específica sua, você interfere no seu tênis de acordo com suas vontades, com seus desejos, com seus conceitos estéticos e assim por diante. Ou seja, você personaliza o seu próprio calçado.

Plano Médio de Fabrício da Costa. “E aí é um produto único, né? Porque o cara, mesmo que ele faça dois, nunca vai ficar exatamente igual e geralmente não fazem mais do que um” (sic).

Plano Aproximado somente dos pés calçados com tênis branco, com detalhes em preto e vermelho. Grande Plano aparece uma mão que desenha numa superfície vertical com um pincel atômico. Enquanto as imagens são exibidas, toca música eletrônica. Uma fala inicia com as imagens e depois aparece a identificação de Jimmy, customizador. Ele está em Plano de Pormenor: “Você chega no lugar onde vende pastel de bacalhau e você fala co cara que você veio procurá aquilo...” (sic).

Plano Aproximado de uma pessoa andando na rua, identificada como Popó, customizador. “A gente vai pegá um ônibus, daqui um pouco a gente tá chegando” (sic). Agora Popó e mais uma pessoa sobem uma escada, em Plano de Conjunto. Em Plano de Conjunto aparece uma parte do rosto de Popó. Popó diz: “Olha aí, parece que tá em outro país, não falei” (sic). Corte e os dois saem do ambiente interno. Depois do corte, eles já estão na rua, em Plano de Conjunto.

Nas cenas seguintes, aparecem Jimmy e Popó escolhendo tintas numa loja. Eles compram as tintas, trocam os tênis e começam a pintar cada qual um par de tênis. Durante o processo de pintura, as imagens dos dois trabalhando são colocadas lado a lado no vídeo. Ao final do processo os dois encontram-se para apresentar o resultado.

Cristian Rezende em Plano Médio: “Hoje a cultura *sneaker* se tornou um grande *business*. A, a, as marcas, elas se apropriaram disso” (sic). Flávio Samelo em Plano Médio: “Por quê? Por que é bonito? Não, é porque vende”. Plano Médio de Marcelo Ferrari. “Tanto é

que tá abrindo tanta loja agora. Mercado tá se expandindo” (sic).

Plano Médio de Ricardo Nunes:

Falá que as marcas lançam cada vez mais edições limitadas é meio esquisito. Edição limitada pressupõe uma coisa muito pequena e muito esporádica. E, definitivamente, não é isso que tá acontecendo. Assim, toda a semana a gente vê uma enxurrada de lançamentos novos e a gente tem que catá, separar o joio do trigo assim (sic).

Marcelo Ferrari em Plano Médio:

É isso justamente que mantém a coisa viva. Essa reciclagem toda, você reedita coisas antigas. Ah eu tinha esse tênis, que bacana. Aí saiu outro, com outro material, com outro desenho ou com outro detalhe. Então, cê vai continua buscando isso. Cê não vai falar, ai enjoiei... (sic).

Fabrício da Costa em Plano Médio: “Elas não ganham, em geral, com as edições limitadas, dinheiro. Não é o foco em faturamento, lucratividade”. Ricardo Nunes Plano Médio: “A indústria ganha grana com o “*generalize*”, assim, com os lançamentos que todo mundo pode compra. Mas a marca sobrevive dos tênis que pouquíssimos podem ter” (sic).

Fabrício da Costa em Plano Médio: “Eles fazem pensando que o mesmo tênis vai tê uma versão básica e vou comunicar pra, pro, pra um público que vai se inspirar, talvez, que vai se espelhar, nesse formador de opinião, nesse ou nesse *trendsetter*” (sic). Ricardo Nunes em Plano Médio: “Os duzentos pares que foram comprados por apenas duzentas pessoas é que fazem duas mil outras pessoas terem desejo de consumo por aquela marca. Se todo mundo conseguisse o tênis, o tênis não tinha graça” (sic).

Nicolas Prado em Plano Médio:

O que, o que vem dessas grandes marcas reflete nas outras marcas pequenas. Tanto de tênis de skate, como tênis “*life stile*”. Enfim, as empresas que vendem tênis no supermercado tão de olho no que essas marca tão fazendo. Então, o reflexo disso é vê nos “genéricos”, assim (sic).

Ricardo Nunes em Plano Médio: “É um momento *ripe*, mas isso é normal. Isso aconteceu com “*toy art*” há um ano, por exemplo. Isso acontece com... com muitos outros elementos assim que a moda adota, e a moda adotou o tênis” (sic). Plano Médio de Fabrício da Costa: “A grande mídia talvez não dê foco. Porque isso aqui não é legal mais pra mostrá e, sei lá, não tá em foco e não vai trazer retorno se eu colocar isso na revista, se eu colocar isso no Jornal Nacional” (sic).

Plano Médio de Ricardo Nunes: “E... mais isso vai passar, o “*ripe*” vai passar, e as pessoas que gostam de tênis vão continuar aí” (sic). João Braga, historiador de moda, em

## Plano Médio:

Pode passar a moda deste tipo de *design*. Pode passar a moda deste tipo de material, mas eu acredito que o objeto tênis, sempre renovado, sempre reciclado, tem longa data de duração devido a essas características que são peculiares às exigências de um dia a dia contemporâneo. Seja um dia a dia para a prática esportiva, que lhe dá melhores resultados de performance, ou seja para o conforto e praticidade aí do, das loucuras de um centro urbano, né? (sic).

Cristian Resende em Plano Médio: “Você vai parar de usar tênis?” Volta a música que foi colocada no começo do vídeo. Imagem congelada de Endrigo Chili, num quadro menor ao lado, os dizeres: “Endrigo promete uma versão *online* da *Sneaker Trip*”. Imagem congelada de Fabrício da Costa. Ao lado está escrito: “Fabrício anuncia *Custom Series 3* para dezembro de 2008. Imagem congelada de Cristian Resende: “Cristian acredita que o problema do BR é a cultura picanha”. Quadro congelado com Marcus Ferrer, entra o texto: “Além de vários tênis, Marcus tem um Hugo Chaves falante”. Tela congelada com Flávio Samelo, ao lado o texto: “Flávio me deu seu livro, mas o que eu queria mesmo era um tênis”. Imagem congelada de Flow, com a frase: “Flow cansou de Comércio Exterior e quer um emprego na moda”. Nova imagem congelada, de João Braga, com a frase: “João não tem e-mail, celular, nem computador, mas tem 5 mil fãs no Orkut”. Imagem congelada, de Marcelo Ferrari, com o texto: “Além de *sneakers*, Marcelo coleciona Barbies e scarpins”. Imagem congelada, de Nicolas Prado, com a frase ao lado: “Nicolas perdeu a namorada e ganhou um tênis no lugar”. Imagem congelada de Pérsio Tagawa, ao lado o texto: “E esse museu, sai quando hein Pérsio?” Imagem congelada de Zegon, com o texto: “Zegon agora só compra tênis para sua filha”. Imagem congelada de Ricardo Nunes, ao lado a frase: “Ricardo não criou o SneakersBR pra ganhar tênis, mas sua coleção só cresce!”. *Fade* e sobem os créditos finais.

Podemos formular a descrição interessada a partir de três elementos do jornalismo: as fontes - que no presente documentário foram apontadas como oficiais, não oficiais e especialistas; a abordagem, que, embora centrada numa prática de consumo - a cultura do tênis - não está presente nas pautas da grande mídia; e as entrevistas.

Sobre as fontes, inicialmente, foram contabilizadas 16 no documentário. Para a contagem foram consideradas somente as falas em que os sujeitos foram identificados no vídeo. Depois, percebemos que não havia justificativa, a não ser a falta de identificação, para não considerar outras 17 pessoas entrevistadas no documentário, que passaram a fazer parte do universo de fontes não oficiais.

Como fontes oficiais foram apontados três entrevistados: Fabrício Costa, designer da

Nike; Fabrício Cristiano, skatista profissional; e Flavio Samelo, fotógrafo de skate. Todos estão colocados como fontes oficiais porque suas falas estão relacionadas com a atividade profissional que desenvolvem. As falas deles estão ligadas ao tênis também pelo viés do trabalho - eles falam como sujeitos contratados pela Nike. Por exemplo, Fabrício Cristiano, identificado como skatista, foi contratado pela Nike para desenvolver um modelo de tênis. O mesmo acontece com Flávio Samelo, fotógrafo, convidado para criar um tênis para a empresa.

Identificamos como fontes não oficiais outros sete entrevistados: Flow, colecionador; Zegon, DJ e colecionador; Marcus Ferrer, colecionador; Marcelo Ferrari, jornalista de moda (mas as falas dele estão ligadas somente ao caráter de colecionador); Chivitz, grafiteiro; Alexandre Herchcovitch, estilista (as falas dele estão relacionadas somente ao caráter de colecionador); e Ta Loco, grafiteiro. Todas as falas estão ligadas ao consumo do tênis, o uso do objeto. Além disso, outras 17 pessoas são consideradas fontes não oficiais, não estão identificadas, mas são colecionadores, donos de lojas ou pessoas que passavam na rua e usavam algum tênis com característica compatível à abordagem. Em nove casos, não há imagens dos rostos das pessoas que falam, apenas aparecem os pés, com tênis.

Consideramos, ainda, seis fontes especialistas: João Braga, historiador de moda; Endrigo Chiri, editor da *Sneaker Trip*; Pérsio Tagawa, *Maze Limited*; Ricardo Nunes, editor SneakerBr; Nicolas Prado, blogueiro Vans; Cristian Resende, da *Dox Dog Sneakers*. A fala de João é daquele que formula e explica os conceitos abordados no vídeo. Os outros são todos editores de publicações especializadas ou segmentadas (MIRA, 2001) voltadas para o universo do tênis.

Popó e Jimmy, customizadores, não são considerados fontes porque não falam na condição de entrevistados. Consideramos ambos personagens do vídeo porque demonstram seu trabalho, não falam sobre a customização ou sobre colecionar tênis.

Em relação às entrevistas, é possível apontarmos que as marcas da entrevista, em especial a pergunta, foram apagadas do documentário. Mesmo assim percebemos a existência de uma condução ao observar algumas respostas: “Eu não sei se é uma cultura. Na verdade, tenho minhas dúvidas. Mas o que eu sei assim, é que algo que está chegando no Brasil, tomando conta...” ou ainda: “Eu acho ótimo, porque não envolve só tênis. É um movimento grande que encobre música, que envolve *look* inteiro de moda, difundindo outras marcas de skate também”. Concluímos com a ajuda dos dois exemplos que o realizador fez perguntas para os entrevistados, buscando entender o uso do tênis como algo mais do que um calçado.

O tênis como objeto de consumo e até de expressão cultural não chega a ter um apelo popular ou a estar vinculado ou aborda problemas sociais. Por isso, a abordagem do documentário *Sneakers* fica mais distante dos outros documentários que fazem parte do *corpus* desta pesquisa. Por outro lado, o universo da cultura urbana, que se relaciona com o uso e consumo do tênis, encontra espaço - tanto de tempo como de abordagem - em um documentário. Fora desse espaço, a possibilidade de ver trabalhado tal conteúdo ocorre em veículos alternativos, como os criados pelos próprios colecionadores - caso de Endrigo Chiri com *Sneaker Trip*, Ricardo Nunes com a *sneakers.br* ou Nicolas Prado com blog da Vans. Fabrício da Costa, entrevistado, explicita que não há espaço na grande mídia para discutir a cultura do consumo do tênis: “A grande mídia talvez não dê foco. Porque isso aqui não é legal mais pra mostrá e, sei lá, não tá em foco e não vai trazer retorno se eu colocar isso na revista, se eu colocar isso no Jornal Nacional” (sic).

Não se trata de um acontecimento em desenvolvimento (TUCHMAN, 1983, p. 61), como observamos em outros documentários, mas de um fenômeno que é registrado. Não há fatos se desdobrando e sim elementos de certa cultura que são identificados e mapeados.

Em relação ao uso dos planos, também há peculiaridades em *Sneakers*. A maior parte das entrevistas usa Plano Médio - somam quase 130. O Plano Médio pode indicar uma tentativa de afastamento do realizador frente aos sujeitos entrevistados. Isso para, talvez, manter distância do objeto central do documentário. É interessante revelar que foram utilizados poucos Planos Gerais (somente sete), o que pode sugerir uma abordagem não relacionada com uma perspectiva geográfica. Embora em algum momento do vídeo um dos entrevistados faça a referência a São Paulo e de imagens de skate no Ibirapuera, não há tentativa de vínculo entre o documentário e a cidade de São Paulo. As imagens em Plano Aproximado e Grande Plano, juntas, somam mais de 80, o que pode significar um interesse em mostrar detalhes dos tênis.

Quanto ao uso de ambientes internos e externos para a gravação das entrevistas, as escolhas não parecem aleatórias. A maioria dos entrevistados, aparentemente, está no seu próprio território, escritório, local de trabalho ou quarto. Dois entrevistados, que são consideradas fontes oficiais, estão em ambientes externos porque não são de São Paulo. Ricardo Nunes é de Recife e foi entrevistado na quadra de cimento. Flow também foi entrevistado num ambiente externo, uma calçada, com fundo em que há diversos grafites. Fabrício Cristiano também é entrevistado em ambiente externo, mas porque ele faz uma

performance de skate. Algumas fontes não oficiais, que estão sem identificação, também estão em ambientes externos, na rua, o que pode expressar um interesse em oferecer um efeito casual nas entrevistas.

### **5.2.6 Antes, Um Dia, e Depois (2005) – 95 min**

O vídeo começa em tela preta com as seguintes palavras: “Antes, Um Dia, e Depois”. Na sequência, na mesma tela preta, no canto inferior direito aparece: “8 histórias de mudança e incerteza”. Enquanto toca uma música: “Porque tudo era antes, era ontem, vez em quando era onde [...]”. Na mesma tela preta, os dizeres “Antes, Um Dia, e Depois”. No canto inferior esquerdo está escrito: “um documentário de Caio Cavechini”. Na mesma tela, no canto direito inferior, aparece o menu: “Início”; “Capítulos”.

Depois desse menu, a tela fica novamente preta e apenas ouvimos várias pessoas falando. Plano Geral de algumas pessoas caminhando à noite no asfalto molhado. Enquanto a imagem é exibida, ouvimos: “Quando eu fui pra igreja Nossa Senhora Aparecida, me ajoelhei [A tela volta a ficar preta e a fala é reproduzida no meio da tela] e pedi pra essa mãe que tivesse piedade de minha filha e de mim, que seu eu perdesse minha filha, eu morria” (sic).

Plano Geral de pessoas caminhando à noite ao som da oração: “Ave Maria, cheia de graça, o senhor é convosco [...]”. O áudio da oração diminui e é substituído pela fala:

O médico me chamou e falou o caso da sua filha, é um caso inédito [Imagem do mapa do Brasil apresenta os estados do Sudeste e do Sul. E um ponto vermelho mostra a localização de Aparecida - São Paulo. O mapa desaparece e surge na tela preta o texto: “Aparecida – SP”. Plano Geral das pessoas caminhando]. Uma moça que tinha 10% de vida. Fiz três exames nela hoje até a hora do almoço e ela só tem 10% de não-chance de vida. Noventa por cento ela tem de vida (sic).

Plano Geral de pessoas que cantam enquanto caminham em direção à igreja: “Ave Maria, Ave Maria [...]”. Segue uma fala que é reproduzida na tela:

Quando foi mais tarde, minha filha foi pro quarto. Aí eu falei: eu tenho que cumprir essa promessa... ir lá... aí o Carlão me convidou... Uma pessoa maravilhosa que é o Carlão. Vamo a pé, Tiri? Eu falei: Vamo! Me preparei... mas infelizmente, fisicamente eu tô bem, mas estourou as bolha... Eu vim arrastado dois dias pelos meus amigos... (sic).

Plano Geral das pessoas a caminhar. Durante a exibição da imagem, o realizador



narra:

Naquele dia, 140 homens chegavam à Basílica de Aparecida depois de sete dias de caminhada [Aparece um homem de costas, Plano Aproximado, num corredor]. Entre eles, um vendedor de cimento que cumpria uma promessa, uma promessa que fizera meses antes pela saúde da filha que terminava no dia em que todas as bolhas dos pés já tinham estourado. Ele deixava para os dias seguintes promessas de ser mais católico, mais atencioso e de nunca mais sair assim no tapa por qualquer besteira.

A imagem é do homem de costas, em Plano Aproximado. Escurece primeiro a parte de cima da tela e a palavra “Antes” aparece. Mais um pedaço da tela fica preta e “Um Dia,” aparece escrito. Por fim, toda a tela fica preta e embaixo continua a frase: “e Depois – 8 histórias de mudança e incerteza”. As letras desaparecem e, na tela preta, surge no canto direito superior: “um documentário de Caio Cavechini”.

Uma pessoa não identificada fala: “Eu acho que a partir de amanhã, a partir de hoje, já... eu vi no olho da minha filha que acho que mudou não só a minha vida como a dela também. Porque ela já teve aprovação de Nossa Senhora Aparecida. E agora nós viemos aqui agradecer” (sic). A tela continua preta e no centro aparece escrito apenas: “Tiri”.

Grande Plano do rosto de um homem com a barba por fazer a olhar para o chão. A câmera mostra, em Plano Aproximado, outra pessoa que diz:

Rapaz, eu acho que peguei a tendinite na chegada, cê acredita? Deus que me perdoe! Vale a pena, mas... - Segundo! [Eles estão num elevador] Segundo? Eu sou daqui! Ai, ai, pela amor de Deus! Segura a porta aí, vai. Segura a porta. Ai, joga tudo aí. Chuta essa porra que eu não tô aguentando mais. Ô desculpa, ai, ai, ai (sic).

Um homem, em Grande Plano, permanece no elevador e diz: “Não é mole. Sete dias na estrada, três dias na mata! É muito chão!” (sic). A câmera mostra uma mulher em Plano Aproximado e, na sequência, um senhor ao lado dela. O homem continua falando: “Trezentos e cinquenta quilômetros a pé!” Ainda mostrando as pessoas no elevador, o realizador fala:

Durante todo o ano de 2005, tentei encontrar pessoas que tivessem à beira de passar transformações em suas vidas. Com uma simples condição, queria estar lá no dia, queria viver com meus entrevistados o dia antes, o dia depois. Fossem esses dias completos ou vazios. Eu buscava ouvir suas histórias no último dia antes das despedidas, dos reencontros. Dias de recomeços ou, pelo menos, dias de promessas de recomeços. E foi isso que encontrei com o cansado Tiri, promessas.

O elevador abre e o homem que falava entra em um corredor cheio de portas. Em Plano Aproximado, ao chegar numa porta aberta, dois homens apontam com os dedos para o final do corredor, até que ele chega a uma das portas e entra. No canto direito inferior aparece:

“24 de março”. Tiri entra num quarto. A imagem continua nele, agora no quarto. Enquanto isso, ouvimos sua voz:

Minha filha sempre foi pegada a mim, desde pequeninha, porque eu sempre dei carinho, dei amor. Po meus filho [Plano Aproximado, Tiri está sentado numa cama], nunca faltaram nada. Eu chego em casa à noite, ela sendo casada, ela tá lá em casa, ela corre arrumá meu banho, pois ela corre fazê meu prato. Ela sempre procurou fazê uma coisa diferente pra mim. Ela não sabe o que fazê pra me agrada. Ela fica horas deitada [Plano Aproximado dos pés descalços cheios de esparadrapos] conversando comigo. Às vez, eu durmo e ela fica conversando comigo. A mulher fala: deixa seu pai dormi! Outro dia eu acordei, eu tava dormindo e ela com a cabeça em cima do meu peito dormindo também. Cê vê, tem 31 anos (sic).

Plano Geral de pessoas caminhando, ouvimos palmas. Tiri está na frente do grupo e em fila indiana. Abre o *zoom* permitindo ver o grupo que aplaude o outro que está chegando (um deles é Tiri). Eles cumprimentam-se e, enquanto isso, Tiri diz aos companheiros: “Paz de Cristo! Tenha paciência comigo”. O outro diz: “Não, pode deixar que nós damo um jeito aí”. Tiri abraça outro homem e diz: “Paz de Cristo! Tenha paciência comigo”.

Plano Geral dos homens enfileirados sobre uma calçada. Alguns estão deitados sobre plásticos. Enquanto os homens arrumam-se para descansar, voz *off* do realizador: “A romaria esperou Tiri para o primeiro descanso do dia. Era o começo da Semana Santa, dia em que uma igreja sempre lotada esperou vazia a voz e os ecos daqueles fiéis”. Plano Geral de homens em fila indiana, caminhando na margem da rodovia. Plano Geral da Basílica de Nossa Senhora Aparecida. Movimento acelerado mostra o entardecer.

A imagem ainda é da fachada da Basílica e depois do lado interno da igreja. Plano Aproximado da santa e depois dos rostos dos homens que estavam na romaria. Pessoas cantam: “Aparecida, dai-nos a bênção ...”.

A imagem é dos rostos dos homens que estão cantando. Apenas a fala de Tiri:

A gente chora duas, três vezes por dia. Pelo meu sofrimento, vê... hoje memo, eu tava fazendo depoimento, porque eu tava na romaria da minha filha, 120 home chorando. Então é uma coisa linda, é uma coisa que você sente que isso aí é amor [Imagens relacionadas à fala. Volta Plano Aproximado de Tiri falando]. Não é assim uma coisa que fala: Ah, eu vou numa romaria. Aonde? Ah, eu vou a cavalo. O cara sai e vai a primeira coisa que faz, para num bar e enche o caneco de pinga e sai. Então, isso daí eu acho que não é romaria. Romaria tem que ser a coisa santa que nem a gente faz (sic).

Imagem noturna dos pés de homens andando em Plano de Conjunto. Uma voz diz: “Interceda a Jesus neste momento que todos os nossos pedidos que estão nas nossas mochilas, na nossa bagagem [Plano de Conjunto de diversos rostos. Dentro da igreja, um deles faz a

oração] que foi entregue pra nós ao longo dessa caminhada de trezentos quilômetros seja colocado no coração de Jesus. Faça tudo o que ele...” (sic).

Do lado de fora da igreja, as pessoas cumprimentam-se. Tiri aparece cumprimentando as pessoas com um abraço. Um homem abraça Tiri e diz: “Tiri, rapaz, Deus te abençoe!” Com a imagem dos homens cumprimentando-se, voz *off* do realizador: “No escuro, Tiri abraçava os colegas uma última vez. No dia seguinte, aquele vendedor de cimento, de bolhas estouradas, voltaria para casa. Com uma promessa cumprida e outras pra viver”. Plano de Conjunto de uma encenação sobre Nossa Senhora. Abre o *zoom* tornando possível ver os homens da romaria reunidos num círculo. O realizador pergunta, mas sua imagem não aparece: “Tem algum defeito que o senhor tinha e não tem mais a partir de agora?” Aparece as pessoas abraçadas, em um Plano de Conjunto. Plano Aproximado de Tiri que responde:

Tem. Eu sempre fui um homem que nunca tive medo de nada e nunca levei nada pra casa. Era duas conversa pa sai no tapa. A partir do retiro que nós fizemo... hoje, se o cara me provoca pra briga vô virá as costas e vou embora. Pode fazê o que quiser, eu vou virá as costas e vou embora. Então, eu acho que... esse aí já é um grande defeito que corrigiu meu. Eu aprendi a te paciência, compreensão, entendeu? (sic).

Sem uma abertura diferenciada - apenas um *fade* - começa uma nova história. Em Grande Plano, aparece um senhor de óculos e bigode: “Mudança sempre é importante, né? Sempre tem um entusiasmo. Sempre tem uma esperança de melhora, né? Mas, às vezes, não dá! [risos]” (sic). Na sequência, aparece “Paulo Afonso” escrito sobre fundo preto.

Grande Plano de uma Tuba e, ao abrir o *zoom*, mostra um grupo vestido e organizado como uma fanfarra. Com a imagem aparece o mapa do Sudeste do País. No Estado de São Paulo aparece um ponto vermelho e escrito na tela: “Bom Jesus dos Perdões, SP”. As cenas são exibidas com acompanhamento da música tocada pela fanfarra. No canto direito inferior aparece escrito “1º de janeiro”.

Plano de Conjunto de uma sala, um escritório, com um grupo de pessoas. Um homem, com uma faixa transversal com as cores azul, amarelo e vermelho, diz: “Vem cá Márcia! Vem cá, Márcia...” Uma mulher diz, abraçando o homem: “Tudo azul! Aqui ó, Tudo azul!”. Na sequência da imagem, outra mulher abraça o homem que está com a faixa. Enquanto a imagem é exibida ouve-se o realizador:

Naquele dia, a ausência do prefeito derrotado reforçava sua fama de antipático, na cidade. Apesar disso, dos inúmeros prefeitos não reeleitos que procurei, Paulo Afonso foi um dos poucos que trabalharam até os últimos dias de 2004 e o único que aceitou me receber em seu último expediente.

Plano de Conjunto, da sala cheia de pessoas e o homem abraçado pelas duas mulheres vestidas de azul, e um segundo homem chega para posar para a foto. Plano Aproximado de duas garrafas térmicas e duas xícaras sujas.

A voz do realizador em *off*: “Talvez tenha se arrependido logo de cara, ao visitar as obras de uma escola que não conseguiu concluir”. Grande Plano de dentro do veículo de Paulo Afonso, que dirige. Plano de Conjunto do prefeito numa obra. No canto esquerdo superior há pessoas trabalhando e no canto direito inferior está escrito: “30 de dezembro”. O prefeito conversa com os trabalhadores da obra: “Bom Dia, bom dia! A máquina não veio?” Alguém no fundo responde: “Não veio porque furou o pneu”. O prefeito aproxima-se do grupo de trabalhadores: “Furou o pneu? Hã?”. O prefeito questiona: “Cadê o Bira?” Plano de Conjunto filma o grupo de trabalhadores. Alguns estão sentados, outros de pé. Um deles responde: “Ele veio aqui com o José Vicente e já foi embora”. Plano Geral da obra, o prefeito conversa no telefone:

Alô, Bira? Aqui na escola furou o pneu da máquina?... Mas estão... enquanto não arruma o pneu o pessoal fica tudo parado, sentado?... Oi. Então, mas enquanto fica com o pneu furado, a turma fica sentada? Não tem outro serviço pra fazer? Eu... eu... sou o último a saber! [Plano Americano, do homem com o telefone na orelha] E manda arrumar o pneu já.

Plano Médio, Paulo Afonso continua andando pela obra, fala: “Viu, juntando tudo com a enxada mesmo toda essa sujeira e trazer mais próximo, senão a hora que a máquina chega tá tudo espalhado”. O prefeito no mesmo cenário, Plano Aproximado, observa os trabalhadores e diz: “Fazer na mão aqui mesmo, ó, adiantando”. Ele sai de cena e ficam somente os trabalhadores.

Os trabalhadores começam a se movimentar. Ouvimos a voz do prefeito sem sua imagem no vídeo:

A pior coisa de um político é muitas vezes suas ordens não serem cumpridas. Porque você tem uma escala de... de... funcionários que acabam, muitas vezes, repassando um pedido seu e muitas vezes não tem o retorno disso. Acaba outros assuntos indo, e o tempo passa, né? O mandato acaba e você vê uma coisa assim, pequena, tão, tão insignificante que deveria ter dado uma solução, mas que não foi dada. Não por sua culpa. Porque o sistema todo tem hora que emperra, não anda, é burocrático, difícil (sic).

Em Plano Americano, o prefeito retira um quadro da parede. Outro homem retira da parede uma placa embrulhada. A fala anterior é reproduzida em texto no canto esquerdo do

vídeo. Plano Médio de Paulo Afonso entrando num escritório onde há pessoas trabalhando.

Plano de Médio de pessoas sentadas à mesa de escritório. Uma mulher mexe num aparelho de telefone celular e diz: “Vamo lá. É só entrar aqui no menu, prefeito?” (sic). O prefeito levanta-se e se aproxima para enxergar o telefone. Os dois estão em Plano Aproximado: “Aqui... aqui é a agenda... buscar nome, aí localizar... Aí o primeiro...” Ela responde: “Ah, tá! vai descendo... são duzentos telefones...” (sic).

Plano Médio do escritório onde um homem está sentado com o telefone no ouvido. Ele chama “Prefeito” e espera, coloca o telefone no gancho e se vira para conversar: “Não tem, não tem um cabo atrás? Prefeito, manda comprar um cabinho e descarrega no computador” (sic). Além do prefeito e do homem ao telefone, há outras duas pessoas na imagem, um homem e uma mulher. O homem levanta-se, Plano Aproximado, uma pessoa está ao seu lado. O que se levantou pega o telefone celular, olha para o aparelho. Alguém que não está no quadro diz: “Ai, eu tenho que ir embora umas quinze pras cinco” (sic). O homem diz: “Ah, ocê não vai quinze pras cinco” (sic). O homem entrega o celular para a mulher. O homem sugere: “Fala pra ele: eu vou ficar com seu celular três dias, aí eu boto em ordem isso aí” (sic). Outra voz que não está no quadro que diz: “Ah, esse é celular da prefeitura...” O homem diz: “Mas hoje, nesse horário”. A mulher faz cara de choro e diz: “Vai falando pra mim [riso]. Duzentos números!” Ele responde: “Duzentos números. Ah, não. Fala pra ele levar pra casa, com calma...” (sic). A imagem é do homem, mas se ouve a voz da mulher: “Não vai dar tempo! Eu tenho que limpar minha sala ainda”. Ela debruça-se sobre a mesa.

Plano Americano do prefeito sentado à mesa, numa das mãos segura uma caneta, na outra apoia o queixo. Em *off*, o realizador:

Paulo Afonso não teria mais aquela agenda eletrônica recheada. A sua autoridade parecia escapar. No dia de fechar as contas, o que ainda restava de poder era exercido pela tesoureira da prefeitura. Uma funcionária que cumpria mais um dia de íntimas conversas com a burocracia municipal.

Paulo Afonso, em Plano Médio, está sentado diante de uma mesa de escritório fazendo contas numa máquina de calcular. Plano de Conjunto, no canto direito do vídeo, outra mulher está à mesa fazendo contas numa máquina de calcular. Na mesma cena, mais ao fundo, está o prefeito com a mão na cabeça. Plano Geral em que o prefeito e a tesoureira (com papéis nas mãos) estão sentados frente a frente conversando. A conversa é incompreensível.

Plano Médio do prefeito à mesa de escritório e ao seu lado está uma mulher com uma caneta na mão. Ela assina alguns papéis, Paulo Afonso entrega-lhe um cheque e diz: “Pode

comprar o peru, comprar o champanhe... (riso)”. A mulher também ri. A imagem seguinte é de uma janela, Plano Médio, com persianas entreabertas. Do lado de fora, um mastro com a bandeira do Brasil. O realizador pergunta sem estar na imagem: “O senhor não vai estar na posse?” O prefeito não aparece na imagem:

Não, porque há quatro anos que eu não saio, da, da, pra, nenhuma vez pra um passeio. E não vou estar na posse porque ganhar e perder faz parte do jogo. Mas, eu acho que pra ganhar ou perder também tem que ter classe. Esse pessoal que tá aí tem demonstrado uma linha muito... uma conduta muito baixa, né? Comemoraram de uma forma... sabe ridi... ridicularizando a minha pessoa. Fazendo até enterro simbólico aí... então isso... acho que chateia qualquer um, né? Então, não merece receber das minhas mãos a chave da cidade (sic).

Plano Médio da janela para dentro do escritório mostrando um funcionário que datilografa. O prefeito está de costas para o funcionário assinando papéis. Plano Aproximado de um vendedor de salgados que entra com um isopor, abre a tampa e oferece.

Plano Americano, um funcionário olha para dentro da caixa. O vendedor retira um salgado. Paulo Afonso entra no quadro e também olha para a caixa. Na seqüência, o diálogo: “Vou pegar uma esfirra, aí”. “De carne, calabresa ou presunto e queijo?”, pergunta o vendedor. O prefeito repete: “Carne, calabresa...” e o vendedor completa: “Presunto e queijo”. “Carne”, decide.

Em Plano Americano, o vendedor entrega o salgado para o prefeito. O realizador narra: “Naquele dia de poucas decisões, Paulo Afonso reuniu as últimas coisas sem valor que levaria de seu gabinete, antes de deixar para o sucessor duzentos nomes gravados no celular, três cadeiras vermelhas e duas xícaras sujas de chá”. Plano Médio do prefeito em pé, arcado sobre a mesa, mexendo nos objetos que estão sobre ela. Plano Médio, ele ainda está em pé mexendo nos objetos, retirando os separados de cima da mesa. Plano Médio, o prefeito mexe em papéis que estão sobre a mesa. O realizador pergunta: “O senhor sai decepcionado com a política?” Pela primeira vez a resposta de Paulo Afonso está sincronizada com a imagem:

Não, eu acho que... o povo quis mudar, né? Eu acho que é um direito do cidadão em querê... experimentá coisa nova. Então, acho que tudo é válido. Quando você entra na política, você tem que tá preparado pa ganhar e pa perder, né? É como se fosse um jogo. Então não, não fico aí, não chateado, não. Fica assim, a gente fica triste com algumas pessoas que a gente considera [Corte na imagem, mas a fala ainda é do prefeito]. E, assim, tem partes da população que nunca tá contente, né? Se... eles reclamam pelo bairro, você faz, faz obras no bairro, você acaba de fazer aquela obra já pede outra. Você faz aquela outra, já pedem outra. Mas nunca eles tão, sabe, cem por cento satisfeito com o bairro. Tão sempre cobrando uma coisa a mais (sic).

Próxima imagem é do prefeito virado para uma estante cheia de livros e papéis.

Caminha em direção à porta do banheiro, olha e sai novamente, dizendo: “Fechamos! Tomar o último cafezinho... Tomar um chá, aqui... o último cafezinho...” Pega a xícara que está na estante, aproxima-se de uma garrafa térmica, olha para a pessoa que está ao lado e diz: “Chá ou café?” Uma voz responde: “Chá”. Volta-se para pegar outra xícara e serve o homem que aparece, então, na imagem. O prefeito diz, olhando para a câmera: “Quer tomar? Qual seu nome mesmo?” O realizador responde: “Caio”. O prefeito diz: “Quer tomar, Caio?” Não se ouve resposta e o prefeito serve-se, tomando mais uma xícara de chá. Novamente o *fade out* representa o encerramento da história.

Plano Aproximado, duas pessoas aparecem, o homem que está mais a frente questiona: “Se o senhor tivesse que dar um endereço, qual o endereço o senhor dava? Pra eu mandar uma carta pro senhor? Que endereço o senhor dá pra eu mandar uma carta pro senhor? Onde é que o senhor mora?” (sic) O homem demora a falar e responde fazendo outra pergunta: “Pra ir pra casa? Pra casa dos meus pais?” (sic). O outro insiste na pergunta: “se eu tivesse que mandar uma carta pro senhor, o senhor ia me dar qual endereço? Pra chegar uma carta... Por que pra cá não vem uma carta, né?” (sic). O homem coça a cabeça e diz: “Vem não”. O homem insiste reformulando a pergunta: “E se eu disser: seu Antônio, eu vou mandar pra você duas mulher nova. Me dê o endereço aí pra eu mandar agora!” (sic). O homem abaixa os olhos e ri, coça os olhos. Aparece no vídeo escrito: “Antônio”.

É possível ouvir uma voz: “Aí, Antônio”. Plano Aproximado de um homem segurando uma filmadora, um ambiente que parece um escritório, com várias pessoas trabalhando. Plano Americano de Antônio sentado numa mesa de escritório, no canto direito inferior está escrito: “4 de março”. Plano Aproximado de mãos que contam dinheiro. Concomitantemente, o realizador fala:

Naquele dia, encerrava-se uma operação especial de fiscalização do Ministério do Trabalho. Antônio se preparava para retornar ao endereço que guardava na memória, levando nos bolsos da bermuda um único documento: a carteira de trabalho recém-emitida. E uma soma de notas de cinquenta reais, inédita para ele.

Antônio aparece em Plano Aproximado com o maço de dinheiro nas mãos e faz o movimento de contar as notas. Plano Aproximado, Antônio fica em pé, coloca o dedo numa almofada de carimbo e depois numa folha de papel. Novo Plano Aproximado, Antônio recebe uma folha de papel. Uma pessoa não identificada e que não aparece no vídeo fala: “Isto aqui é seu”. Antônio pergunta: “Pode mandar emplastificar?” (sic). E a pessoa diz: “Não, não precisa não”. Antônio recebe ainda a carteira de trabalho: “Aqui é sua carteira, dando baixa”. Ele

responde com o dedo polegar fazendo positivo: “Certo”.

Antônio de pé, em Plano Americano. Alguém pergunta: “E o senhor vai pra onde, seu Antônio, com esse dinheiro?” (sic). Antônio responde: “Pra Santa Inês” (sic). “Quando?” Ele responde: “Tô querendo ir amanhã” (sic). “Quer um conselho?” Antônio responde: “Quero”. A câmera desloca-se e mostra um homem junto com mais duas pessoas sentadas em torno de uma mesa de escritório: “Nem durma no cabaré hoje, nem vai beber. O senhor vai sair liso. Que o senhor é chegado numa pingazinha!” (sic).

Antônio, em Plano Americano, no mesmo escritório, segurando os documentos. O homem ainda diz: “Vai por mim...” Antônio responde: “Vou dormir no hotel, que amanhã, de dia, acordar cedinho...” (sic). Outra diz: “Felicidades pro senhor” (sic). Outra recomendação: “Não gaste esse dinheiro com ninguém não, hein!” Antônio responde: “Tá bom. Muito obrigado a vocês, que Deus acompanhe vocês!” (sic). Mais uma recomendação: “E diga que tu tá liso” (sic). Antônio sai da sala.

Plano Médio, Antônio conta: “Durante cinco anos não foi todo ruim. Foi bom e foi ruim. Agora só que... gente ruim eu não ficava do lado de gente ruim. Eu ficava do lado de gente boa, principalmente eu... eu escapulia de gente ruim. Porque eu não gosto de gente ruim, eu gosto de acompanhá o bom” (sic). Antônio está falando dentro do ônibus, em Grande Plano. Em seguida, em Plano Médio, ele está sentado no banco do ônibus e, a seu lado, está uma mulher que dorme. A fala de Antônio é exibida no vídeo no canto esquerdo superior. *Off* do realizador:

Aquela certeza ética, porém, não livrou Antônio de permanecer mais de cinco meses numa fazenda no Pará, trabalhando por muito pouco, às vezes por nada e aceitando dever para o patrão o valor de suas refeições, de sua foice, de duas bermudas, de um anel e de um cordão que lhe foram oferecidos ali mesmo, naquele fim de mundo. Era a história desses meses que Antônio trazia para a família. Era a história de cinco anos fora de casa e a história daqueles dias. Dias em que a fiscalização considerou que esse tipo de endividamento e as condições de moradia configuravam crime de trabalho escravo.

Durante a narração, são exibidas algumas imagens de Antônio descendo do ônibus e pegando um táxi. Antônio orienta: “Mais lá na frente, na derradeira lá. Tá murado. Eu saí e não deixei murado. Agora murou, já” (sic). Grande Plano de Antônio dentro do carro olhando para fora. Alguém pergunta: “Aqui?” Antônio responde: “É, ué! Tu vê, tá tudo diferente. É aqui mesmo. É, é aqui. Para aí!” (sic).

Antônio caminha numa rua de terra, em Plano Americano. No canto esquerdo da



imagem aparece mapa do Brasil. Nele um ponto vermelho e preto e a indicação em letras brancas: “Santa Inês, MA”. Antônio aproxima-se de um grande muro com um portão. Duas crianças estão paradas ali, um menino e uma menina. Ela grita: “Antônio!” Ele responde: “Oh, minha filha!”. A menina sai do portão. Ao se aproximar, Antônio abraça o menino que ficou parado e diz: “Deus te abençoe! Como é que tá meu sobrinho, Rapaz! Tá homão, né? rapaz...” (sic). Os dois entram no terreno e se aproximam da casa. Ele ainda abraça o sobrinho.

Plano Médio, dentro da casa, Antônio caminha. No canto direito inferior da tele aparece escrito: “5 de março”. Ele passa de um cômodo para outro e encontra uma mulher sentada. Ele aproxima-se, ela levanta-se e o abraça. Antônio diz: “Carece chorar não, mãe! Carece chorar não.... carece chorar não...” (sic). Antônio e mais um homem estão em Plano Americano. O homem segura um papel nas mãos, enquanto Antônio, olhando para o chão, conta a história: “Aí meus direitos... cinco meses que eu tive lá, ela pagou... aí ela pegou a carteira lá da firma...” (sic). A mãe de Antônio entra na imagem e fica entre a câmera e Antônio. Um homem e uma mulher olham Antônio e começam a chorar. Alguém diz: “Carece chorar não, assim não...” (sic). A mulher chora e diz: “Tu que anda pelo mundo, caçando serviço. Acha emprego, acha empreita, fica coagido” (sic). O homem sai da imagem. A mulher em Plano Aproximado diz: “Vai mais embora não, meu irmão! Fica aqui! Não sai mais pelo mundo, não...”.

Antônio fala: “Eu caí doente lá e mandei recado pro Gilberto mandar remédio [Plano Americano de Antônio, junto a ele uma mulher que o observa] pra mim, que eu tava dois dias com febre, muita febre, frio, dor na cabeça e a garganta inflamou. E ele disse: nah! Vai morrer pra lá! Aí eu contei pra ela.” A mulher pergunta: “E onde era isso? Onde era essa fazenda?” Antônio responde: “Essa fazenda era no...” A mulher completa: “No Pará é?” E Antônio conclui: “É, no Pará”.

Antônio está sentado com mais duas pessoas numa varanda. Ele narra alguns acontecimentos:

Ele, o trabalhador fez a empreita com ele. Na hora, ele não queria paga o rapaz, chegava no barraco com revolve, humilhando os trabalhadô. E daí empurrô o rapaz. O rapaz nos direito dele. E aí ele empurrava, empurrou o rapaz... se injuriou foi dá a queixa pa federal... [As imagens são do acampamento em que Antônio estava]. Aí a federal veio, procurou a gente tudinho, filmou lá o barraco, a caixa d'água que a gente tomava banho. Tudinho direitinho.

Plano Aproximado de Antônio e da mulher, os dois estão dentro da casa. A mulher

diz: “Rapaz, tu tá acabado...” Antônio responde:

Só de trabalhá, rapaz... subindo morro, descendo morro... eu no trabalho pra ele, ele me dando tombo. Chegava na venda dele lá, comida... lá que a gente ficava por lá... era pago... aumentava 15 conto da comida. Muitas vezes era chumbado. Às vezes almoçava, não jantava. Às vezes passava o dia todo sem comer. Porque quem bebe, né? Aí aquilo todo dia ia pra nota. Fazia uma compra na venda dele de cinquenta reais, pagava cento e cinquenta (sic).

A mulher olha para trás e diz: “Ele tá velho, não tá, mamãe?” (sic). A mãe responde: “Vai ficar mais não. É só derrubar esse cabelão.” (sic). A mulher diz: “Vai se alimentar direito, vai comer direitinho, rapaz!” (sic).

Plano Médio, Antônio na varanda da casa, à sua frente está um senhor sentado e um menino está em pé do lado de Antônio. Antônio tem algumas notas de real nas mãos. Ele diz entregando uma nota: “Pega Luana”. A menina pega sem olhar para o homem. Antônio diz: “Pega Fabiana”. A menina pega dinheiro. Antônio ainda diz: “Pega Paulinho”. O menino que está ao lado de Antônio, aproxima-se e pega o dinheiro. Imagem do senhor sentado na varanda da casa e uma voz diz: “E tudo é parente. É sobrinho, aquele ali, esse aí também.” Plano Médio do batente da porta onde se apoia a mulher que está conversando. Ao seu lado está um homem que diz: “Pois agora você vai entrar num tratamento, cê vai num médico...” (sic). É possível ouvir Antônio falando: “Pega esse troquinho, Fabiana. Deixa eu ver quanto é...” A câmera mostra a criança. O homem continua falando: “Fazer uns exame, cortar esse cabelo, se ajeitar, largar essa bebedeira de mão...” (sic). A voz de Antônio: “Sessenta, setenta, oitenta centavo” (sic).

A voz da mãe de Antônio, a imagem é de Antônio entregando as moedas para a menina. Na sequência entra a imagem da mulher, em Plano Aproximado:

Oh meu Deus dá saúde pa meu filho. Volta meu filho pra casa um dia, meu Deus! Que eu já tô velha. Quem de novo não morre, de velho não escapa! Será que eu não vejo meu fio? Ave Maria! Eu pensava demais no meu filho. Porque filho, você sabe, não é corda de coração, é coração inteiro (sic).

Antônio em Plano de Conjunto, sentado na varanda da casa. Grande Plano de um homem sentado e, enquanto isso, ouvimos Antônio: “Ai, eu tava com saudade do meu pai demais. De todo mundo...” (sic). Antônio levanta-se da cadeira e o realizador narra:

Não eram aquelas manifestações tão diversas de afeto repentinamente retomado o que eu esperava quando tive que decidir qual daqueles trabalhadores rurais eu seguiria em seu retorno para casa. Eram os chamados peões, empurrados pela miséria para onde a Amazônia transformada em lavoura e pastagem. Acabei seguindo Antônio pelo seu tempo longe de casa e por um detalhe importante: ele iria

rever os filhos. Mas, depois de seiscentos quilômetros de viagem, Antônio me revelava com a câmera desligada que não tinha filhos. Disse que tinha apenas para sensibilizar a fiscalização. Eu quis então que ele explicasse o porquê daquela história inventada diante da família, que cobrava dele mais juízo. Só percebi o erro da posição em que eu me coloquei depois da sua reação.

Enquanto o realizador fala, várias imagens são exibidas do pátio da casa. Imagem de Antônio e um homem, os dois têm maços de dinheiro nas mãos e eles contam o dinheiro. Imagem da mãe de Antônio, ele entrega um maço de dinheiro para a mãe (mesmo com a voz do realizador, é possível ouvir “mil reais pra você e mil reais para senhora”). Plano de Conjunto e fecha no *zoom* até mostrar Antônio tomando banho na torneira. Plano de Conjunto de algumas pessoas na varanda da casa, além de Antônio e outro senhor sentado. Imagem afasta-se da varanda, aproxima-se do portão, movimenta-se e mostra a rua sem asfalto, fazendo um giro e volta ao portão da casa.

Plano Aproximado, Antônio sentado, na varanda. Outras duas pessoas estão sentadas. O realizador faz um comentário para Antônio, inquirindo-o: “Pode contar, ninguém vai usar isso contra você, não. Conta aquela conversa do ônibus. Quero que o senhor conte: o que o senhor pensou, o que o senhor falou?” Antônio fica em silêncio e o homem que está ao lado dele reforça: “Pode falar a vontade, rapaz. Não tem pobrema... fale” (sic). Antônio responde:

Não to mais afim de fala mais nada não. Não, não quero mais fala nada não. Pelo amor de Deus, não quero mais fala, nada [tira o microfone da camiseta]. Não, não quero mais, não quero mais fala não. Desculpe, mais eu não quero mais não, não quero mais entrevista mais não. Pronto, já falei o que tinha de falá, tudo resolvido. Gostei de você te vindo mais eu, tudo. Eu agora não quero fala mais nada (sic).

Antônio se levanta da cadeira e se dirige para a porta da casa. O realizador ainda pergunta: “Por que, rapaz?” E Antônio entra na casa tirando a camisa.

Depois do *fade* que encerra a história de Antônio, novo personagem entra em cena. Plano Aproximado de um senhor:

Inclusive na minha sagração episcopal, à beira do Araguaia... naquela manhã eu tinha enterrado um peão... sem nome e sem caixão... Porque uma das coisas que me impactava sempre era, por um lado, a escravidão cometida pelas fazendas... Por outro lado essa espécie de desamparo total do peão do trecho... eu tenho até um poema que fala do peão, peão, peão... O peão rodando, rodando, rodando, né? (sic).

Na tela preta aparece escrito: “Dom Pedro”. As letras saem e podemos ouvir um barulho e uma voz que diz: “Vamos até lá, daí trazemos as malas” (sic). Plano Geral de uma pista com dois aviões e duas pessoas que se aproximam das aeronaves. No lado direito da imagem aparece um mapa do Brasil e um ponto vermelho e preto. No canto inferior direito

está escrito: “São Félix do Araguaia, MT”.

Plano Geral de um grupo de pessoas alinhadas para uma foto ao lado do avião. O fotógrafo também aparece na imagem. *Off* do realizador:

Naquele dia, Dom Pedro Casaldáliga recebia carinhosamente a família de seu sucessor e tirava fotos. Aquele espanhol de tantas lutas. Primeiro a denunciar ao mundo a escravidão por dívida em pleno Brasil dos militares, defensor dos povos indígenas e de uma igreja voltada aos pobres, agora se empenhava em garantir a beleza do dia seguinte. Era o dia da posse do novo bispo. Era a data intransponível da idade que o levava à aposentadoria compulsória.

Enquanto o realizador narra são exibidas algumas fotografias de Dom Pedro. Trata-se de um álbum em que está registrado o trabalho do bispo.

Plano de Conjunto da pista de pouso onde algumas pessoas caminham, com malas nas mãos. Enquanto caminham, um homem conversa com Dom Pedro: “O senhor está melhor de saúde?” Dom Pedro responde: “Bom, estou controlando, viu... Parkinson, pressão alta, a velhuria, como diz... [riso]” (sic). Alguém responde: “A velhuria” (sic). O homem pergunta de novo: “E essa coisa de empaludismo<sup>92</sup>? O senhor sofre?” Dom Pedro responde: “Tive oito”. O interlocutor repete: “Oito”. Dom Pedro complementa: “Já faz tempo que eu não tenho. Mas sempre deixa uma...” O interlocutor complementa: “Uma sequela. Fígado, essas coisas, né?”.

Plano de Conjunto, as pessoas caminham. Dom Pedro é uma delas. Ele abraça um casal e enquanto caminham, ele diz: “Bem-vindos, a família do nosso Leonardo”. A mulher sorri e diz: “Obrigada. Que bom, né? Estamos felizes também”.

Dom Pedro aparece em Plano Aproximado. O realizador pergunta: “O senhor se vê um pouco como uma vanguarda de ter estabelecido um discurso firme e de ter semeado...” (sic). Não conclui a pergunta porque Dom Pedro responde:

Não, vanguarda não. Mas como eu dizia antes brincando, eu até agora tenho sido o melhor e o pior bispo que tem passado por essa região. Porque tenho sido o único [sorri]. Então, nós éramos também a única força mais ou menos viva que podia falar, que podia escrever, que podia estender uma ponte. Não tinha nenhuma estrutura, nem oficial, nem popular. Também não tinha sequer correio, não?

O corte indica edição da entrevista. O realizador pergunta: “O senhor se sentiu muito decepcionado quando veio a possibilidade de ter de deixar a cidade?”.

Não, decepcionado não. Porque olha, a minha esperança é apesar de toda a esperança em todo o caso eu não deixava a humanidade, não deixava o reino de Deus. Agora é mais normal que eu fique aqui, até por motivos de saúde. E também

porque a maior parte do povo simples queria, o novo bispo fez questão também. Então, fico a esta beira do Araguaia até que vamos entrar à casa do Pai definitivamente. (sic)

Plano Aproximado de um homem que segura um guarda-chuva. Dom Pedro aproxima-se dele, sai de um ambiente coberto e vai enfrentar a chuva. No canto direito inferior está escrito: “29 de abril”. O realizador narra:

Para espanto daquela região esquecida, ainda hoje distante trezentos quilômetros de qualquer trecho de asfalto, o Vaticano havia recomendado que aquele senhor que protegia os aparelhos auditivos da chuva deixasse a cidade. Com argumento de que seu carisma prejudicaria a aceitação do novo bispo. Depois perceberam que tirar Pedro do Araguaia era uma besteira e agora o que lhe importava mesmo era esperar do céu uma noite sem chuvas, para que Leonardo fosse consagrado da mesma forma que ele, na beira do rio que irrigara seus últimos trinta anos.

Plano Aproximado de uma santa numa espécie de capela. Abre *zoom* num Plano Geral que mostra quintal e chuva. Ao fundo, Dom Pedro protege-se da chuva com um guarda-chuva. Ele entra num abrigo. “A chuva nos persegue”. Plano Aproximado de Dom Pedro colocando leite numa xícara. Ele fala: “Será que vai cair uma chuva dessa amanhã na beira do rio, exatamente as oito da noite?” Aparecem legendas na tela. Uma mulher aparece na mesma imagem. Duas vozes diferentes respondem: “Não cairá” e a outra “Não vai cair”.

Plano Geral de uma rodovia ou de uma rua, com pouca luz do dia. Há a iluminação dos postes. Em um deles há uma faixa que diz: “Seja bem vindo o nosso bispo. Dom Leonardo Ulrich Steiner”. O realizador narra: “Logo chegou o dia em que centenas de pessoas celebrariam a aposentadoria do bispo Pedro. E outras tantas pediriam a continuidade de suas lutas. Era o dia do trabalho, dia em que dezenas visitariam sua casa para ouvir as palavras do Pedro poeta ou as histórias do velho Pedro”. Plano Geral do rio e, em velocidade aumentada, o nascer do sol. No canto direito inferior aparece escrito: “1º de maio”.

Plano Médio de algumas pessoas caminhando e outras paradas em um pátio. Enquanto as pessoas movimentam-se pelo pátio, é possível notar as conversas: “Chegando do Mato Grosso?” Alguém diz: “Cuiabá”. Outro pergunta: “Chegando agora?”. Sem que as respostas possam ser distinguidas, outras pessoas contam seus lugares de origem: “Barra do Garça”. Outro: “Goiânia”.

Plano de Conjunto, pessoas encontram-se, algumas se cumprimentam. Novo corte e novo grupo de pessoas em pé conversam e riem. O realizador narra: “E talvez dia em que muitos como eu, em busca de um Pedro, se encantariam com todos os outros”.

Plano Aproximado de um senhor: “Ah, o pessoal pra trazer uma ordem de tanta gente

desse jeito aqui só a prelazia de São Félix do Araguaia, com a força do nosso bispo, Dom Pedro Casaldáliga. E mais e mais companheiros aqui” (sic). O pessoal que está envolta do homem aplaude.

Plano Geral de dois ônibus enfileirados. Um grupo de pessoas passa ao lado dos ônibus. Há uma música de acolhida e o grupo de pessoas entra por um portão. Plano Geral de um grande salão, cheio de gente. Do lado direito pode-se ver parte de um violão e uma pessoa que segura o microfone e canta.

Plano de Conjunto, algumas pessoas chegam com guarda-chuvas. Plano Geral de um pátio, ao fundo algumas pessoas estão protegidas da chuva na varanda. Pode-se ver Dom Pedro chegando. Alguém segura o guarda-chuva, enquanto ele tem as mãos nos ouvidos e diz: “Protegendo o ouvido, por causa do aparelho”. Alguém responde: “Ah, tá certo” (sic). As falas estão reproduzidas por legendas na parte inferior da tela.

Plano Aproximado de um cartaz com os dizeres: “Vamos construir juntos um Brasil diferente”. Plano de Conjunto de diversos sacerdotes, inclusive Dom Pedro. Plano de Conjunto, os sacerdotes saem de uma porta e entram em outra. Um dos padres entra no salão repleto de pessoas. As pessoas estão cantando. Os celebrantes estão na frente do público. Dom Pedro cumprimenta os padres (ou bispos) que estão com ele no altar.

Grande Plano do rosto de uma senhora. A câmera desloca-se mostrando outros rostos. Um homem fala com legenda: “Mas nós esta noite não fazemos uma despedida do nosso querido Pedro, graças a Deus ele vai continuar com nós” (sic). Palmas e Plano Aproximado de um mural em que há desenhos como cruces, povo e está escrito: “Somos seguidores e seguidoras de Jesus Cristo. Nesta igreja de São Félix do Araguaia”.

Plano Geral dos celebrantes sentados. Depois das palmas, o homem continua, assim como a legenda: “Não só continuar entre nós. Eu vou ter a graça de morar com ele”. Palmas, *zoom* aproxima Dom Pedro. A voz continua, também com legendas: “Dom Pedro, porque pra nós ele é um dom de Deus. Para alguns foi Pedro Pedreira, pedra no meio do caminho. Mas para outros foi pedra, foi fundamento, porto seguro. Para outros, não apenas porto seguro, quase porta do céu”. A imagem continua fechada em Dom Pedro. Mais palmas.

Imagem em Plano Geral do salão cheio, pessoas sentadas e muitas em pé. Dom Pedro fala e são exibidas legendas: “Esses anéis são como pequenos sacramentos, símbolos, sinais da aliança com estas causas. Eu vou dar para Leonardo o anel que corresponde a isso. Meu dedo é menor, minha dedicação tem sido mais pequena. O dedo dele é maior, o coração

também, sua dedicação será maior” (sic). Depois da fala, palmas.

Os sacerdotes prosseguem a missa. O momento é de ofertório. A câmera mostra Dom Pedro sentado e, depois, dirige-se para exibir a plateia. Aparece uma pessoa levando uma panela furada até o altar. Outra leva um pilão de madeira, outra carrega uma escultura de madeira, outro homem leva um remo, uma bandeira também é carregada. Um casal leva uma espécie de balaio. As pessoas cantam. Plano Médio da pessoa que segura uma panela com furos. Ao seu lado outras pessoas carregam objetos. Plano Americano de pessoas segurando velas. Plano Aproximado dos celebrantes da missa, entre eles Dom Pedro - que explica:

E vocês viram, por exemplo, aquele rapaz trazendo uma panela furada, umas vinte e tantas balas que o latifúndio disparou na panela de uma comadre sertaneja. Ainda queimaram a casa, casa de um posseiro. Para alguns, apresentar uma panela dessas seria uma profanação. Inclusive Ratzinger me falou nesse sentido: Vocês fazem umas missas muito politizadas. Eu digo: sim, a gente aprendeu há muitos anos, antes da Teologia da Libertação, na hora do ofertório falamos, oferecendo o pão e oferecendo o vinho fruto da terra e do trabalho. O trabalho é algo político e social.

A fala de Dom Pedro aparece na legenda. Plano Americano de Dom Pedro, sem a vestimenta de celebrante, abraçado com um homem, Dom Pedro diz: “Ficaram felizes ontem. Ficaram felizes.” Uma mulher aparece no canto direito e diz: “Muitas felicidades também para o senhor. Parabéns pelo seu belo serviço, belo trabalho”. Dom Pedro diz: “Agora fechamos, fechamos o comércio ou continuamos”. A mulher ressalta: “Vamos continuar, né?” O homem que está abraçado a Dom Pedro diz: “Se Deus quiser”. Dom Pedro continua: “É o sineteiro, hein. E ela manda mais que o bispo e que o padre na catedral”. Ele pergunta: “O que que vocês acham?” Dom Pedro continua: “O que faz dona Raimunda? Espírito Santo, dona Raimunda. Mais que o Espírito Santo não manda”. Ela diz: “Não”. Dom Pedro reforça: “Impossível”. Ela questiona: “Não manda em mim?” Dom Pedro responde: “Não, ele manda em ti, mas você mais do que ele não manda”. Ela diz: “De jeito nenhum, ah, quem sou eu pra ter esse poder”. Em Grande Plano, Raimundo, o sineteiro, diz: “Eu quero, agradeço ao senhor por ter me convidado para bater o sino. Faz oito anos, não faz?” O sineteiro olha para a mulher ao seu lado e ela responde: “Pois já, sim”. Dom Pedro diz: “Tá vendo? Oito anos batendo o sino aí pontual” (sic). O homem continua: “E caminhei muito. E gostei muito. A administração do senhor foi o máximo e não é para sair de perto de nós, não”. Dom Pedro diz: “Vamos continuar por aqui”. A voz de dona Raimunda pode ser ouvida: “Não, ele não vai sair daqui de jeito nenhum”. Dom Pedro fala: “No escanteio, mas continuando, fazendo só um gol de vez em quando, de escanteio [risos]”. No canto direito inferior está escrito: “2 de maio”.

Durante a conversa foram usadas legendas.

Grande Plano de Dom Pedro. O realizador pergunta: “O senhor, em algum dia, ou em algum momento, no final dos anos sessenta imaginou o dia, aquele dia da aposentadoria? O senhor imaginou como seria?” Dom Pedro responde:

Eu, honestamente, achava que eu morreria antes. Mais honestamente, eu achava que seria matado antes. Porque o clima era esse, era bem provável. Eu nunca imaginei que fosse chegar assim à velhuria. Mas também estávamos numa vivência esperançada, entusiasta, revolucionária, né? Que nos ajudava a prescindir de calendários. Não vivíamos segundo o calendário. O calendário era a esperança, era o futuro, era a transformação da sociedade. O reino de Deus não tem calendário. (sic)

Dom Pedro em Plano Aproximado. Percebemos que está escrevendo, depois ele lê o que escreveu: “Faça vida e libertação a partir da realidade”. No vídeo, a mesma frase está escrita no canto esquerdo superior, acrescentado o nome Caio no começo da frase. No final do texto aparece escrito: “Pedro, do Araguaia, 2-5-2005”. Quando termina de falar dom Pedro olha para frente com as mãos trêmulas.

A imagem é do interior da casa de tijolos à vista, com quadros na parede e um banco de madeira comprido. Dom Pedro em Plano Aproximado fala: “E acho que todos nós somos revolucionários, um pouco menos imediatistas, relativa... relativizando os espaços, os programas, os tempos, se trata de semear muito...” (sic). O *fade* encerra a história de Dom Pedro.

Grande Plano, um homem de chapéu e sem camisa diz: “A terra aqui é boa. A terra aqui é boa, que nós planta, não sabe o que é adubo, né? Então, agora nós perdeu a terra da bera do rio, nós vamo lá po cerrado. Então, se consegui pranta aquele arroz, com adubo e aí pô, aí acabo, né... nós não dá conta.” (sic). Entra a tela preta aparece escrito: “Elivânia”. Enquanto a tela está preta, o homem continua falando: “Inté nós prendê prantá o arroz, nós já sofreu dimais, não já?” (sic).

A tela ainda está preta com uma voz de uma criança: “Foto de gado, de mãe, de pai, de irmão Rafael, de mãe dando de mamá eu, de pai mais mãe” (sic). Plano Aproximado das mãos de uma criança que folheia um álbum de fotografia.

A mesma criança em Grande Plano, olha para cima, com a mão na boca, o realizador pergunta: “Você tá feliz que vai mudar? Como vai ser a casa nova? O que você achou?” (sic). A resposta: “Achei bom, porque lá os córrego não seca, fica os poço d'água.” (sic). Grande Plano de outra criança, menor que a primeira, o realizador pergunta: “Que mais tem de legal lá?”. A criança baixa os olhos e diz: “Manga, jacaína, boa de comer... pequi...”. O realizador



pergunta de novo: “E o que tem de legal, que você vai deixar aqui pra trás, na casa velha?” A resposta da criança: “Nada”. O realizador insiste: “Nada? Não tem nada que você vai sentir falta?” A criança responde: “Os ca... os caju... as manga... as pranta...” (sic). A criança que está ao lado diz: “Oia lá ju, oia lá” (sic). Então, a câmera desloca-se mostrando outra criança.

Grande Plano de pintinhos ciscando o chão. No lado direito da tela aparece um mapa, com um ponto vermelho e preto e escrito: “São Salvador do Tocantins, TO”. Outras galinhas e um gato aparecem no chão batido da casa. Narração do realizador: “Naquele dia, todos na família já tinham pesado os prós e contras da mudança, havia uma tímida tensão ali. Encontrei Elivânia sozinha para defender o ponto de vista do casal, sem fugir da habitual tranquilidade, diante do sogro que esbravejava”. Aparece o quintal, um Grande Plano de um pedaço de caminhão de brinquedo, a imagem mostra uma mulher sentada num banco.

Plano Geral de uma construção de cimento dentro de um rio, uma barragem, na margem muitas pedras. Plano Aproximado de Elivânia. Ela olha para o chão enquanto fala:

Eu não me lembro assim, exatamente, que tempo que eles vieram, [aparece no canto direito inferior escrito: 24 de setembro] mas eu acho que foi em 2002 que eles começaram a fazê os cadastro. Aí falô que tinha que mudá porque até em... 2006, diz que em janeiro o lago enchia, e agora tinha que mudá. E as negociação foi mais ou menos... pa gente que não tinha terra... foi até melhor, que a gente não tinha, e agora já vai ter, né, aquilo que a gente não tinha antes. A vantagem é só essa. Mas pelos outros sentido... não tem vantagem. Assim, pela, que o rio é muito bom, que serve pra gente lavá roupa, pescá, tomá banho e a cultura também é muito boa, não precisa de adubo, pa prantá, tudo que pranta se colhe, com fartura. E lá é diferente, porque se a gente for prantá alguma coisa tem que dependê do adubo, né? (sic)

Plano Aproximado do rio, das pedras. A imagem da vegetação por entre alguns pedaços de pau que estão na vertical, quando *zoom* abre mostra a parede da casa com os pedaços de pau enfileirados. O interior da casa, o telhado de palha, os utensílios domésticos organizados em prateleiras. Ao lado de uma cama, pintinhos ciscando.

Um homem, em Grande Plano, chapéu de palha na cabeça. Na sequência aparece Elivânia, que está sentada num banco, olha para o chão, o realizador pergunta: “E o senhor memo acho que, que foi uma boa opção dele?” (sic). A resposta do homem: “Não, pra mim não foi boa, não. De jeito nenhum. Eu não acho que não foi boa, não foi não” (sic). Grande Plano do homem com o chapéu de palha na cabeça. Ele continua falando: “Só, vai morar longe da linha quando acaba fica ruim, a gente fica tudo longe. Fica longe dos pais, né? Isso aí que eu não achei bom, né? Só isso...” (sic)

Elivânia, em Plano Aproximado, sorri e olha para o lado. Uma criança que não está na

imagem fala: “vô ca terra, vô ca terra” (sic) Elivânia diz: “Você vai pa serra?” Ouve-se a voz do realizador: “Traz ele mais pra cá, assim, mais perto de você”. Elivânia pega a criança e põe no colo. O realizador diz: “Aí... o que que ele falou?” Elivânia responde: “Que ele vai pra serra. Porque lá tem uma serra, assim, na beira onde fez a casa tem uma serra. Aí ele fala que vai pa serra” (sic).

Plano Geral do interior da casa. Uma rede estendida, um filtro de água no chão, uma criança com uma mochila nas mãos sentada na cama. Enquanto isso, apenas a voz de Elivânia: “Hoje, talvez é o último dia dela, amanhã vai desmontar, tirá as madeira, né, pa podê, tê... segunda-feira levá tudo. Aí vai começá amanhã a desmontá e é ruim porque assim que a gente teve né, aí a gente tem aquela coisa assim, que é a primeira, né? É uma coisa assim diferente, né?” (sic). A criança sentada na cama escreve no caderno e é possível ver que está de cabeça para baixo.

Plano Aproximado de Elivânia, o realizador pergunta: “Mas a próxima vai sê a definitiva?” (sic). Elivânia responde: “Eu quero que seja”, e sorri. Plano Geral de um terreno com uma casa coberta de palha no canto direito, uma moto na frente da casa, alguma vegetação e uma cerca de arame. É dia e chove. No canto direito inferior da imagem aparece escrito: “26 de setembro”.

Plano Médio de um homem e de uma criança que está diante dele. Ao lado, no canto direito aparece uma moto, uma bicicleta e mais ao fundo uma caminhonete. Chove. O homem diz: “Leva esse trem com chuva?” Alguém diz: “Tem coisas aí que não pode molhar”. O homem diz: “Se molhar meu guarda-roupa tá danado” (sic). A pessoa que está fora pergunta: “hã?” E o homem repete: “Se molhar meu guarda-roupa eu tô lascado” (sic). A pessoa pergunta: “Estraga?” O homem responde: “Estraga. Dá uma olhada naqueles colchão ali” (sic). Imagem de uma caminhonete e um caminhão que estão do lado de fora do terreno. O realizador narra:

Toninho, o sogro, era dono de trinta e oito alqueires de terra, dos quais vinte seis seriam inundados pela construção de uma usina hidrelétrica a mais de cem quilômetros dali. Na parte inundada estaria também o pedaço em que o filho Dição morava e trabalhava. O jovem casal decidiu não ficar na pequena área que sobraria. Pegaram o dinheiro da indenização, compraram um terreno na serra mais próxima, desmontaram a antiga casa, para aproveitar a madeira. Tiveram que mudar justo no primeiro dia de chuva, depois da longa estação seca. Dia, que pelo rígido cronograma da empresa construtora, não poderia ser outro.

Enquanto o realizador narra o texto em *off*, são exibidas imagens das pessoas fazendo

a mudança. Elivânia que diz: “Cê que deixe o meu guarda-roupa cair!” (sic). Alguém ri. A imagem ainda é do guarda-roupa sendo levado em direção ao caminhão. Alguém grita: “Chega Dição, ajuda, porra, tá pesado” (sic). Um dos homens solta o guarda-roupa bruscamente.

Plano de Conjunto de uma mulher de costas para a câmera dentro da casa com cobertura de palha. Uma pessoa diz: “Mudar com chuva é coisa pra doido” (sic). Elivânia está abrigada da chuva dentro da casa e observa um homem que busca o cachorro na chuva.

Plano Aproximado, a criança olha os pintinhos e galinhas que estão presos numa caixa. Intervenção do realizador: “E quando amanheceu chovendo, você ficou preocupada? Ih, meu guarda-roupa, minhas coisas como é que foi?” Elivânia, em Grande Plano, sorri: “Não fico muito preocupada, não. Porque chuva de primeiras águas não é muito preocupante, não. Ela é... perigoso, é chuva de inverno. Agora essa, chove, mas passa rápido” (sic).

Ouvimos o riso de Elivânia. Ela depois aparece em Plano Aproximado e diz: “Vou deixar esse galo doente pra minha sogra” (sic). A mulher que está do lado de fora responde: “Não quero ele de jeito nenhum”. Imagem de Elivânia, da mulher que está do lado de fora da casa e na sequência do galo. Com o galo, há uma caixa em que estão presos os pintinhos. Uma das crianças cospe sobre a caixa. Plano Médio das crianças brincando com a caixa em que estão os pintinhos. Alguém grita: “Que diacho é isso? Enchendo tudo de terra?” As crianças afastam-se da caixa. Mostra Elivânia, que ri. A voz diz: “Pode não! Dizendo que é de comer...” (sic). A mulher que estava falando aparece agora na imagem sorrindo, em Plano Americano. A mulher diz: “Faz isso não, preto”. A imagem das crianças que dizem: “É mio, vó” (sic). A avó responde: “É mio, não” (sic). A criança diz: “É sim”. A avó corrige: “Isso aí é terra, pode fazê isso não” (sic). A criança menor diz ainda: “É não. É torrão”. Alguém responde: “É torrão”.

Elivânia, a sogra e o marido com os filhos em Plano de Conjunto. Eles tiram as galinhas de uma caixa e as colocam em sacos. Elivânia segura uma galinha pelos pés. O realizador narra: “Aquela situação atípica, aquele raro confinamento das galinhas. Isso tudo era para as crianças a chance perfeita de brincar com o sentido das coisas. Que sempre foram de um jeito e de repente seriam de outro”. Durante a fala é possível ver, em Plano de Pormenor, a cabeça da galinha que Elivânia segura. Ela levanta a galinha e a câmera acompanha o movimento. Em Plano Médio, a criança maior brinca de derrubar pedras com uma foice de cima de um fogão de barro. Ela diz: “Sai daí, sai daí, o fogão véio vai cair” (sic).

Plano Geral da casa de paus e telhado de palha, pedaços de parede, uma caminhonete, um caminhão, grupo de pessoas e uma moto. O realizador narra: “Elivânia teria de se acostumar novamente a ignorar a existência do galo manco. E teria de se acostumar por um tempo com o fogão improvisado. Mas no imediato momento seguinte, aquela estranha pós novidade, misturava riso e insegurança”. Plano de Conjunto de Elivânia, o sogro e o filho mais novo. O homem dá tapas na bunda da criança que foge. Plano Aproximado, Elivânia aproxima-se da sogra e cumprimenta-a. A sogra diz: “Deus te ajude. Dá a bênção à vovó”. A mulher tem a mão estendida para a criança menor e diz: “Deus te ajude”. Elivânia e a criança menor saem juntos na direção do caminhão. Elivânia ri que a criança mais nova pede bênção para a mais velha. Elivânia repete a fala: “Bênção, Júnior”.

Plano Geral de uma cerca, vegetação e alguns morros ao fundo. Voz de Elivânia: “Aqui agora se vim uma barragem, a gente pode subir pra cima da serra que a água não chega lá, não” (sic). A fala de Elivânia é reproduzida na tela, na parte inferior.

Uma casa em alvenaria em Plano de Conjunto, vegetação do lado esquerdo e o céu nublado. O caminhão amarelo sobe a estrada. Plano de Conjunto de um grupo de pessoas sob um telhado de palha. Eles arrumam o guarda-roupa de Elivânia.

O filho menor de Elivânia está no quintal com os pintinhos, em Plano Aproximado. Plano Aproximado do quintal, o cachorro, os pintinhos. Um deles toma água numa poça, enquanto Elivânia fala sem aparecer: “Eu acho que, de bom, foi quase nada, né? Porque de bom pra gente, (imagens do quintal.) que a gente fala, é a cultura. Que a gente veve da roça, de plantar, colher e agora não tem mais, né” (sic). Elivânia, o marido e o filho menor em Plano Aproximado, o marido diz: “Perder uma pertiga daquela não acha mais nunca, morre, mas não acha” (sic). Elivânia continua falando: “E outra parte que a gente não tinha e agora vai ter é alguns confortos, tipo uma casa mais melhor, assim... essas coisas. Mas isso, eu acho que isso não é vantagem.” Plano Aproximado de Elivânia acendendo o fogo, num fogão improvisado com tijolos e uma lata.

Grande Plano de uma lamparina feita de lata conserva. A imagem mostra o fogão de lata e tijolo sendo aceso. O realizador faz um comentário: “E vocês hoje acho que tavam assim, acho que apesar de ter dado tanto trabalho, tavam até alegres na mudança, assim e tal, né?” (sic). O casal com a criança no colo em Plano Aproximado. O marido de Elivânia responde: “Nóis tava doido pa passá pa esse aqui, pa cuidá disso aqui”. Elivânia diz: “Não tem outro jeito mesmo. É o jeito... já que lá não tem jeito mesmo mais, tem que...” O

realizador pergunta: “Mas a pergunta que eu ia fazer é se vocês são assim, alegres, o dia inteiro?” A resposta do marido: “É diretão assim. Não tem tempo ruim, não”. O realizador insiste: “Por que? Você também? É de família, o que é?” A resposta de Elivânia: “Não sei, pode ser de família, tem muita gente que fala que é. Ó o outro ali tá falando que é” (sic). O realizador pergunta: “O que?” Elivânia responde: “O Edégio tá falando que é de família, mas não sei, não” (sic). O marido de Elivânia diz: “Isso é de família mesmo, tudo alegre mesmo... não tem tempo ruim... não tem cara ruim com ninguém, não...” (sic). O realizador pergunta: “Tem algum momento que cê ficou triste já?” (sic). O marido de Elivânia responde: “Não tem”. O realizador pergunta: “Qual foi o momento que você ficou muito triste assim, na sua vida?” A resposta: “Ah claro, que o momento que a gente ficava triste é quando a gente era pequeno, que o pai da gente pegava e batia, dava demais. Entrava na pica, ali que era momento triste. Agora antes, nada” (sic). O realizador pergunta: “E você, tem algum momento triste que você lembra?”. A resposta de Elivânia: “Eu lembro. Foi quando a minha sobrinha faleceu. Isso foi muito ruim.” O realizador pergunta: “Ela era daqui, da região?” Elivânia responde: “Era. Ela inclusive já morou aqui, nesta casa” (sic). O *fade* encerra a história de Elivânia.

Agora a imagem é de uma mulher, em Grande Plano, que diz:

Assim cobraram até um pouco de lágrima ali, só que ficou difícil, um pouco pra chorar, porque eu acho que a ficha não caiu. Mas acho que o tempo vai ver, dizer, vai falar mais alto, né? O sentimento assim, vai aparecer mais pras pessoas. As pessoas pensam que tá tudo em lágrimas, mas não é só, também tá dentro do coração. E só Deus e eu sabemos o que tá passando aqui dentro (sic).

Enquanto a mulher ainda fala, novo *fade* deixa a tela preta, aparece escrito no meio da tela: “R. Júnior”. Plano de Conjunto de uma construção, com telhado de telhas coloniais, em letras brancas está escrito: “Haiti 2005”. Plano Geral de carros estacionados, a câmera mostra outras construções e uma rua. A câmera entra por uma porta, mostra um escritório, várias mesas estão vazias. Ao fundo, na última, há dois homens fardados sentados, em Plano de Conjunto. O realizador narra:

Naquele dia, o sargento R. Júnior tinha ficado quase o tempo todo acordado, na madrugada com a nenê doente, de manhã acertando os últimos detalhes no quartel, à tarde esvaziando a casa alugada e de noite me recebendo com os olhos cansados, mas não menos cuidadoso na escolha das palavras. Antes mesmo daquele dia acabar R. Júnior teria que estar no quartel para um breve sono improvável. A chance de descansar era a viagem de avião, a primeira de sua vida, no dia seguinte com destino ao Haiti (sic).

Plano Aproximado, no escritório, sentado, olhando para uma apostila, um homem fardado. Plano Geral de uma cidade ou bairro, com as luzes dos postes, no lado esquerdo da tela aparece um mapa, um ponto vermelho e preto, aparece escrito: “Duque de Caxias, RJ”.

Plano Aproximado, com pouca luminosidade, aparece R. Júnior que fala: “Bom, como eu vou ficar seis meses fora, né, eu tô esvaziando a casa. Minha esposa vai morar com a mãe dela nesse período, até que eu retorne da missão. Já tiramos bastante coisas, só ficaram, só restaram poucos móveis agora. No caso, essa é minha esposa...” (sic). Enquanto fala o homem aproxima-se de uma mulher que está sentada num sofá e senta a seu lado, em Plano Médio. No canto direito inferior está escrito: “31 de maio”. O realizador comenta: “Correria hoje aí, pra arruma tudo isso daí” (sic). R. Júnior responde:

Muita correria, e sem tempo, porque tudo fica pra última hora ainda. Mas, acabô que tudo tá dando certo. Daqui a pouco, vou ter que dormir no batalhão, porque tem que sair às quatro horas da manhã. Dormi lá porque, senão, não vai dar o horário, pra poder estar pronto, em forma, pro embarque de amanhã (sic).

Corte indicando edição da entrevista, imagem do casal no sofá, o realizador interfere: “Conta um pouco como foi sua vida até entrar pro exército” (sic). R. Júnior balança a cabeça e começa a falar:

Assim, no caso, eu tive um problema que tive que iniciá vida muito cedo, eu iniciei trabalhar muito cedo. Eu perdi um irmão muito cedo também. E isso me acordô mais pra vida. Eu tive que iniciá um trabalho como ajudante de pedreiro. Tinha 12 anos na época. Iniciei trabalhando, ganhava cinco reais por semana (sic).

A mulher diz: “Já morava sozinho...”. Ele reforça:

Já morava sozinho. No caso, minha mãe já não morava mais conosco. Minhas irmãs saíram, também se casaram, né? Foram vivê com seus maridos. E assim eu fui progredindo de trabalho, eu fui trabalhá numa padaria. Depois consegui trabalhar como ajudante de caminhoneiro. [corte] E, quando chegou mais ou menos o período de serviço obrigatório, aí eu comecei a guardá um dinheiro já pra mim, pra, que eu queria segui a carreira militar, que normalmente é um sonho de todos os jovens passá por esse serviço militar obrigatório, né? Servir o país, fazer algo de útil. A gente pensa assim, né? (sic).

O realizador pergunta: “E qual que é o ... Você tem algum medo. Cê tá lidando com uma área bem delicada, dos armamentos. Você tem algum medo?” (sic).

Medo, não tenho. Existe as precauções que a gente toma, pra evitar algum tipo de problema. Porque se você ... o problema antes de acontece, da pra você evitar que ele aconteça. Então estamos preparados, estamos indo com os armamentos leve, né, que é realmente só pra manutenção, não é pra combater, não é pra guerra, nós não estamos indo para uma guerra, estamos indo para apoiar (sic).

Enquanto R. Júnior fala, são exibidas imagens do casal que se movimenta pela casa. A voz é da mulher de R. Júnior: “Da parte dele, né? Porque a gente que fica... Eu tenho medo. Mas não vou deixar que esse sentimento seja maior que a esperança de saber que ele vai voltar, né?” (sic). A imagem do casal sentado no sofá, em Plano Americano, ao terminar de falar os dois se olham e sorriem dizendo: “Ih, ficou com vergonha”. Ela dá um beijo no ombro do marido e diz: “Te amo, vidão! Você vai voltar, eu sei” (sic). E ele diz: “Com certeza. Eu e toda a tropa”. A mulher responde: “Com certeza”.

Plano de Conjunto, na frente da porta, R. Júnior olha em direção à câmera e diz: “Vem cá conhecer minha filha”. R. Júnior entra, a câmera entra atrás. A imagem de uma criança de camiseta e de fralda dormindo debruço, sobre um colchão, em Plano Médio. Ouve-se a voz de R. Júnior: “Ela iniciou a falar agora. Falou a primeira palavra “mamãe”. Por que sempre “mamãe”, né? Isso é injustiça. Tem que falar ‘papai’. Mas já tá me devendo”. Termina de falar e sai do quarto, em Grande Plano.

R. Júnior está sobre uma escada, em Plano Aproximado. Aparecem outras três pessoas. Plano de Conjunto do quarto, o colchão no chão, a criança que dorme está virada de barriga para cima, com a cabeça fora do colchão. R. Júnior entra no quarto, ajeita a criança. A voz é de R. Júnior:

A expectativa foi grande. Que aquela coisa que: ‘eu quero ir, quero’, mas quando vê que você tá dentro já fica mais assim: ‘ah eu vou... Minha família’. Pelo menos eu penso assim, né, que ainda mais que a gente tem um bebê. Quando ele chegá, ela já vai tá grande falando, não vai acompanhar. Então a expectativa assim foi grande, mas quando chegou o momento exato que falou: ‘Eu vou’, dá um frio na barriga (sic).

Plano Médio de R. Júnior pondo a chupeta na boca da criança. Ele a observa e depois lhe dá um beijo. O realizador pergunta: “E você tem conseguido dormir bem nos últimos dias?” (sic). A resposta de R. Júnior:

Não. Porque você não consegue relaxá, você fica muito tenso. Fiquei preocupado com as missões que você tem que tá cumprindo no batalhão. Você fica... preocupado com o embarque... se tá tudo certo, se tá faltando alguma coisa, material que você está esquecendo de levar. Então você fica tenso, fica ansioso. A ansiedade fica todo tempo ali. (sic).

A imagem é da mulher de R. Júnior olhando pela janela, em Grande Plano. Mostra também R. Júnior que está em pé e olha para o chão, mostra a criança dormindo.

Ouve-se a voz da mulher de R. Júnior: “Por que você vai chorar?” A resposta: “Não”. Os dois sentados no sofá, em Plano Americano, e a mulher diz: “Vai sim”. R. Júnior diz: “As

lágrimas apenas engrandecem o homem, fortalecem ele cada vez mais, dá força pra ele voltar...” (sic). Os dois trocam olhares em silêncio.

Plano Aproximado de R. Júnior abraçando uma mulher que diz: “A gente vai ficar aqui rezando e torcendo pros seis meses passar assim como se fossem seis semanas, tá bom? Vai com Deus. Deus há de te proteger e todos os outros também” (sic). Ela dá um beijo no rosto do rapaz e ele diz: “Fica em paz”. Ela diz: “Vai na paz. Bonito, vai lá”.

Plano Médio R. Júnior, a esposa e outro homem, que segura um plástico preto nas mãos. O homem diz: “Sabe porque eu pensei que isso aqui fosse seu? Pô se trem todo, isso não é brincadeira não. Só de muamba que vai levá daqui pra lá” (sic). R. Júnior põe a mão no ombro do homem e diz: “Não, só tem que ser duas malas”. Todos riem. O homem brinca: “Duas malas. Quer dizer, uma que já tá aqui”. R. Júnior responde: “Contando comigo é três”. Eles se cumprimentam e o homem diz: “Tá bom, meu querido. Vá na paz, tudo de bom pra você. Esquece da gente não. Manda e-mail pra gente, ou emaiu se você quiser” (sic). R. Júnior diz: “Pode deixar. Cuida bem das minhas gatinhas aí, tá bom?” O homem responde: “Deixa comigo! Vô tomá, vô tomá conta das suas gatinhas todas aí. A pior de todas, você sabe qual é, né? Olha alí, aquela ali...” (sic). R. Júnior fala olhando para o lado: “Com certeza.”

Plano Aproximado, R. Júnior abraça outra mulher que diz: “Deus te acompanhe, Júnior. Te dê muita, muita, muita paz. Tudo de bom pra você. Lembre sempre da gente”. Ele diz: “Não vai chorar, não”. Ela fala: “Não, não vou chorar, não. Vou chorar, não”.

Plano Americano de R. Júnior saindo de um portão, seguido pela última mulher a abraçá-lo, do lado de fora do portão. Olha para o lado e diz: “Eu vou lá, vida”. A mulher de R. Júnior o abraça e eles trocam um beijo. Ele diz: “Te amo”. Depois do abraço, novo beijo. R. Júnior na rua, caminhando, ouvimos uma voz que canta: “Porque que tem que ser assim... se meu desejo não tem fim... Chega já! Não sei, o resto também esqueci”

Plano Aproximado de R. Júnior sentado num banco de ônibus. Narração do realizador:

Enquanto eu conhecia R. Júnior, pensei na garra que se apegava a uma vida honrada, desde os doze anos. Um contraste singular diante daquela calma convicção, não seria difícil ter escolhido outro caminho na vida. Como morador pobre da Baixada Fluminense, e família desestruturada, e mesmo agora sendo mecânico de armamentos do exército, uma delicada e cobiçada especialidade. Mas R. Júnior estava ali, naquele comboio que preencheu a manhã da Avenida Brasil, no meio do terceiro contingente de uma complicada missão de paz. Estava ali carregando um fuzil que não era para ser usado, talvez pensando quantas palavras depois da primeira, um bebê aprende em seis meses. Estava ali um militar temporário, falando de coisa eternas como a pátria e o amor que chamava de vida. Estava ali perto do pai e da mãe distantes.



Plano Médio, R. Júnior entra em um portão. Está escuro. Grande Plano, provavelmente em um caminhão aberto ao fundo, que mostra a rua e outro caminhão do exército atrás. O caminhão está em movimento. Dentro do caminhão, Plano Geral de uma rua muito movimentada, com carros enfileirados. A câmera mostra o céu amanhecendo e se desloca mostrando R. Júnior.

Grande Plano da bota de um soldado, para, em seguida, mostrar o restante do seu corpo. O soldado tem uma arma entre as pernas, olha para o relógio e usa um celular. R. Júnior fala: “Quando coloco meu fardamento, quando você olha assim e você vê a bandeira do Brasil no seu braço, você: ‘olha, eu estou aqui, tô servindo meu país’” (sic).

Plano Geral dos dois aviões, alguns caminhões, dois homens fardados, no canto direito inferior está escrito: “1º de junho”. Vários homens fardados, com capacetes e bonés azuis, muitos ainda estão sentados nos caminhões. Ouve-se uma espécie de oração.

Plano de Pormenor do peito do soldado com a farda em que está escrito “R. Júnior”. A câmera abre um pouco o *zoom* e sobe para o rosto dele; abre mais um pouco e mostra o grupo de soldados organizado no pelotão. Plano de Conjunto dos soldados encerrando a oração: “Obrigado Senhor!”.

Plano Aproximado, um homem fardado fala: “No primeiro contingente levaram o Ronaldinho. Levaram o Brasil. Agora a gente vai chegar sem nada, né cara? Vai chegar de mão abanando. Nem jogo da seleção não vai ter”. R. Júnior: “Então, a festa já não vai ser tão grande como foi a deles”. O homem fardado: “A recepção vai ser bem menor, provavelmente”. R. Júnior: “Estamos preparados pra recepção independente dela” (sic). O homem fardado: “Seja boa ou seja ruim... seis meses nós sairemos de lá” (sic). R. Júnior: “Ou oito. Mas espero que seja seis. Melhor é preparar pro pior, né? Para os oito meses” (sic). Plano Aproximado, homem fardado toca uma corneta. Ao fundo, pelotão perfilado.

Plano Americano de uma mulher, ao lado dela está R. Júnior, que explica: “Essa aqui é minha mãe. [pausa] E a Ligiane já chegou, mãe?” A mãe responde: “Não sei, meu filho”. Grande Plano, R. Júnior faz sinal balançando o braço. A câmera mostra duas mulheres, cada uma com uma criança no colo.

R. Júnior: “Vida, Vida, cuida bem da nossa filha, cuida bem da sua mãe, da Suzana. Não brigue com sua irmã... seja uma boa menina, uma boa mãe. Daqui a pouco eu tô voltando, tá?” (sic). Plano de Pormenor do rosto dele com a criança no colo e um celular próximo à boca. Ele continua: “Beijo. Ô amor, te amo muito você, minha vidinha. Você é

muito especial pra mim. Você me faz viver muito feliz e tá me fazendo até hoje, tá bom?” (sic). Plano de Conjunto, um homem abraça e beija R. Júnior. A esposa de R. Júnior fala:

Assim, o pessoal da família dele não é que não tinha muito contato. Mas, então, depois que ele falou que, que ele abriu, né, pra todo mundo, que já tava certo, o pessoal quer tá mais perto, mais próximo. Eu acho assim que... é uma coisa boa, ao mesmo tempo, uma coisa assim meia... é estranho...

R. Júnior: “Como se eu não fosse voltar”. Ela repete: “Como se ele não fosse voltar. Eu procuro até, às vezes, brigá um pouco, porque se ficar muito bom as coisas, eu já fico preocupada” (sic). Plano Aproximado, os dois se abraçam. A fala dela é escrita no vídeo. Ele fala: “A Vida já tá dando uma agonia que tá dando tudo certo. E eu tô ficando agoniado. Aí eu falei assim: ah é, então tá bom, vamo brigá” (sic). Plano Americano dos dois sentados no sofá, ele conclui: “E acabo arrumando problema pra gente brigá, mas acertamos” (sic). Ela diz: “já tá tudo certo”. O *fade* encerra a história de R. Júnior.

Agora, Plano de Conjunto de diversas crianças. A câmera aproxima-se de uma das meninas. O realizador pergunta: “Como é que cê chama?” (sic). E uma menina, no meio de várias, responde: “Caroline”. O realizador: “Caroline, quem são seus amigos?”. Uma menina abraça-a e ela responde: “Todo mundo”. Uma menina grita: “Ai. Não pode dar isso aí. É muito feio a foto”. Ela puxa a menina que abraça Caroline. Uma das meninas diz: “Aqui ó” e mostra o nariz. Caroline também reclama: “Ai, tá me enforcando”. As meninas ficam abraçadas em Plano Aproximado e o realizador pergunta: “E quem que são suas irmãs”. Caroline indica: “Ela... ela...”. Realizador: “Não, me fala o nome quero saber o nome” (sic).

Na tela preta aparece: “Caroline e Loriane”. Enquanto isso, Caroline diz: “A Loriane, a Andressa”. Outra criança diz: “Não, a Andressa não é nada de irmã de nós” (sic). Enquanto a tela ainda está preta, aparece embaixo a legenda e a voz de um homem que diz:

[...]

As meninas hoje estão no abrigo, é por causa do pai [um casal aparece em Plano Americano] se envolver em entorpecentes. Droga, né? E a mãe ter deixado há mais de um ano, largado eles. E certo dia, teve uma denúncia anônima e tal e de madrugada, os policiais bateram, levaram o pai e as crianças. Daí, como as crianças não pode ir pra delegacia, foram pro abrigo. E aí, a gente ficou sabendo. Nunca tivemos contato com elas, nada. A gente ficou sabendo disso aí, e daí se mobilizou (sic).

Plano Geral de uma rua sem asfalto, algumas casas. No canto esquerdo da imagem aparece um mapa em que há um ponto vermelho e preto e está escrito: “Joinville, SC”. O realizador narra:

Naquele dia, o velho quartinho da bagunça recebia algumas bexigas e a imaginação de um casal de metalúrgicos e de sua filha já crescida. Estavam prestes a concretizar uma radical mudança na rotina da casa. Com a chegada das duas sobrinhas desconhecidas, agora filhas adotivas. Esperavam uma concreta mudança na rotina de raros contatos entre os familiares. Isso porque havia duas irmãs também adotadas por tios distantes, agora pais.

Plano de Conjunto de um quarto, com duas camas de solteiro. Uma mulher entra no quarto com fitas na mão. Plano de Conjunto mostra três pessoas sentadas nas camas amarrando bexigas. Plano Aproximado de uma das camas em que há duas pessoas sentadas, mexendo com as bexigas. Alguém fala: “E não sei. Acho que pra família inteira, assim tá sendo, não só eu, meu pai e minha mãe, meu namorado, mas também pra todos os familiares, assim, tá sendo uma coisa assim, que veio de sopetão e que todo mundo tá gostando” (sic). A jovem, em Plano de Conjunto com outras três pessoas, aparece. A fala é da mãe da jovem:

A adoção dessas meninas, para todos os meus irmãos, no caso, isso vai unir, porque a família, entre nós irmãos, estávamos bem desunidos, né? Então, isso já uniu, né, os meus irmãos. Porque, com certeza, a partir de agora, nos vamos estarmos vendo com mais frequência, vamo estar visitando, né, as meninas, com certeza, já estão fazendo milagre [riso] (sic).

A jovem conclui: “De uma hora pra outra, ainda, né” (sic). No interior do quarto, decorado com bexigas, uma mulher está sentada na cama em Plano Médio. No canto direito inferior está escrito: “28 de julho”. A jovem fala:

Se fosse pra mim adotá realmente, eu adotaria mais um neném. Mas, por que que eu adotaria um neném? Porque uma criança, digamos, que a partir dos seus cinco, quatro, cinco anos, ela já tem a sua personalidade formada. É que nem o nosso trabalho aqui, vai ser mais demorado, vai ter que ter muito, muita paciência. Só que vamos ver se não muda o meu pensamento a partir do que tá acontecendo aqui em casa (sic).

Imagem do quarto vazio com as bexigas. Plano de Conjunto do quarto com pessoas. Plano de Conjunto de quatro pessoas, dois homens e duas mulheres, todos sentados. O realizador pergunta: “Seu pai já acha que criança mais velha já tem uma, dá pra conversa, né?” (sic). O homem responde: “É criança mais velha... Carolaine, já...” A mulher mais velha: “Já fazem companhia. A gente já vai... a gente ultrapassa, né, várias etapas já [sorri]. A gente já pega uma maior, você já tem companhia pra te acompanhá num shopping, te acompanha numa pescaria e assim por diante, né? Pra fazer qualquer atividade, né?” (sic). A jovem: “Tem suas vantagens e desvantagens, né?”. A mulher mais velha reforça: “Com certeza”.

O realizador interfere: “Vocês precisam da companhia? Como que vocês são

afetivamente? Vocês precisam de colo também das crianças?” A mulher mais velha: “Com certeza”. O homem diz: “Ah, é gostoso um carinho de criança. É gostoso...” A jovem rebate: “Só de criança é...” O homem reforça: “Só de criança” e sorri. A mulher mais velha diz: “Só de criança não, né?” (sic).

Plano Aproximado de duas crianças agachadas, o realizador pergunta: “Quantos anos tem cada uma? Vamos lá”. A menina mostra com os dedos o número sete, a segunda, o número quatro. Alguém diz: “Ô tio, tira uma foto com ela aqui?” (sic). A câmera desloca-se para cima e mostra duas meninas sentadas. O realizador: “Quantos anos cê tem?” (sic). A menina: “Oito”. O realizador: “E ela?”. A menina: “É três”. A menina menor mostra a idade com os dedos. O realizador: “Três? Tudo isso? E quando vocês forem grande, cêis vão fazê o que?” (sic). A câmera mostra as quatro meninas. A mais velha diz: “Eu vou ser mais médica. Eu gosto mais de médica”. A outra menina diz: “Eu gosto de ser bailarina”. A menorzinha de todas diz: “Eu gosto de ser... é bailalina” (sic). A menina que está do lado repete: “Bailalinda”. A menina menor diz: “Linda, minha fofinha”.

Plano Geral, um grupo de pessoas desce por uma estrada rodeada de vegetação. No canto direito inferior está escrito: “29 de julho”. Plano de Conjunto dentro de um ônibus. O realizador narra: “As crianças sabiam que aquele era um dia importante. Como também sabiam o que havia ocorrido no dia em que chegaram ao orfanato dois meses antes. Mas escondiam ou nem davam bola ou simplesmente preferiam só falar sobre o que estava ao alcance dos olhos” (sic). No interior do ônibus, uma criança em Grande Plano abre a mão e fecha a lente da câmera; depois, retira. Plano de Pormenor, outra menina olha pela janela. Plano de Conjunto de três crianças num balanço.

Plano Americano de uma das meninas numa sala com brinquedos. Alguém fala: “Ó, a tia quer explicá uma coisa pra vocês agora. É verdade que hoje que vocês vão pro caminho de vocês? É verdade? É?” (sic). Uma das meninas responde: “É verdade”. A mulher continua: “E vocês sabem quem que vai pra onde? Vocês vão tudo junto? Ou cada uma vai pra...” (sic). Uma das meninas responde: “Uma casa”. A mulher continua: “Uma casa. Como é que é?” A mesma menina: “Hum, falaram que... ai que linda. Eu queria ter uma saia dessas, sabe?” A mulher ainda insiste: “O que que aconteceu que vocês chegaram aqui?” (sic). A menina responde: “É porque nosso pai era dogrado. Ele vendia droga e maconha”. A mulher fala: “E vocês já...” Uma das meninas mais novas diz: “Tinha um cheiro de cocô. Eu vou brincar sozinha”. A menina que está ao lado diz: “Olha, é pra brincar assim, quando tiver uma festa

de casamento... Ah, então eu vou brincar. É muito massa” (sic).

Grande Plano, a mulher diz:

Então vocês entenderam. Ó, a tia vai explicar de novo: vocês vão pra casa hoje da família de vocês, cada uma vai ficar numa casa. Só a Carolaine e Loriane vão ficar juntas e vocês vão poder se ver quando vocês quiserem, se vocês sentirem saudade. Final de semana vocês podem se encontrar (sic).

A câmera mostra as crianças e uma delas diz: “Eu vou sentir na hora. Na hora, eu vou sentir saudade”. Plano Americano das três meninas brincando. O realizador: “Você vai sentir saudades delas, Carolaine?”. Uma das meninas: “Não”. Outra completa: “Não tá nem aí.”

Plano de Conjunto, duas meninas caminham por um corredor e passam por uma porta, a menina mais velha para na porta seguinte. O realizador narra:

Era difícil para psicóloga e para mim falar sobre o que elas entenderiam somente com o novo toque carinhoso, com o sabor do chocolate e com as pequenas broncas ao pé do ouvido. E aquele processo de entendimento começava justo com o sentimento que Carolaine negava e Loriane ignorava. A saudade da irmã mais velha, e protetora Artiela.

Plano Médio de um casal com uma das crianças no colo. Plano Aproximado de um quadro em que está escrito “Lar Abdon Batista. Como está o seu astral hoje?”. Nas linhas abaixo: “Bom” e “Regular” aparecem, com várias caretas com imãs e uma das meninas brinca com as caretas.

Plano Aproximado, um homem (que vai adotar as duas meninas, Carolaine e Loriane) com uma das crianças no colo conversa com a menina: “Diz pra ele que tu vai adora ficá lá”. A menina diz: “Eu vou adorá ficá lá”. O homem diz: “Tu vai te colo”. Ela repete: “Eu vou te colo, um bolo de chocolate”. Ela grita: “Eu quero chocolate” pondo o dedo no queixo do homem. Ele diz: “Tá bom, eu arrumo pra você depois”. A menina dá uma gargalhada e o homem ri junto e diz: “Viu que gostoso”.

Plano Aproximado de uma mulher que segura uma caneta e assina um papel. É possível ouvir as instruções: “Guarda esse sempre com a certidão de nascimento. É o final do processo de adoção. Aí, esse não tem mais validade. Três vias, você assina”.

O homem com a criança no colo em Plano Aproximado, a criança diz: “Bem gostoso”. O homem responde: “hum”. O realizador pergunta: “Você conhecia esse tio?” A menina balança a cabeça. O homem diz: “Conheci agora que estou no lar. Diz pra ele, eu conheci aqui no lar”. A menina fala no ouvido do homem. Ele diz: “Amauri”. Ela repete: “Amauri”.

Plano Médio, um casal e uma menina. Eles fazem um cumprimento de despedida:

“Tchau”. Um homem está com uma menina no colo, ela chora, uma mulher diz: “Não chora, vamo dá uma voltinha” (sic). Plano Americano da porta de um carro, dentro dele estão duas crianças uma em pé e a outra sentada. Novo choro. Plano Aproximado, dentro do carro uma das meninas olha para a janela, passa a mão no vidro e olha para a frente com uma expressão contrariada. O realizador pergunta: “Vai ficar com saudades?” A menina balança afirmativamente a cabeça. Plano Aproximado de uma das meninas que pergunta: “Nós vamos pela rua da Artiela?” Uma voz feminina diz: “Quase lá. É quase no mesmo lugar”. A menina fala: “Oh, tchau daquela coisa ruim”. A voz feminina pergunta: “Ham? O que, que foi?” A menina explica: “Nós vamo saí daquela coisa ruim” (sic). A voz feminina pergunta: “Aonde que era ruim?” E a menina responde: “Lá na onde que nós tava” (sic). Outra pergunta: “Você não gostava?” Com a resposta: “Não, era muito chato”. A mulher pergunta: “Chato, por quê?” A menina menor diz: “Eu costei”. A criança está em Grande Plano, alguém diz: “Tu gostou, Loriane?” A menina balança a cabeça afirmativamente. Dentro do carro, Plano Aproximado, a criança mais velha tira a blusa. A mulher que está ao lado pergunta estendendo os braços: “Quer ajuda?”. A menina desespera-se para tirar a blusa. A mulher diz: “Calma, calma, puxa o braço primeiro”. Depois de tirar a blusa, a mulher segura o braço da menina e diz: “Ei, coloca o cinto de volta agora”. A menina obedece, a outra menina coloca a cabeça na frente da câmera e olha para o lado da janela: “Eu tô apeitado. A Artiela tá ali?” A mulher: “Não”.

Dentro do carro, a menina menor em Plano Aproximado fala: “Aquele é nosso pai também?” A mulher responde: “Claro, nosso pai do coração. E aí você vai ser o quê?” A menina exita e diz: “Pai do coração”. A mulher corrige: “Não, você vai ser a filha do coração”. A menina repete.

Plano de Conjunto mostra a fachada de uma casa com o portão fechado. Uma das meninas fala: “Casa mais feia”. O homem diz: “Ah é. Tu acha? Mas tu não viu tua cama dentro. Nada, não pode sair, só a hora que eu mandá. Peraí” (sic). O homem abre o portão da casa. Dentro do carro, a mulher: “Loriane, Carolaine.” Uma das meninas diz: “Abre”. A mulher fala: “Não, espere”.

Plano Médio mostra as meninas e o casal. A mulher pergunta: “Querem conhecer? É? Surpresa”. A porta do quarto é aberta, a luz é acesa, a menina mais velha logo entra, a mais nova exita e fica ao lado dos dois adultos. O homem pergunta: “Gostou? Gostou? Tá bonito, ou não tá? Vai lá”. A mulher também diz: “Vai lá”. Ouvimos o choro da menina e o homem diz: “Vai junto, vai junto”.

Plano Médio das duas meninas dentro do quarto. O homem diz: “Gostoso, né? Então vem cá agora. Me dá um abraço daqueles bem gostoso” (sic). Ele senta na cama e a menina mais velha abraça o homem, que fala: “Valeu ou não valeu, hum?” Ouve-se a menina dizendo: “Valeu”. O homem diz: “Valeu é. Pode se jogar em cima da tua cama. Deita de comprido nela” (sic). Ela vai, mas depois exita, balançando a mão e o dedo negativamente. O homem reforça: “Pode deitar assim de comprido” (sic). A menina mais velha diz: “Não tem travesseiro nessa cama?” O homem e uma voz feminina dizem juntos: “Tem”. A voz feminina diz: “Tu já quer dormir?” O homem diz para a menina menor: “Então, dá um abraço pra mim? [a menina abraça o homem] Que beleza!” (sic).

Plano de Conjunto de um casal que entra pela porta da cozinha. Ela diz: “Oi. Tudo bom? Tu veio me vê?” (sic). A moça atravessa a cozinha e abraça a menina mais velha. A moça pergunta: “Tudo bom contigo? Tu já tá comendo tudo os brigadeiro?” (sic). A menina responde: “Não. Não comi ainda”, vai até a porta, alguém chama: “Caroline”.

Imagem do quarto das meninas. A criança menor está deitada na cama e põe os pés na parede. O homem diz: “Só cuida o pé na parede. Que que eu falei? Só cuida o pé na parede, não pode esquecer”. A menina bate os pés na parede. O homem diz: “Ei, ei. Não vai obedecer?” A menina mexe negativamente com a cabeça. Ele pergunta: “Não, por quê? Quer o teu lado sujo e o da Caroline limpinho? Bonito? Aí chega o Natal, Papai Noel vem aqui e vai olhar seu lado sujo? Daí não traz presente. Só traz pra Caroline. Daí? Aí tu não vai querer, né? Então, não pode sujar” (sic). A menina balança a cabeça. O homem continua: “Tu sabe que tem Papai Noel, né? Sabe que tem? Tá bom, nós vamo vê amanhã se tá sujo e vamo conversa com o Papai Noel” (sic). A menina grita: “Nã... Não”. Ele diz: “Então, tá bom. Tu não vai sujar mais, né? Não vai mais sujar, né? Então, tá bom. Quero só ver” (sic). A menina balança negativamente a cabeça, depois joga um urso na direção do homem, a menina grita: “Não”. O homem pede silêncio, assoprando e diz: “Não pode gritar”. A outra menina: “A Loriane... a Loriane vai ficar de castigo aqui no quarto, em cima da parede, se não obedecer.” O homem confirma, mas depois pergunta: “É verdade? Quem é que dava castigo pra ela?” (sic). A menina responde: “Quando ela não obedecia, ela apanhava de cinta”. O homem responde: “Ah, é. Mas ela não vai apanhar de cinta, porque ela obedece. Por que vai apanhar, né, Loriane? Não precisa, ela obedece”.

Plano Americano do quarto das meninas. O casal com as duas meninas sentadas no colo. O realizador faria uma pergunta, mas Caroline interrompe: “Ô tio, sabe que meu pai

vendia droga, daí ele foi preso?” O realizador pergunta: “E você ficou triste?” A menina responde: “Fiquei... a Artiela gritava: não, não... Ela gritava, né, só porque o pai foi preso. Daí nós fomos lá junto na delegacia”. Realizador: “Aí depois cê foi pro abrigo? Pro lar?”. A menina: “É, daí eu voltei e vim pra cá...” O homem que segura Carolaine no colo diz: “Agora sim tá bom, né? Agora sim tá bom”. A menina retruca: “Por que tu não corta essas unha ai tudo ridícula?” O homem responde: “É porque eu trabalho... meu trabalho suja, sabia? Não tá tão grande é pequeninha. Mas a tua vamos deixar bonita, pintadinha”.

Plano Médio do quarto, o homem conversa com Loriane, ela está deitada na cama. Ele diz: “Beleza. Viu, não bota o pé na parede”. Loriane pergunta para ele: “Onde que é o teu quarto?” O homem responde: “Lá onde que a tia tava telefonando” (sic). A outra menina diz: “Lá no final”. O homem corrige: “Onde que a mãe do coração tava telefonando. Aquele lá é meu. Mandei tu experimentar a cama, tu não quis, quer experimentar a cama lá? Vai lá, pulá em cima... vai lá pulá em cima, vai lá. Pode ir lá dá um pulo em cima. Experimenta” (sic). Loriane levanta-se da cama e vai até o outro quarto.

Loriane em Plano Aproximado entra no quarto e se deita sobre a cama. A mulher pergunta: “Deixa eu i aí contigo? Posso ir com você? Que legal! E lá vou eu” (sic). A menina balança a cabeça afirmativamente. A mulher joga-se ao lado da menina que ri e a abraça.

Plano Americano do casal, a jovem e as duas crianças sentadas no colo. O realizador pergunta: “Que que, como é que vocês tão falando um pro outro assim, é a mãe do coração, conta pra mim como é que vocês tão falando?” (sic). O homem diz para a menina: “Fala”. A menina responde: “Ah, não sei...” O homem diz: “Pode dizer... Pode dizer... Tá falando que é a mãe do coração” (sic). A menina diz: “Esse é meu pai do coração e essa é minha mãe do coração”, enquanto abraça os dois.

Plano de Conjunto da mesa da cozinha. Ao redor estão três crianças, a filha do casal e a mãe que está em pé. Do outro lado da mesa, também em pé, está o pai. O homem diz: “Tu esperava que a sua cama, as suas coisas iam ser tão bonita?” (sic). A fala é reproduzida por escrito no canto esquerdo da imagem. A menina: “Sim. Agora eu não quero que arranque mais nada de balão, que agora eu vou mandar tudo nesse quarto”. O pai diz: “Então, fala bonito lá pra câmara, lá pra ele” (sic). O realizador reforça: “Fala pra mim” (sic). O pai insiste: “Fala pra ele direito na câmara, pra ele lá. Que que tu não quer mais que faz?” (sic). A menina: “Eu não quero que ninguém mexe no meu quarto... e ninguém mexe no meu guarda-roupa, e não mexe em nada, não pega balão, não pega nada, daqui. No meu quarto agora eu é



que vou mandar” (sic). O pai pergunta: “Tu vai mandar?” (sic). Ela responde: “Eu vou mandar aqui”. E, então, o pai pergunta: “Tu vai arrumar tua cama de manhã, tudo?” (sic). A menina responde: “Vou”. O pai pergunta novamente: “Vai deixar bonito então o quarto? ...Ah, então tá bom”. As duas meninas, em Plano Aproximado, comendo.

Plano Aproximado, Carolaine no quarto mexendo no guarda-roupa. Ela está de costas para a câmera e diz: “Olha aqui [tira uma bota de uma sacola e mostra para a irmã mais nova]. Parece que cabe em tu”. Ela guarda novamente a bota na sacola e reforça: “Cabe em tu mesmo. E tem um aqui que cabe em mim, ó, esse daqui”. O *fade* encerra a história de Carolaine e Loriane.

Em Plano Aproximado, mostra uma pessoa segurando algumas peças de roupa, olhando para um guarda-roupa, a mulher diz: “Ela trouxe mil pijamas. Trouxe aqueles e ainda trouxe mais uns três aqui dentro. Não sei pra que isso tudo. Olha aqui. Vestido longo... onde ela vai com isso?” Novo *fade* escurece a imagem e aparece escrito no centro da tela “Márcia”. A tela ainda está preta e alguém diz:

Oi, meu nome é Marcos Antônio Coimbra, mas o nome que eu gosto de ser chamado é de [Plano Aproximado de uma pessoa, cabelos loiros e óculos de grau] Márcia. Porque, Márcia ficou um nome parâmetro, perto do meu nome de registro, que é Marcos. Vitória que é o sobreposto do nome, é uma vitória, que é uma mudança de vida. Eu acredito e acho que isso é uma conquista de vitória [corte, a tela fica preta].

Na parede branca está escrito, invertido na imagem, “advogada”. A porta entre aberta, duas pessoas sentadas, no canto direito da imagem aparece um mapa, com um ponto vermelho e preto onde está escrito: “São José do Rio Preto, SP”. Uma voz feminina diz: “Existem riscos e existem interferências... que podem ocorrer na cirurgia”. Márcia de frente, Plano Americano, olhando para um papel. A mulher fala: “Olha lá. Incontinência urinária”. Márcia pergunta: “Incon... tinência fecal?” A mulher responde: “Incontinência fecal. Você pode perder o controle do ânus de controlar as fezes. Nunca aconteceu nada disso com ninguém, tá... é... risco de morte, como em qualquer ato cirúrgico”. Márcia retruca: “Vamo basicar risco de morte, né?” (sic). A mulher continua: “Perfuração do reto, por causa do local”.

Márcia em Plano Americano olha para o papel. Uma voz feminina: “Você sabe que tem que fazer tudo isso com o seu nome masculino...” Márcia responde: “Porque não existe ainda o meu nome pra Justiça, né?” O realizador:

Naquele dia, Márcia teve que obedecer a burocracia jurídica, antes de se internar para a cirurgia mais delicada, desde o dia em que decidiu experimentar um salto alto e uma blusa decotada. Eram precauções necessárias, assim como o laudo

psicológico, já que a mudança de sexo era irreversível.

Plano de Pormenor de uma mão que segura uma caneta e assina o papel. Plano Aproximado Márcia com a mulher que organizava as roupas no começo da história. Márcia conversa com a mulher que estava dando as orientações: “Eu te vejo no meu aniversário?” A mulher responde abraçando Márcia: “Eu vou lá na sexta-feira”. Márcia confirma: “Tá bom, vai sim. Quem sabe a gente não faz um mini *buffett* lá?” (sic). Márcia sai da sala, no canto direito inferior está escrito: “16 de novembro”. Márcia em *off*:

Sou filha de caminhoneiro. A minha mãe é comerciante. Tenho hoje 28 anos, vou completar 29 agora sexta-feira, um dia após a minha cirurgia. É... trabalho no comércio. Ta, eu trabalho numa boutique e também trabalho autônomo que vendo joias. E... vivo numa cidade que tem 69 mil habitantes, mais ou menos. Cidade que é cativa do interior, mas, porém, muito boa. Não que eu não tive os maus tempos. Não tive os preconceitos. Toda a carga que uma sociedade cobra quando a pessoa tem alguma diferença. Mas com tudo isso ainda, eu tenho que dizer que sou muito feliz na minha cidade. Não tenho que me queixar hoje. Sou muito família, criação pede, pede isso, na sua vivência, ela te cobra. Eu sou do churrasco na casa da vizinha, da festa de quermesse. Eu não queria o mundo pra mim, igual às vezes a gente vê alguns gays que o mundo. Eles falam meu mundo gay. Não queria o mundo pra mim. Eu queria ser nesse mundo (sic).

Juntamente com a fala de Márcia, aparecem imagens das duas mulheres entrando num edifício. Márcia carrega uma mala de rodinhas. Plano Médio, Márcia passa por uma porta de vidro. Elas estão num elevador e, depois, Márcia e a colega saem. As duas continuam andando por corredores. Ao entrar no quarto, em pé no meio de duas camas, Márcia diz: “Isso que eles chamam de luxo, uma TV catorze polegadas?” Alguém responde: “É!” Márcia retruca: “Eles não sabem o que é luxo, ainda não”. Ao terminar de dizer, pega uma porção de caixas da mão de um rapaz e as coloca no canto do quarto. Depois diz: “Meninos, muito obrigada, tá bom. E uma boa tarde pra vocês” (sic).

Plano Geral da janela do quarto. A câmera mostra Márcia e a outra moça que a acompanha. Márcia diz:

É como se você colocasse uma roupa e não gostasse. Qual é a atitude do ser humano? Ele vai lá e troca de roupa. Agora imagine você conviver com um órgão e você não aceitá ele e não tem como você mudá até então. É um incômodo constante. É por isso que entra nessa parte de transsexualismo. O que que é? É uma mudança de sexualidade necessária. Não é porque a pessoa faz isso por estética. Não é estética, isso é uma necessidade pra minha bem vivência comigo mesmo, que é mais importante. Pra me sentir integrada perante a sociedade também (sic).

Márcia em pé ao lado da cama retirando um colar do pescoço, em Plano Americano.

Ela vai até o canto do quarto e pega algumas caixas que põe em cima da cama, dizendo: “A preparação para nova vida é tão importante que tem uma roupa pra cada dia” (sic).

Márcia em Plano Americano. Em pé, mexe com um secador de cabelo. O realizador diz: “Se alguma pergunta talvez te incomode, você pode pedir pra...” (sic). Márcia responde:

Não. Nada me incomoda de perguntá. Sabe por quê? Porque o que você carrega de trauma com você só faz mal a você mesma. Pegue do limão e faça uma limonada. Não é? O limão é horrível, horrível, azedo, mas uma limonada, num calor como tá hoje, é tudo de bom [corte]. Um dia, que não me lembro data correta, eu subi pra cidade, desci, quando eu estava descendo de retorno pra minha casa eu vi uma roupa numa vitrine. Era um sapato de salto alto, porque a loja vendia calçado também, uma calça que tava usando na época, uma pantalonina e uma blusa muito decotada. Falei gente, pensei comigo, que vontade de entrá nessa loja e comprá essa roupa pra mim. Ao mesmo tempo, meu subconsciente, imagina: “você não pode usar uma roupa dessa”. E eu fui descendo e refletindo comigo, quando eu cheguei um quarteirão abaixo, eu falei: “não, pera aí, eu tenho dinheiro, eu posso comprá, é o que eu quero. Por que que eu não vou vestir?” Voltei na loja, entrei, falei pra vendedora: “Eu quero essa roupa”. Ela olhó e falou assim: “É pra presente?” E eu falei: “Não, é pra mim” [novo corte]. Aí, eu senti o primeiro impacto do preconceito à flor da pele. Ela ali chocada, horrorizada com a situação, a vendedora. Eu, por minha vez, com vergonha, mas o meu desejo maior, falando mais alto. Que é como hoje, meu medo está, mas o meu desejo maior de ser é maior (sic).

Márcia movimenta-se pelo quarto em Plano Médio. Ela vai até a cama, pega uma caixa e vai em direção à porta. Ela fala sem aparecer:

Aí, numa outra semana, eu comprei uma saia com uma blusa. Eu usei. Na outra semana já era reveilón, final de ano. Já mandei fazê um vestido longo e entrei. Aí, começou a corrê o boato numa cidade, no todo: [entra imagem de Márcia falando] “Nossa você viu o filho da dona Dita, o Marquinho, do Antoninho, tá vestindo roupa de mulher. O Marquinho do Toninho tá vestindo roupa de mulher” (sic).

Plano Aproximado, Márcia em pé olhando para baixo, vira-se e diz: “O doutor Carlos passa aqui hoje, né, pra me vê. De certo, é possível”. Caminha pelo quarto e depois coloca um vidro de perfume junto aos objetos pessoais, volta e olha alguém lhe falando: “Senta. Você é muito elétrica. Eu, hein! [riso]”. Márcia passa em frente à câmera. Plano Aproximado de Márcia e de uma mulher vestida de branco, que está com um estetoscópio no pescoço. Coloca no braço de Márcia um aparelho verificador de pressão. Ouvimos a voz de Márcia:

Eu acho que eu convivi tanto com o tumulto, que eu acho que ele vai fazer falta pra mim um dia. Porque ele tá sumindo aos poucos da minha vida, o tumulto, a situação. Eu acho que esse é o maior dos últimos tumultos. Porque eu vou deitar aqui nessa cama amanhã à tarde e vô sabe que a Márcia existe, de corpo e alma. A Márcia vai existir de documentação. A Márcia vai poder casar. A Márcia vai podê chegá numa loja pra vendedora perguntá: “Como você chama?” “Márcia”. “Ah, esse televisor que você vai querer?” Na hora de dar os documentos ela lê lá Marcos... [pausa sem corte] Vai acabar esse constrangimento. A Márcia vai comprá televisão e vai mostrá

o documento e vai falar, não, ela é Márcia. Eu vou poder despir em frente ao espelho e vou falar existe a Márcia (sic).

Grande Plano de Márcia, olhos fechados, mão sobre a boca, o *zoom* abre e mostra que ela está deitada com alguém a seu lado fazendo algum procedimento. Márcia fala:

Eu falo assim que tudo na minha vida é encaminhado. Por quê? É, eu vô tê a oportunidade, Deus me deu mais uma bênção, mais uma glória, de eu ter a oportunidade realizar o desfecho da minha etapa de vida, pra uma nova filosofia de vida, já com a minha profissional realizada, a minha vida particular, entre aspas, bem resolvida, com a pessoa certa. Que é a pessoa que eu já tô quatro anos. E vou fazer a cirurgia e ter a minha primeira relação sexual com realmente a pessoa que eu amo (sic).

Márcia deitada na cama, com a pessoa ao lado fazendo o atendimento, e ouvimos ela:

Eu tive uma aula de educação sexual. Ela tem um órgão genital de borracha [Márcia, em Plano Aproximado, conversa com uma pessoa] e foi me explicando todos os nomes, os riscos das doenças sexualmente transmissíveis. Como eu vou fazer a lavagem, cuidar desse órgão. Depois de eu ter ele, não ter nenhuma infecção, saber cuidar. Porque é algo mesmo totalmente novo pra mim. Aí eu tive algumas aulas de educação sexual e de saber fazer bom uso do órgão (sic).

A imagem abre *zoom* e mostra um homem que está em pé ao lado da cama em que Márcia está sentada. Grande Plano, o homem que conversa com Márcia: “Você esteve com a advogada nossa?” Ela responde: “Assinei tudo”. Ele questiona: “Entendeu direitinho que é uma cirurgia que pode dar uma série de complicações, que você tem que estar preparada pra elas, né?” Márcia responde: “Ela me explicou”. O homem reforça: “Aceitar isso como uma condição normal da cirurgia”. Imagem de Márcia em Plano Aproximado:

Ela falou bem que a parte principal que o senhor trabalha é a funcional. A estética depois pode ter alguns tipos de reparo, mas que o importante é o funcional. Funciona, funcionando... estética depois pode voltar, faz um reparo até local. Dependendo de cada circunstância e de cada caso, ela me explicou (sic).

O homem diz: “Tem casos, tem casos que precisa voltar pro centro cirúrgico” (sic). Márcia diz: “Ela falou também que tem casos de pacientes que faz e não acontece mais nada” (sic). Márcia em Plano Aproximado:

Se eu pudesse vir novamente, se existisse uma nova encarnação você acha que talvez eu queria ser Márcia... [mexe como dedo negativamente e estala a língua reforçando o tom negativo]. Eu queria ser Marcos e depois Márcia. Por quê? Porque eu tive a chance maravilhosa de ter certeza da sexualidade que eu realmente queria ter. Eu tive a chance maravilhosa de conhecer meu próprio potencial interior, de buscar, conquistar e ser. De repente o que pra mulher é normal ter um peito, ou de repente normal ter uma perna bonita, pra mim é muito mais do que isso. Porque tudo

eu tive que conquistar, através da ajuda de Deus, criá. Então o meu peito é o meu peito, pra mim é o máximo do máximo. Às vezes, uma mulher até não se elogia tanto (sic).

Grande Plano de um crucifixo. Márcia segura o fone no ouvido, em Grande Plano. O realizador:

Apesar da franqueza com que descrevia aquele dia e aquela vida tensa, não foi fácil convencê-la a falar. Ela se preocupava com os critérios que comandariam a escolha das perguntas, das respostas, das manchetes. Dizia até ter recusado uma proposta financeira de um jornal da sua região. Conteí a ela um pouco das sete desconexas histórias que eu tinha colhido até ali.

Grande Plano mostra Márcia no telefone, sem falar nada. Ouvimos Márcia falando: “Viu, já começou o procedimento. Eu já interneí, ta? Já tô tomando soro... tô... Eu tô assim. Tô com medo, tô com um pouco de medo né, mãe? [silêncio... Márcia está chorando] Vai, não vai dar certo? Vai dar tudo certo [choro]”. O realizador:

E Márcia me recebeu, ainda fazendo questão que voltasse a entrevistá-la um dia depois da operação. Dia de seu vigésimo nono aniversário. [Pausa] Mas não era o dia que ela esperava, com dores deitada, sem atender visitas e telefonemas. O vibrante otimismo estava guardado, como estavam guardados todos os seus vestidos.

Imagem da porta do quarto aberta, nele, uma mulher. Outra mulher entra no quarto e no canto direito inferior está escrito: “18 de novembro”. Grande Plano dos pés na cama, sobre uma mesa há duas garrafas de Coca-cola e um bolo. Plano Geral do corredor do hospital.

Ouve-se o realizador: “Se eu fosse, se eu fosse concluir esse trabalho todo com o seu depoimento, diante de histórias tão diversas, do pouco que você ouviu de mim, como que você concluiria, assim?” Márcia esboça um sorriso: “Eu concluiria que não existe fim”. A tela fica preta e o realizador diz:

Desde o começo, eu sabia que aqueles dias me trariam mais dúvidas do que respostas. Mais incertezas e menos fins. E assim alimentei uma curiosidade besta, em cada um dos dias seguintes a esses. De saber se Márcia tocou nas cerejas do bolo. Se Tiri escondeu os curativos da filha. Se Dom Pedro se fechou em sua casa sempre aberta. Se Carolaine quis mudar mais algum detalhe na mãe, no pai ou no velho quartinho da bagunça. Se Paulo Afonso lembrou de alguma ordem sem importância que não deu. Se Antônio foi procurar um emprego a cinquenta metros de casa. Se R. Júnior pensou que o mundo em que a filha viveria era mesmo incorrigível. E se Elivânia sonhou com o mar.

Várias imagens aparecem relacionadas às oito histórias. No canto direito inferior: “para Milton e Ney”. Novas imagens relacionadas aos personagens das histórias. Enquanto as imagens são exibidas, uma pessoa canta acompanhada de um piano. Aparecem os créditos

finais, um *fade* encerra a imagem e os créditos continuam sendo exibidos.

Para a descrição interessada é necessário explicar que em Antes, um dia e depois as oito histórias apresentadas não estão relacionadas, não há elementos em comum, a não ser o período de modificações (espaço de dois ou três dias, entre o antes e o depois) nas histórias de vida. Quem faz a relação das narrativas é o realizador que acompanha os oito acontecimentos nas vidas das pessoas escolhidas. Em função disso, é um dos mais difíceis de descrever.

Quanto ao uso de fontes, no momento em foi realizada a coleta de dados do documentário (autoria, orientação, instituição, tempo de duração, número e tipos de fontes) trabalhamos com fontes oficiais e não oficiais. Como fontes oficiais, a princípio, consideramos os sujeitos que estariam preparados para o trabalho com a mídia, e não com o conceito de fonte oficial que indica que o sujeito fala por uma instituição (SANTOS, 2007; GOMIS, 1991). A princípio (durante as primeiras observações dos vídeos, antes mesmo de uma conceituação de fontes oficiais e não oficiais) três entrevistados foram considerados fontes oficiais. Eles são os personagens principais das diferentes narrativas apresentadas: o prefeito Paulo Afonso; o bispo dom Pedro Casaldáliga; e o oficial do exército R. Júnior

No caso do prefeito e do bispo, com mais facilidade seria provável pensá-los como fontes oficiais, pelos cargos que ocupam. Mas nas duas situações, eles não falam em nome da prefeitura e da igreja, não representam as instituições no momento da fala. Além disso, o enfoque do documentário é a passagem da vida pública para a do cidadão comum, no caso do prefeito e do bispo. No caso de R. Júnior, ele também não fala pelo exército, fala como um oficial, mas de uma perspectiva pessoal, que foi selecionado para uma missão. Depois da constatação de que a fala não é institucional, optamos por classificar os três sujeitos (Paulo Afonso, Pedro Casaldáliga e R. Júnior) como fontes não oficiais.

No decorrer da descrição do vídeo Antes, um dia e depois é possível constatar que não importa a preparação que os sujeitos têm. Eles falam de uma experiência pessoal. Somamos, então, 15 fontes no documentário, todas não oficiais. Além dos já citados, estão: o romeiro Tiri; o trabalhador Antônio; a trabalhadora rural Elivânia; o marido de Elivânia; o filho de Elivânia; a mulher de R. Júnior; as meninas Carolaine e Loriane; o pai adotivo das meninas; a mãe adotiva; a irmã adotiva; e a vendedora Márcia.

Cada um dos entrevistados é, ao mesmo tempo, protagonista das histórias. Nem sempre o final é o esperado, justamente pela dificuldade em encerrar uma narrativa que não diz o que aconteceu depois.

As histórias contadas em Antes, um dia e depois sugerem uma comparação com os fragmentos de histórias que Foucault (2006) chama de existências-relâmpagos. As histórias de vida presentes no texto “A vida dos homens infames”, embora em contexto distinto, ajudam-nos a pensar como as mídias alternativas, como é o caso dos vídeos que analisamos, iluminam as vidas de sujeitos “[...] que existiram realmente; que tenham existência obscura e desventurada; que fossem contadas; que esses relatos tivessem feito parte da história dessas existências; e que o choque causasse um efeito de beleza e terror” (FOUCAULT, 2006, p. 205-206).

Equiparamos os protagonistas das histórias contadas no vídeo às fontes não oficiais do jornalismo cotidiano. Suas histórias não teriam espaço no jornalismo convencional.

Nas entrevistas, a condução do realizador fica visível em diversos momentos. Seleccionamos um momento em cada uma das histórias para demonstrar como as falas foram orientadas, a partir da expectativa do realizador.

Uma das primeiras perguntas do realizador para o romeiro Tiri: “Tem algum defeito que o senhor tinha e não tem mais, a partir de agora?”. Outra, ao prefeito derrotado: “O senhor não vai estar na posse?”. Para Antônio, o trabalhador que era escravizado: “Pode contar, ninguém vai usar isso contra você, não. Conta aquela conversa do ônibus. Quero que o senhor conte o que o senhor pensou, o que senhor falou”. Para Pedro Casaldáliga: “O senhor se sentiu muito decepcionado quando veio a possibilidade de ter que deixar a cidade?” (sic). Para o filho de Elivânia: “Você tá feliz que vai mudar? Como vai ser na casa nova? O que você achou?”. Para o oficial do exército: “Conta um pouco como foi sua vida até você ir pro exército” (sic). Para os pais adotivos das meninas Carolaine e Loriane: “Vocês precisam da companhia? Como que vocês são afetivamente? Vocês precisam de colo também das crianças?” No caso de Márcia, o realizador deixa claro que a relação é de uma entrevista ao comentar: “Se alguma pergunta talvez te incomode, você pode pedir pra...”.

As entrevistas ocorrem em locais abertos e fechados e não respeitam uma regra. Às vezes, o mesmo entrevistado fala em lugares diferentes. Por fim, sobre o uso dos planos, Notamos uma padronização no uso dos planos nas oito histórias. O Plano Aproximado é o mais usado. Em cada história foram usados em média 12 Planos Aproximados.

Trabalhamos com as distâncias sociais de Hall (1989), que são aplicadas por Tuchman (1983) na relação entre os tipos de planos. O Grande Plano faz parte de uma distância íntima do sujeito (TUCHMAN, 1983, p. 130) enquanto o Plano Aproximado trata de uma distância

pessoal próxima. Isso significa dizer que o realizador, com o uso contínuo do Plano Aproximado, envolve-se com os entrevistados, mas não é íntimo destes.

### 5.2.7 Tarancón - Volta para viver (2005) – 53min 34s

O vídeo inicia com tela preta onde aparece um texto que rola da direita para esquerda, no canto inferior da tela: “Campinas-1987/Abertura da Conferência Sindical Latino-Americana contra a dívida externa”. Enquanto o texto é exibido, ouvimos uma voz: “O Diretório Central dos Estudantes da Unicamp saúda todos os participantes da Conferência Sindical Latino-Americana e todo público aqui presente”. Sequência de imagens mostra os protestos que ocorriam durante o período da Ditadura Militar. Novamente uma voz:

Este evento de integração cultural mostra a capacidade de união dos povos na luta pelos mesmos objetivos. A miséria, a fome, os regimes ditatoriais são efeitos dessa dívida. Ela aniquila a liberdade e o princípio de soberania e auto-determinação dos povos. Conclamamos a solidariedade internacional contra as ditaduras sangrentas de Pinochet, Stroisner, no Chile e no Paraguai [É possível ouvir a manifestação do público que não aparece na imagem]. Contra a intervenção norte-americana em El Salvador e na Nicarágua. Viva a música popular brasileira, viva a música latino-americana. Viva a unidade dos povos na luta contra a dívida externa.

Nova sequência de imagens de protestos que ocorriam durante o período da Ditadura Militar. Ao terminar a fala, o sujeito sai. No mesmo local, outro sujeito entra no palco, vai até o microfone. Ele diz: “E ninguém melhor pra começá a esquentar essa noitada, para os nossos aplausos, do que o grupo Tarancón” (sic). Entra uma imagem congelada em preto e branco, com os dizeres: “Tarancón – Volta para viver”.

Plano Aproximado de um homem tocando um tambor e com a boca próxima ao microfone. Plano Geral do palco com cinco pessoas: no canto direito, duas com violão, uma com percussão, no canto esquerdo uma mulher e outro homem. A mulher canta: “[...] americano *vive lo pueblo* [...]”. Grande Plano de um recorte de jornal: “Inicialmente uma proposta: Tarancón”. Plano Aproximado está uma foto de um homem, em preto e branco.

Plano Médio de Jica, nos caracteres aparece sua função no grupo, percussão, não fala. Plano de Conjunto de três pessoas sobre um palco. Plano Aproximado de uma mulher cantando. Plano Aproximado de desenhos, caricaturas de cinco pessoas. Plano Aproximado,



um homem segura um instrumento de cordas, canta. Plano Geral de uma multidão batendo palmas e pulando. Plano Aproximado de uma fotografia em preto e branco de uma mulher tocando um instrumento de cordas. Plano Médio de uma mulher identificada como Miriam, apontada nos créditos como voz. Plano Geral de uma multidão que aplaude e dança. Plano Aproximado, duas pessoas tocam instrumentos de sopro. Plano de Conjunto de duas pessoas, uma na percussão e outra toca flauta. Plano Americano de uma fotografia em preto e branco de um homem tocando violão e cantando. Plano Americano de Emílio, identificado no vídeo como flautas. Plano de Conjunto de um palco, uma pessoa toca violão e outra no lado toca percussão. Plano de Conjunto de três pessoas, duas tocam violão e ao centro uma toca percussão. Fotografia em preto e branco de uma mulher sentada à frente de um piano. Plano Médio de Alice, flautista, sentada no chão. A imagem de um palco, uma pessoa toca flauta e outra um instrumento de cordas. Fotografia em preto e branco de uma pessoa sentada. Plano Médio de Félix, artista plástico. Plano Aproximado de dois homens cantando. Grande Plano, uma fotografia do rosto de um homem.

Plano Médio de Turcão, identificado nos créditos como cordas: “Pode metê o pau no Tarancón? Pode falar mau, né? Ai que maravilha! Essa vai ser a minha desforra [riso]” (sic). Em tela preta aparece escrito: “*Buenos dias, América*”. Plano Americano de pessoas fantasiadas com roupas do século XVIII, perucas, leques e outros adereços. Percebemos que se trata de carnaval. Pessoas na rua, confete sendo jogado e um policial que chega de moto, espalhando as pessoas. A sirene da polícia ecoa. Ouvimos uma fala:

Eu com dezoito anos, eu assisti, em Málaga, um filme que chamava Orfeu de carnaval, um diretor francês, que me intui bem demais. Aí eu falei pra minha mãe, ‘mãe eu vou pro Brasil’ [Entra imagem de Félix - quem está falando -, sentado quase na altura do chão; em Plano Médio, atrás e ao lado há araras com roupas]. E ela: ‘Lá só tem canguru meu filho. Que que você vai fazer no Brasil?’ ‘Não mãe, canguru é na Austrália’. Aí levei minha mãe assisti Orfeu de Carnaval. Nossa bonito demais. A senhora me ajuda a arrumá a papelada pra ir pra lá? ‘Arrumo’. Aí vim pra cá (sic).

Fotografia em preto e branco, em Plano Médio, de uma menina sentada ao piano. “Desde pequena que eu [Plano Médio, de Alice sentada no chão] estudava no mesmo colégio que a Míriam [fotografia em preto e branco, em Grande Plano, do rosto de uma menina]. Ela era de uma turma mais adiantada, né? Me sentia pirralha, assim, perto dela. Mas a gente sempre se... todo, toda festinha tava ela cantando, [Fotografia em preto e branco, Plano Aproximado de duas meninas uma toca flauta e a outra com violão. Fotografia em Plano Médio de duas jovens, uma sentada e a outra ao lado e em pé] com violão fazendo teatro e eu

no piano, né?” (sic).

A imagem ainda é da fotografia das duas jovens.

Meu pai, que era uma pessoa super simples [Plano Médio de Miriam], mas ele conseguiu juntar um dinheiro e comprou uma vitrola *hi-fi* que era o máximo na época, cê entendeu? E pegou os discos mais baratos. Entre eles, os de música latina. Então, eu ouvi Tito Puente, Célia Cruz. Tito Puente, que faleceu há pouco tempo. A Célia Cruz, também falecida há pouco tempo. Célia Cruz, cubana, Tito Puente, porto-riquenho. E uma cantora, essa cantora chamada Yma Sumac. E eu naquele momento, eu comecei a ouvi-la e a imitá-la. Eu acho que desde dessa época eu me tornei uma pessoa que ia trabalhar com música (sic).

Félix em Plano Médio: “Seis anos depois de eu... já tava aqui, voltei pra Espanha. Aí, trouxe minha mãe. Trouxe a família toda... [corte] e o Emílio veio e se entusiasmou mais com as músicas” (sic). Alice, em Plano Médio, sentada no chão:

Aí, quando apareceu o festival de música do meu colégio, [fotografia colorida de uma multidão de pessoas e um palco improvisado; imagem de um pedaço de jornal em que está escrito: ‘Um centro de resistência cultural’; volta para Alice] isso já na época do colegial. Foi o primeiro festival de música do Equipe. Eu compus uma música com um colega da classe e chamei a Miriam pra interpretá. Nessa época, eu vi que ela também tinha composição, né? Falei ‘uau, vamo inscreve também, Miriam’. Aí ela foi, aí nesse festival ela conheceu o Emílio, o Emílio, que na verdade, que tá até hoje. É o... como que fala, ele que teve a ideia da música latino-americana. Nós somos só... [riso] (sic).

Emílio, Plano Médio:

Olha, não sei, acho que foi uma coisa meio... não muito proposital, não. Não foi, um não... vou ser músico, não. Então, na verdade... acho que isso nunca pintou na minha cabeça, né? [corte] Foi muito mais em função de ter conhecido o Jica e a Miriam, eu acho. Certo? (sic).

Jica, Plano Médio:

Eu conheci o Emílio no supletivo. Ele namorava com uma menina, que era amiga de uma amiga minha. E a gente, através desse, desse relacionamento, a gente acabou se trombando e a gente foi... a gente se deu muito bem um ca cara do outro. A gente teve um impacto bacana, assim. Ou seja, achei ele legal, diferente e provavelmente tenha achado a mesma coisa. E a gente começou a sair juntos. [pergunta da realizadora, que diz: “E a Miriam?”] E a Miriam, depois de um certo tempo, era a namorada do Emílio. Então aí tava o núcleo formado (sic).

Plano Médio de Miriam, mesmo ambiente:

Fundá o Tarancón, eu tenho que fala do momento que a gente viveu político, né? Existia uma ditadura e eu tinha até então eu não era vamo dizê assim um agente fazedor de música. Eu era um agente ouvidor, né, da música brasileira. Então eu ouvi toda essa música brasileira mais importante que [Plano Aproximado, em preto e branco, com a imagem vem escrito na tela embaixo: “Jair Rodrigues canta

‘Disparada’, de Geraldo Vandré, Edu Lobo canta ‘Ponteio’, Chico Buarque ‘A Banda’ e Gilberto Gil ‘Domingo no parque’ em Festivais da Record”. Um homem com violão na mão em Plano Americano, cantando. Plano Médio de Chico Buarque com violão e Jair Rodrigues. Plano Americano de Gilberto Gil com violão cantando] até hoje tá viva nos ouvidos das pessoas, né? Que é a geração do Chico, do Milton, do Caetano, do Gilberto Gil [volta para Miriam em Plano Médio]. A partir de 1968, com o AI-5, essas vozes foram caladas. Essas pessoas foram sutilmente convidadas a se retirar do país. Alguns foram pra fora, outros ficaram aqui, mas calados. Então eu que era, vamos dizer assim, uma ouvinte quase visceral de todo esse som brasileiro que rolava, fiquei, vamos dizer assim, estarecida de não tá conseguindo ouvi mais nada e comecei a ouvi uma música nas rádios que era vazia, o tanto quanto você ouve hoje um bate-estaca (sic).

Jica, mesmo Plano Médio:

Eu, mais o Emílio e a Míriam, a gente gostava de música, gostávamos de algumas coisas em comum. Eu gostava de MPB, o Emílio e a Míriam também. Eu gostava de rock, uma coisa que nem sempre eu partilhava com eles. E a gente resolveu, nos finais de semana, dá vazão a esse lado da gente musical tocando alguma coisa. O Emílio tocava violão, a Míriam também, eu arrumei um atabaque e a gente, nos finais de semana, numa garagem aqui no bairro do Cambuci em São Paulo, a gente brincava de... de tocar (sic).

Míriam em Plano Médio:

Em 72, eu ouvi as primeiras canções latinas que tem... tinha esse mesmo gosto efervescente que tinha, que existia naquela época, né? Com certa revolução dos costumes, o movimento dos hippies, né, os movimentos estudantis. Os *Beatles*, *Rolling Stones*, a Tropicália. Dentro da América Latina [Plano Médio de Mercedes Sosa, junto com a imagem é exibido o texto no canto inferior da tela: “Mercedes Sosa, Yma Sumac, Antônio Tarragó Ros e Leon Gieco em apresentações no Memorial da América Latina, em São Paulo”] existia uma efervescência também que tava baseada em três movimentos: *Nueva Cancion Chilena*, *Nueva Cancion* na Argentina e *Nueva Trova Cubana* (sic).

Jica, em Plano Médio:

O Chile tinha um movimento de renovação da música chilena, que era a *Nueva Cancion Chilena*, que nos atraia muito. Porque além do, do Chile tá sendo um país [imagens de jornais e de manifestações contra o golpe militar no Chile] da hora naquela época, tá entendendo. Que tinha a experiência de... acho que a primeira experiência de socialismo na América do Sul. Tinha esse povo todo, tinha Vitor Rara, tinha Eitieremani, Aquila Payot, Rolando Arancon, Isabel Par... ou seja, tinha uma efervescência muito grande (sic).

Emílio em Plano Médio: “O pessoal ia muito de carona, viajava pra América Latina de carona. Era, era uma coisa frequente. Era num... a estudantada fazia muito isso. Pegava o famoso trem da morte e chegava na Bolívia e de lá ia de ônibus, carona e esse tipo de pessoas traziam sempre... é... isso, fitas ou discos, né?” (sic). Jica em Plano Aproximado:

A gente tava ligado à colônia espanhola. A colônia espanhola era formada majoritariamente aqui em São Paulo, pelo menos de comunistas exilados... Então o que acabou acontecendo, a gente acabou sendo também um... é... um... centro de divulgação dessas ideias. (corte indicando edição da entrevista) Depois de um certo tempo... as pessoas meio que ... a grupo ensaia em tal lugar... eles tem um repertório bacana... e vão.. E convidaram a gente (Cartaz em preto e branco anunciando a apresentação do grupo) isso foi há... no centro espanhol, nos convidou pra fazer a primeira apresentação (sic).

Plano Aproximado de Emílio: “A gente fez também show bem no, naquela época na Sociologia Política, que a Míriam estudava lá” (sic). Plano Médio de Jica:

É aquela velha história da juventude, é a história de você tê um mundo imenso pra sê mudado e você precisá de aliados e normalmente os aliados da gente naquela época eram os estudantes. Então a gente tocou muito em universidade, tocou na PUC, tocou na USP, no Fundão no Rio de Janeiro. Pode pensar aí... o Tarancón tocou em todos os... todos os teatros municipais, de São Luís do Maranhão até o Rio Grande do Sul e, provavelmente, em todos os teatros municipais e quase todas as escolas, as universidades dessas mesmas, desses mesmos estados. Então, os nossos grandes aliados, os reais divulgadores de nosso trabalho, boca a boca foram os estudantes (sic).

No final da fala de Jica, áudio de uma das músicas do grupo. Durante a música são exibidas fotografias que mostram protestos contra o regime militar. Turcão em Plano Médio:

Eu fui assisti a um show do Tarancón na... o primeiro show que o Tarancón fez pra grande público foi no Tuca. E daí um grupo completamente desconhecido, um grupo que ninguém conhecia, mas tinha 1.500 pessoas assistindo. Que coisa incrível, como é que pode!? (sic).

Plano Médio de Jica: “De tarde, assim é... assim a gente tinha duzentos ingressos vendidos. A gente achava o máximo, o máximo. Quando a gente passou por lá e a gente já tinha lotação esgotada, aí, aí virou uma coisa de louco” (sic). Plano Médio de Míriam:

Esse show foi assistido por duas mil pessoas, no boca a boca, basicamente, apesar de ter saído em jornal. E os cambistas pegaram mais ingressos e ficaram mais mil e tantas pessoas pro lado de fora querendo assisti a banda [corte]. Nós fizemos um show que... ó dá até um nó assim... tentá falar dá um nó de, da lembrança, é ótimo te boas lembranças. [novo corte] É a função do artista é essa, é ser o... Pegá a música, fazê a música, entrar dentro de si e expandi, né? Então no Tuca, a gente teve essa oportunidade. A gente tava, nós éramos contidos, não existia essa produção toda de palco que existe hoje, do movimento, da atitude. Éramos contidos, tanto o público, como a banda e nós começamos a cantar uma música chamada “*Gracias a la vida*” [novo corte]. E a gente começou a dar os primeiros acordes dessa música... [Míriam pega o violão do chão, a imagem abre o zoom permitindo vê-la com o violão] e nós tivemos uma comoção, a gente tinha uma comoção do público. As... como se as bicas estivessem ficado abertas assim... todo mundo colocou aquela mensagem do *gracias a la vida* em seu coração e nos devolveu, uma coisa de cinco minutos de aplauso em seguida e o show mal tinha começado. Então, a gente sabia que alguma coisa especial tinha acontecido, aquele dia, né? E a música... só um trequinho dela [começa a tocar o violão] bem pequeno pra quem não conhece. Aliás, até não vou

fazer com o violão, [abaixa-se soltando o violão e pegando outro instrumento de cordas menor] vou fazer com o charango, que foi como eu fiz lá no... como eu fiz exatamente, como eu fiz lá no Tuca [dá uns acordes e começa a tocar] “*Gracias la vida que é me dado tanto...*” (sic).

Junto à música cantada por Míriam, a narração de um texto em *off*. Plano Geral de um grupo de pessoas à frente e milhares de pessoas ao redor, sentadas: “Carta do jornalista Marcos Faerman ao poeta exilado Ferreira Gullar publicada no Pasquim em 17 de agosto de 1975”. O texto narrado em *off*:

Poeta e homem do povo Ferreira Gullar, lembrei de você na noite de ontem. Você se lembra de São Paulo? Você conhece o Tuca? Pois eu só imagino a alegria com que você veria uma multidão de mil e quinhentos jovens, público de um espetáculo de Gil, Gal, Caetano, aplaudindo um grupo de quase desconhecidos universitários: O Tarancón, cantando a realidade latino-americana. Pela primeira vez uma grande sala de espetáculo no Brasil reunia tantos jovens por cima dos esquemas oficiais, por cima de tanto silêncio. Por cima das máquinas publicitárias, por cima das grandes gravadoras, controladas por grupos estrangeiros e que nos empurram o que eles querem que a gente engula. Pela primeira vez, a juventude brasileira assim reunida ia para o Peru, para o Chile, para Argentina e para o Uruguai, era isso que acontecia nesta noite no Tuca. É isto que acontece nesta hora na distância, na proximidade. Aperto tuas mãos poeta e homem do povo Ferreira Gullar, numa noite em que o gosto do homem da América Latina apareceu um pouco mais nítido para todos nós.

Durante a narração da carta, são exibidas diversas imagens todas em preto e branco de apresentações do grupo Tarancón. Plano de Pormenor do envelope da carta: “Ao poeta Ferreira Gullar, Buenos Aires, Remetente Marcos Faerman”. Turcão em Plano Médio:

Mas foi um show tão emocional, que as pessoas saíram é... transbordando de emoção. E os músicos e a plateia... foi uma choradeira danada, benigno, uma choradeira benigna. Aí eu tomei conta de que a música latino-americana, que na época era música de protesto, em 1972, era música de protesto. O Brasil precisava ouvir umas coisas e o Tarancón tinha o que dizer pra essas pessoas (sic).

Míriam, em Plano Americano: “Então aquilo mudou tudo, porque eu falei: ‘poxa, alguma coisa especial aconteceu e eu vou trabalhar com música. Eu to com coragem suficiente pra banca trabalha com música. E acredito nisso que eu to fazendo cegamente’” (sic). Plano de Conjunto de Jica no meio dos instrumentos de percussão, num palco:

A gente tem um disco em catálogo de 1976. Eu tava consultando ontem na Internet, eu odeio internet, eu acho que é ocupação de inútil, mas como eu tava [interrompe, com risos da plateia, e aplausos] inútil, puta eu não tenho paciência. [Na tela na parte inferior aparece escrito: “Show em Guarulhos (2004)”]. Mas é muito legal ficar às vezes inutilmente navegando naquela porcaria. Eu tava lá vendo, eu tava procurando uma música do Brass Construction, uma banda dos meus quinze, dezesseis anos [alguém diz no microfone: “Boliviana”] é quase [riso] e eu tava procurando la pelo ano 1976, aí eu reparei o seguinte, que na relação, uma espécie de *top hits* dos cem mais vendidos em 1976, exatamente vi isso ontem, o vigésimo

disco mais vendido em 1976 chama-se “*Gracias a la vida*” do grupo Tarancón. Eu não sabia, eu fui vê isso ontem. [Alguém diz: “mas isso é o que vale”] Foi reeditado, o *Gracia a la vida*, já anos e anos, o ano passado pela EMI, esse ano saiu de novo com uma tiragem mais recente e nós não recebemos um tostão por isso. Eu convoco aos amigos que vocês comprem só um cd e pirateiem [riso] (sic).

A tela preta mostra em letras brancas: “*Pobre del cantor*”. Plano Americano, de Jica identificado na tela:

Tudo aquilo que a gente tinha, tinha construído até aquele momento ficou reproduzido em dois c, em dois discos. [imagem da capa do disco com desenhos]. O primeiro “*Gracias a la vida*” é um universo novo que tava descobrindo e se encarregando de mostra pros brasileiros. O segundo [imagem da capa do disco] é continuação disso, mas veio a rebordosa de você tê, tê perdido várias coisas no meio do caminho. [volta Jica em Plano Americano]. Todas as propostas de renovação político e musical da América Latina tinha sido cortados por um, movimentos militares. Então já tinha tido no Chile o golpe (sic).

Plano Aproximado, com a identificação no vídeo Turcão, cordas:

O presidente Médici ia no estádio de futebol dava tchauzinho pra todo mundo, como sendo o cara mais amigo de todo mundo, enquanto rolava o jogo [imagens da repressão durante o período militar, a maioria é de fotografias em preto e branco; volta Plano Aproximado de Turcão] tinha gente sendo assassinado e torturado nos campos, minicampos de concentração daqui do Brasil, aqui de São Paulo ou do Rio, tal, tortura e tudo mais. Então a nova canção chilena mostrava as músicas de protesto que falavam mal do Pinochet, e que tinham muito a ver com, muito a ver com... o que a gente tava vivendo aqui (sic).

Alice, em Plano Médio, o nome aparece no vídeo, Alice, Flautas:

Foi organizada uma semana. Foi chamada I Semana Latino-Americana, com a nata aqui dos universitários, né, Fundação Getúlio Vargas, Ita, Poli, eu tava no meio da organização dessa semana também. Então, é... foi quando nós trouxemos Eduardo Galeano, autor das “*Veias abertas da América Latina*”. Aquela época era uma época horrível, que eu lembro que quando eu tava na organização tinham as pessoas que toda a vez se juntavam os presidentes dos centros acadêmicos de cada faculdade dessa. Toda vez que tinha uma gente, uma pessoa estranha, era a maior paranoia, a gente achava que era dedo-duro, que tava ali sondando. Era um clima horrível assim. [corte]. E aí, no dia da morte do Herzog, a... Ruth Escobar foi a primeira a sabê e que na época acho não tava tendo espetáculo no teatro dela e coincidiu também que na rota ali, né, da rua Paim, que não sei o que, o teatro Getúlio Vargas foi o primeiro que se lançou a notícia (sic).

As imagens na sequência são de manifestações, com fotografias em preto e branco. Elas fazem referência aos momentos vividos no Brasil e no Chile. Além das fotografias, há recortes de jornal que contextualizam os acontecimentos. A exibição é acompanhada de uma música com violão e a letra em espanhol.

Turcão, em Grande Plano. Quando começa a falar, a imagem fecha nos olhos dele em

Plano de Pormenor: “Ação e reação. Eu acho que quanto mais pisa, pisam no calo das pessoas, as pessoas têm necessidade de gritá” (sic). Plano de Conjunto da fotografia de Mercedes Sosa, enquanto isso, Félix fala:

Mercedes Sosa chegou a falar: “ô Félix, os militares fizeram minha carreira [em Plano Médio, aparece a identificação: “Félix, artista plástico”], porque eu sou formada em ópera”. É cantora de ópera, né? E os militares empurraram tanto, tanto contra ela que acabou se tornando um símbolo da, da... do... do antimilitarismo, né? (sic).

Jica, em Plano Médio:

Mas não foi nada muito racional. O Tarancón nunca foi racional. Mesmo nos seus compr... mesmo nos seus comprometimentos políticos [aparece um cartaz de show do grupo]. A gente fez muita coisa... muito perigosa sem sabê... sem sabê mesmo, sem atiná muito quão perigoso era, sabe. Não era vocação pra herói não, mas era algo [imagem de Jica em Plano Médio] que a gente precisava fazê e fazia, ponto [corte]. Na, nas, nas épocas de grandes greves, o Tarancón tocou em todos, todos os sindicatos do grande ABC. Teve uma, teve... eu não me lembro qual sindicato que a gente teve, que a gente foi, a gente ia, levava o próprio som, montava as coisas. A gente era muito loco. É... a gente montou as coisas, a gente tocou não sei em que greve que foi, a gente acabou de sai com as coisas... a polícia invadiu, pô, desceu o cacete. [corte] Em alguns momentos, a gente escapou por pouco. Ou talvez a gente também não fosse tão importante quanto a gente achava que devia ser, entendeu? Então, mas eu acho que era uma coisa... ham.... inerente à idade mesmo e a ânsia de fazer alguma coisa com... com vigor (sic).

Alice em Plano Médio ri:

O repertório, eu até me chocava, né? Você toca só música instrumental, lá do século dezessete em diante, que não tem nenhuma conexão com a sua realidade de América Latina, pra mim foi importantíssimo, assim. Porque eu não conhecia nada, só a partir do Tarancón que eu comecei a ter a dimensão de Brasil, de América Latina (sic).

Plano Aproximado de Jica: “Era muito fácil, naquela época, estamos falando da época de Ditadura Militar sabê quem era o inimigo, sabê quem que tava contra, quem que tava a favor” (sic). Míriam em Plano Médio: “Tinha muito essa coisa de estar calado, de tá cuidadosa com quem tava do seu lado. Você cantar uma música de conteúdo político-social em língua espanhola, de repente... era, era, uma maneira de burlá...” (sic).

Alice em Plano Médio: “Outro dia achei mesmo em casa, num... nuns arquivos lá... do Tarancón, as traduções que a gente mandava pra censura. A coisa mais divertida do mundo” (sic). Míriam em Plano Médio:

Tinha gente que adorava as bandas de rock e tudo mais, como eu também curto, gostava, né? Dos Beatles, Rolling Stones e o que veio depois, essas bandas progressivas. Por que não entender uma música em língua espanhola? Que é tão

próxima nossa, né? Que até na sua problemática, no seu, na sua maneira de ser, no jeito de se expressar... (sic).

Alice, em Plano Médio:

É, e também tem a maneira de como você conduz né, o espetáculo. As apresentações do Emílio sempre foram muito... especiais, e ele explica muito bem, assim, muito bem que eu digo, assim, ele fala de uma forma espontânea, mas acha que capta os pontos principais que devem ser passados pro público (sic).

Plano Médio de Félix:

O nosso eixo de espetáculo é... era oposição latino-americana, né? Mas o Emílio sempre dava um toque de humor e o Jica, né, que tirava aquela coisa séria de Vandrê, e essas coisas meio empacotadas, né? O Emílio sempre deu uma, uma, um charme de brincadeira e de gozação. O Jica tirava um coco com o Estado de São Paulo, com o Jornal da Tarde, com a Globo, sempre tinha uma pitada de... de... satirismo com essa coisa (sic).

Plano Geral do grupo no palco, numa apresentação, na parte inferior do vídeo aparece: “Show no teatro Guaíra (Curitiba/1989)”. Um dos integrantes continua cantando, enquanto os outros param de cantar e tocar. O desafinado, que grita e vira de costas para o público, vira novamente, tirando a boina e diz: “É uma pouca vergonha [risos da plateia] esse país, porque não há polícia. Eu acho que a gente tem que fazê independência ou morte. Não do.. da... [alguém vem e puxa pelo braço o sujeito] já acabou meu tempo [se livra do sujeito, volta para o microfone e diz:] Meu nome é Enéas” (sic). A cena termina com muitos risos e palmas do público. Em tela preta aparece escrito: “Rever minha terra”. Em Plano Médio, Jica:

O Tarancón era uma banda absurdamente bem organizada, embora não parecesse. O Tarancón internamente é... a gente tinha um empresário, que ganhava como eu, como a Míriam, como o Emílio. A gente tinha uma secretária, a gente tinha um escritório, a gente tinha uma, transporte próprio, a gente tinha o som próprio. E a gente funcionava internamente como cooperativa e com ministérios. Então, tinha uma pessoa encarregada do som, uma pessoa encarregada do transporte, ou seja, o cara era o zelador do transporte, a hora que a gente fosse viajá tinha que tá legal. Um caixa, tinha o Félix que era o cara [Grande Plano de uma mão segurando uma caneta rabiscando o papel] que fazia as pinturas no palco e que fazia... a gente tinha um departamento gráfico [volta para Jica, Plano Médio]. Era uma república, era uma república comunista, cada um tinha suas funções (sic).

Félix em Plano Médio: “Cartazes, capa de disco, panfletos e... camiseta, tudo que era gráfico, era comigo”. Plano Médio de Jica:

O Félix é... um anarquista plástico [riso] é irmão do Emílio, né. Como eu disse anteriormente, ninguém é perfeito, cada um pela sua razão. E a gente foi fazê um show em Santos, se não me engano, e ele ficou na beira do palco, é... pintando...



ele... pintando uns quadrinhos... à mão, assim tarará tarará. Aí não sei... é.. alguém deu a ideia de ele fazê quadros no palco. Quando a gente tocava, o Félix fazia uma pintura ao vivo e na hora [fotografias de apresentações do grupo em que Félix produzia as telas durante o show], né? Que ele fazia um esboço pequeno e essa pintura era feita durante o show. É... algumas vezes focada em uma música ou em algum tema do dia. Ou em alguma inquietação do Félix ou da banda, que era pra falá pra ele e tal (sic).

Emílio em Plano Americano: “Eu cheguei a conhecê gente que não gostava do som do Tarancón, assistia o show do Tarancón por causa da tela”. Turcão em Plano Americano:

De fã do Tarancón passei a integrá o grupo [cartaz de apresentação da banda] com a saída do Juan Falú, um grande violonista, guitarrista argentino. Quando eu entrei, já tinha uma viagem de ficar três meses [novas imagens do período de turnê da banda] no Nordeste, depois mais dois meses no Sul. Depois mais dois meses no centro, centro... do país, tal. Eu fiquei fascinado com isso, a cada ano, a gente viaja o Brasil inteiro e formava muita amizade. [corte] E essas pessoas cuidavam de, do teatro tá lotado. E num tinha uma máquina de divulgação. E eu ficava fascinado com isso. Da gente ir, mas será que vai ter público? Com certeza vai ter. É pretensioso? Não, era certeza porque acontecia isso. Ah, minha prima tem um LP.. eu já ouvi fala nesse grupo, mas não. E lotava pra sabê que bicho é esse, que bicho é esse chamado Tarancón (sic).

Jica em Plano Médio: “A gente começou a compor mais e acelerar o processo de... de... mesclagem com coisas brasileiras no intuito de chegar aquela, aquela de ser uma banda diferente, cada vez mais diferente” (sic). Turcão em Plano Americano: “Me deram carta branca pra eu fazer os arranjos das músicas, ou seja, ah, agora ele é meu, o Tarancón é meu. Entenda, vô dar, vô mostra o Brasil pro Tarancón” (sic). Jica, Plano Médio:

E ele acabou pegando os ritmos da América Latina de um jeito diferente. Explico: o Tarancón continua sendo até hoje uma banda é, de brasileiros que toca música latino-americana, é diferente. Por que que os discos do Tarancón saíram na Argentina, saíram no Chile e saíram no México? Porque é um bando de brasileiros que toca música latino-americana de maneira diferente. Então é, o Turcão acrescentou, né? Tirou um argentino e botou a pegada brasileira dentro do Tarancón de volta [riso] Tá entendendo (sic)?

Plano de Pormenor de jornal: “Míriam estreia na carreira-solo” “Míriam, ex-vocalista do Grupo Tarancón, inicia oficialmente sua carreira...”. Míriam em Plano Médio:

Eu não tava satisfeita com os rumos que o Tarancón tava tomando. Tava começando a divergir na linguagem, tô falando estética, né? Não é o conteúdo, né, mas na forma de disso... sê... sê feita, né? E na época não era uma coisa muito fácil de resolver, mas tinha que ser resolvida de alguma forma. Então, eu falei, eu vou buscar isso daí. E saí em 82 (sic).

Jica em Plano Médio: “Como a gente tinha muito público, a gente sempre abriu espaço pra outros artistas [corte]. Um dos convidados de uma vez ou de mais de uma vez, foi o Lula

Barbosa” (sic). A fotografia em preto e branco, em Plano Americano, de duas pessoas, uma delas está segurando uma guitarra. Plano Aproximado de um cartaz onde está escrito: “Mirah” “Mais de um, baião de dois” “Lula Barbosa” “27 julho 85” “Ânima”. Míriam:

Um belo dia, tipo um ano depois que a gente começou a cantar junto, ele falou: “Mi, fiz uma música pra você”, ‘Mira Ira’, né? E mostrô e eu fiquei encantada [corte]. Aí o Lula... pintou essa possibilidade de fazer o festival da Globo. Ai eu quero inscrevê, eu quero inscreve e eu sabia que ele ia se dar bem (sic).

Plano Aproximado de Nelson Motta, ao fundo muitas pessoas gritando. Ele diz olhando para câmera: “Vamos à última classificada, o público já tá gritando pra ver qual é. É a que vocês estão pensando, ou não”, vai virando de costas e o público grita: “É Mira Ira! É Mira Ira!”. Ouve-se outra voz que diz: “Mira Ira, de Lula Barbosa e Vanderlei de Castro. Arranjo e regência Mario Lúcio Marques, com Lula Barbosa, Míriam Mirah, Grupo Tarancón e Placa Luminosa”. Plano Americano da plateia pulando. Plano de Conjunto, a multidão continua pulando e comemorando. Plano de Conjunto da multidão e no meio um cartaz: “Mira Ira”. Plano Geral, local lotado de pessoas, aplaudindo. Plano Americano, duas pessoas aplaudindo e no fundo a multidão. Plano Geral da multidão, alguns seguram faixas. Enquanto isso, Míriam diz:

Desde o primeiro ensaio, a gente conquistou o faxineiro até o mais alto escalão da, da, da Globo. Cada vez que ela se apresentava pra fazer um ensaio era um impacto. [Míriam em Plano Médio] Quarenta e oito músicas, doze, quatro apresentações. Pela peneira foram vinte e quatro, pra fazer doze músicas na final. Nós fizemos a eliminatória de São Paulo, ia ser a terceira música da noite. Ela foi tão impactante, tão impactante que ela fechou a eliminatória, como a última música da noite. Ela fechou a semifinal, última música da noite. E ela fechou a noite do festival na final.

Plano Aproximado de Míriam no palco, cantando: “Mira num olhar um riacho. Cacho de nuvem no azul do céu a rolar. [vozes no fundo: “Mira Ira”] Mira ira raça tupi. Matas, florestas, Brasil. Mira o vento, sopra continente. Nossa América servil. Mira vento sopra continente. Nossa América servil [...]”. A imagem com pessoas espalhadas pelo palco em Plano Geral. Plano Aproximado de Lula Barbosa com um violão, canta:

Mira num olhar um riacho, cacho de nuvem. No azul do céu a rolar. [Plano de Conjunto de Míriam, Lula e mais outra pessoa que está de costas. Ainda é Lula quem canta:] Mira outro azul ao mar. Fonte, forte esperança. Mira sol, canção, tempestade, ilusão. Mira sol, canção, tempestade, ilusão. Mira num olhar verso frágil tecido em fuzil. Mescla morena canela, cachaça. Bela raça Brasil. [Plano Geral do palco] Anana Ira, Mira Ira Anana Ira Tupi [Míriam em Plano Americano] Anana Ira, Mira Ira Anana Ira Tupi.

Enquanto o refrão é repetido, imagens da plateia cantando. Voz em off:

O refrão é em tupi-guarani, é um absurdo uma música com refrão em tupi-guarani, Anana Ira Mira Ira Tupi é um absurdo. Mais absurdo ainda é ver como isso foi impactante a ponto de você ver aquele número de pessoas cantando aquele refrão absurdo, que aquele refrão é um absurdo [Jica em Plano Médio]. Talvez, Mira Ira, a revelia do próprio Tarancón, seja um resultado de todo aquele trabalho que a banda tentou fazer desde seu primeiro disco. Que é ter um tipo de música que misturasse Brasil e América Latina. Então, se você olha pro Mira Ira, né, apesar de, essa é a crítica que eu tenho, a grande eloquência do arranjo, em alguns momentos, ela é um fruto de um grande trabalho que o Tarancón tem desenvolvido durante toda a sua trajetória, buscando ser o ponto de intersecção entre o Brasil e a América Latina. Se você olha Mira Ira tirando todas as arestas é aquilo.

A tela fica escura em seguida aparece o texto: “*vuelvo para vivir*”. As imagens a seguir são relacionadas ao fim da ditadura e ao projeto de Anistia dos militares. Algumas são do período dos comícios das “Diretas Já”. Jica em Plano Médio:

Com a anistia, é uma boa parte da importância do Tarancón para uma série de pessoas caiu, zerou tá. Por quê? Porque voltaram os artistas que começaram a poder falar aquilo que eles queriam. É ... os inimigos se dividiram [riso]. Então, não se sabia mais claramente quem estava a favor e quem tava contra (sic).

Turcão, em Plano Americano:

Começou a... a... cresce os filhos. A gente já não tinha tanta vontade, necessidade de tá viajando tanto, queria ficá mais casero, saí do Tarancón. O Jica nessa mesma época saiu do Tarancón, pra gente fica mais casero, ele também tem três filhos, não os mesmos (sic).

Jica em Plano Médio:

Começou a saí gente, começaram a entra outras pessoas. Essas outras pessoas, logicamente, queriam poder, o poder no que, no que se diz dentro de uma banda, é você ter a possibilidade de colocar suas ideias musicais e querer que seja feito a sua maneira. Só que comigo isso começou a criar bastante conflito (sic).

Plano Aproximado de Emílio: “Ficou com muitas cabeças e pouco resultado. Num tem... num tem uma direção. Não tem uma... ó eu ... o barco não tinha mais um capitão. Tinha um monte de gente gritando” (sic). Jica em Plano Médio:

Preparei maquiavelicamente minha saída sem comunicar a ninguém. Eu boleei o título do, do show “Adeus Muchachos”, pensando nisso mesmo, daqui eu ó, ária... é, eu me lembro que o Emílio detestou o nome. Ele falou: “Eu detesto essa música” [riso]. A gente montou uma temporada no... no teatro Itália... foi... deve te lotado no primeiro dia e no último dia, foi exatamente isso que eu me lembro, né? E o repertório não era muito diferente, né? Tem algumas coisas que muitos anos depois o Tarancón viria a gravá. Mas eu tava dando como... como... ponto final na minha história dentro da banda o “Adeus Muchacho”. Tá, então a gente fez a temporada...

eu falei ó ... fui, né? Lógico que eu não senti com o Emílio e tal... as relações da gente já não estavam muito, muito legais, né? É lógico que a gente se respeitava dentro dos assuntos, mas a gente falava: “Pô, daqui não dá pa passá mais” (sic).

### Turcão em Plano Americano:

Com a saída minha e do Jica, que eu era o cabeça dura de resistência, de não... não... não topo... música eletrônica, música ele... instrumentos elétricos no Tarancón. Quando eu saí, ah... não... aquele chato do Turcão que não que, tá fora, então vamo colocá, vamo eletrificá o Tarancón. Que eu achava que era o diferencial pro mundo, que era música acústica e manter a música acústica. O Raízes de América fez isso coloco guitarra, baixo elétrico, bateria, tudo pra ficar forte e ficou com essa praia de uma música latino-americana forte. E o Tarancón continuava sendo o indígena da turma e eu acho maravilhoso isso. Foram, fizeram música indiana e cítara e não sei mais o que, e voltaram pra música latino-americana, que é o que é o diferencial (sic).

### Jica em Plano Médio:

Dentro dos espetáculos do Tarancón, o Tarancón sempre foi uma banda séria, entre aspas, tinha, volto a falar, a gente vivia em [enquanto Jica fala, entra na parte inferior do vídeo escrito: “Show no teatro Guaíra (Curitiba/1989)” com imagens do show] momentos duros de ditadura, repressão e aquela coisa toda... chata, aquele clima plumbel. A gente, eu e o Turcão, a gente fazia, éramos encarregados das palhaçadas, dos momentos de distensão das plateias do Tarancón (sic).

Plano Geral do grupo no palco, na tela está escrito em espanhol: “*Ya no se volvió. Con tierna emoción me alejó del corazón. Me dará su amor*” Alguém interrompe a música, um dos integrantes, diz: “Peraí. Precisa cantar assim?” Alguém diz: “Eu odeio mulher oferecida, cara”, outro diz: “Eu já tava a fim de fumar um. Não tem?” Outro integrante: “Eu acho que tem que chegar pro carinha e falar: ô tal, tomar drinques, né... depois... depois. Porque *ahora, ahora, no!*” Todos dizem: “não” e a moça volta a cantar: “*Ay, que desilusión [...]*”. Jica em Plano Médio:

Então, quando a gente se reuniu e montou dupla, é... normalmente, tranquilamente saiu, o que pintou foi esse lado mais palhaço da gente, tá. Então, a gente fez um trabalho, a gente faz um trabalho, de... a gente faz música brasileira, com composições próprias e composições impróprias, mas que tem uma abordagem de humor. [corte] Aí um dia, é... um cara de um... selo chamado Devil Discos do Chicão, ele queria que o Tarancón gravasse um disco novo que depois viria a ser o “*Vuelvo para vivir*”, né? Aí o Chicão falou: “ah, eu quero que o Tarancón grave, mas eu queria que você fizesse a ponte, junto da rapaziada e tal, e que você produzisse”. Eu falei: “legal”. Então, mais essa aproximação aí. Falei com a gurizada que já era gente nova, com o Emílio capitaniando, falei com o Emílio: “a proposta é essa, gravá isso, vamo estudá e tal”. A gente produziu o disco do Tarancón. Seria, que é o disco mais recente do Tarancón, né o cd, o *Vuelvo para vivir*. Aí ajudei a fazer a ordem das músicas, o que prestava e o que não prestava e toquei também no disco, tá? E depois disso em um ou outro show comecei a tocar de... brincadeira. Aí um dia o percussionista deles lá... o menino teve um acidente de moto, não pode tocar... entrei pra substituí e fui ficando, ninguém reclamou [riso]. A banda tinha uma

estrutura [imagens da banda fora do palco; volta para Jica em Plano Médio] nova, acho que a banda tá numa fase muito interessante muito gostosa, que é: a gente tá numa idade, numa época, em que a gente não tem nada a prová um pro outro. A gente tem que só dividi aquilo que a gente tem. Isso é muito gostoso. Tá dividindo palco, dividindo música, é ensaiá, se encontrá e vamo fazê um som. Este é o clima, tá. Então, a gente tá com muita possibilidade de um futuro legal (sic).

Emílio em Plano Americano: “Eu quero que a gente faça um disco rapidinho aí, né? Já ta, precisa fazê um aí, botá umas coisas novas pra soar, né [riso]?” (sic). Turcão em Grande Plano:

Existe hoje em dia, norte-americanos é... muito inteligentes bolando qual vai ser a jogada. Qual vai ser a jogada que vai... que vai vender pro mundo inteiro. E de vez em quando aparecem umas, umas modas universais e tal, e técnó, *house* e *shshshs*. Então, nessas entressafras, o mundo se volta pro menor, pro menor que eu digo, pro mais íntimo, que são as raízes dos próprios países. [corte] Hoje em dia, acho que tá tendo uma retomada, é a necessidade, é a vontade de vê coisa diferente, que coisa incrível. Diferente que eu tô dizendo é música latino-americana que se tocava há trinta e cinco anos atrás (sic).

Jica em Plano Americano:

O Tarancón fez uma temporada, não sei há quantos anos, no Blém Blém aqui em São Paulo e deu, deve ter dado 1200 pessoas de público. A gente fez quatro quartas-feiras, o que é muita gente. E eu pude reparar que existe e tomara que eu esteja certo, um [imagens de *show* da banda] povo, uns jovens, com uma inquietude parecida com a que tivemos no começo da banda. Que estão interessados em outro tipo de coisa, que estão procurando uma vida inteligente fora aquilo que aparece na televisão. [Jica em Plano Médio] E essas quando batem com o Tarancón reconhecem isso (sic).

Turcão, em Plano Aproximado:

Esse pessoal que tá fazendo música nova, que é sangue novo é gente que tá... tá ligado nisso, né? Gabriel Pensador, tal ele tá falando sobre música latino-americana. Esse pessoal de... de, que sempre teve uma praia muito radical, ah o *hip hop* e o *rap* e o *funk*, não o *funk* como *le gusta*, que é salseado, é merengado, é dançável. Então, não é um *funk* norte-americano. Eu tô falando mal de norte-americano porque Deus me deu essa cara... (sic).

Míriam Plano Médio:

Vamo dizê assim: as pessoas estão começando a curtir essa ideia de novo, não vô dize da pátria grande. É outro ponto de vista. Mas ele é tão bom quanto ou, de repente, até melhor. Porque a gente tem que estar compactuando com a coisa de você ter esses seus vizinhos, entendeu? No sentido de ser mais cúmplices deles, no sentido econômico o Mercosul tá meio capenga agora porque a Argentina tá fechando o mercado. Mas é um princípio, mais no sentido econômico, político e cultural, entendeu? Porque aonde a gente tem mais laços (sic).

### Turcão em Plano Americano:

Eu acho que vai explodir. Nós vamos ganhar muito dinheiro, nós vamos ficar muito rico e vamos ganhar as minas. Brincadeira. A vontade é que se tenha sempre um espaço. E sempre vai ter espaço pra música caipira, pra música latino-americana, pra *rock n' roll*, pra música... pra MPB, bossa nova, e tal. Coisa... eu não gosto de Bossa Nova, mas tem que ter um espaço pra Bossa Nova (sic).

### Jica em Plano Aproximado:

Na verdade, o Tarancón continua ocupando, né, aquele... aquele setor de música independente e alternativa com bastante propriedade, tá? E continua vendendo seus discos de maneira alternativa, mas organizadamente, como sempre foi e continua tendo sua vida útil e legal, tá entendendo? Continua despertando interesse em vários, em novos tipos de pessoas e isso é bacana. Isso dá longevidade à banda. É uma banda que as pessoas respeitam, gostando ou não, porque tem três décadas de estrada. Então, ninguém fica três décadas *on the road* impunemente [riso], tá entendendo? Então, a gente ainda tem uma música bonita a ser mostrada, sabe, uma música divertida, a gente tem um espetáculo bem humorado. É, sei lá, então, a gente ainda tem alguma coisa a oferecer às pessoas e provavelmente, é... muita gente tá sentindo necessidade dessa coisa ainda hoje em dia. Pro nosso deleite e prazer (sic).

No final da fala de Jica, entra imagem em movimento do público que aplaude até mostrar um palco vazio, com os microfones. Aos poucos, os integrantes da banda entram no palco, sob aplausos, e Jica, no áudio original, diz: “Obrigado amigos, muito obrigado, legal [riso]. Já perdi a novela mesmo” [risos da plateia]. No canto inferior do vídeo aparece: “Show em Guarulhos (2004)”. A banda começa a tocar, a plateia bate palmas acompanhando o ritmo da música. Durante a execução de uma das músicas do grupo, várias imagens de shows e fotografias são exibidas. Emílio toca flauta e Jica na percussão, o áudio está sincronizado com a imagem. É a mesma música que se ouviu durante a exibição de todas as imagens. O grupo sai em fila indiana, tocando seus instrumentos e circula pela plateia. O público aplaude. Em tela preta aparece no centro escrito: “Tarancón Volta para viver: 30 anos pela América Latina”. Aparecem os créditos finais, a música e as palmas continuam. Depois dos créditos volta a imagem em Plano de Conjunto, que mostra o grupo voltando ao palco.

A descrição interessada passa três questões mais específicas do jornalismo: as fontes, as entrevistas e a abordagem. Durante o processo de coleta dos dados do vídeo (antes mesmo da descrição), trabalhamos com todas as fontes como não oficiais. Ao todo, o documentário possui seis entrevistados, todos integrantes ou ex-integrantes da banda Tarancón. Consideramos todos fontes não oficiais porque eles falam do Tarancón, mas não pelo Tarancón. Os sujeitos falam das experiências vividas no grupo. As fontes não oficiais são Míriam, Jica, Emílio, Alice, Turcão e Félix.

No documentário Tarancón, as marcas da ação da realizadora durante as entrevistas foram apagadas. Mas isso não significa que as entrevistas não tenham sido conduzidas pela realizadora. Apenas não é possível identificar as perguntas que foram feitas para obter as respostas desejadas. Algumas falas apontam para uma possível condução da realizadora como a fala de Jica: “Eu conheci o Emílio no supletivo. Ele namorava com uma menina, que era amiga de uma amiga minha” (sic). A fala sugere as perguntas: “Como vocês se conheceram?” ou “Como os integrantes do grupo se conheceram?”.

Quanto à abordagem, há dois temas que se cruzam no documentário. O primeiro é a história do grupo Tarancón e o segundo é a história política do Brasil no período da Ditadura Militar. O produto e, por consequência, a realizadora indica a associação da história do grupo com o momento político brasileiro em função do engajamento político dos seus integrantes. Quer por suas apresentações acontecerem em espaços de resistência - como as universidades e no movimento estudantil - ou porque o repertório era pautado por uma discussão política.

É notável a pesquisa para a produção do documentário, o que enriquece o depoimento dos integrantes e ex-integrantes do grupo. À medida que se conta aspectos da história do grupo Tarancón, o vídeo ajuda a contextualizar o momento político que o país vivia com vídeos, fotografias e recortes de jornais.

O uso dos planos revela que a realizadora tentou estabelecer um distanciamento do objeto. Grande parte das entrevistas foi gravada em Plano Médio. O Plano Médio, compreendido como a distância de gravação entre a câmera e o objeto filmado, é considerado uma distância social próxima (TUCHMAN, 1983), mas não é uma distância pessoal. Supostamente, quanto mais longe a câmera está do objeto filmado mais imparcial ou neutro parecerá o depoimento (TUCHMAN, 1983, p. 131). “Os significados que os jornalistas atribuem à distância para falar e a distância para se tocar, demonstram considerar que estão associados ao quadro que raras vezes encontra-se nas apresentações da notícia na televisão” (TUCHMAN, 1983, p. 131 – tradução nossa<sup>93</sup>). Ou seja, é incomum na notícia de televisão distâncias focais muito próximas, como o uso do Plano Aproximado, Grande Plano ou Plano de Pormenor.

Com relação ao uso dos Planos, é importante destacarmos também o número significativo de Planos Gerais e de Planos de Conjunto, o que pode demonstrar uma

---

<sup>93</sup> “Los significados que los periodistas atribuyen a la distancia para hablar y la distancia para tocarse se demuestran al considerar arreglos del marco que rara vez se encuentran en las presentaciones de noticias en la televisión”.

preocupação em apresentar o grupo nos contextos. No documentário Tarancón foram encontrados 53 Planos Gerais e 66 Planos de Conjunto. Quanto aos Planos de Conjunto, parece óbvio que, em se tratando do grupo, o Plano é o que oferece melhores condições para mostrar o grupo nas apresentações.

### 5.2.8 Caminhos de Ferro (2004) - 49min

O vídeo inicia com tela preta em que aparece um texto no canto inferior direito: “Para minha mãe, que nunca me censurou quando eu inventava moda”. A tela ainda está preta e podemos ouvir um homem:

Eu entrei na rede dia 8 de outubro de 1962. Um dia após a minha entrada, eu fui fazer uma viagem, transpondo a ponte do São Jorge. A queda de um friso de um dos vagões causou um tombamento. Então, eu desci dois degrau da escada e pulei. Não sei, se vocês quiserem ir até o local, que dá mais ou menos de seis a oito quilômetros daqui, é perto, nós podemos ir verificar lá o local (sic).

Imagem do interior de um túnel, em Plano Médio. Aparece um trilho e a luz externa no fim e depois da saída é possível ver a estrada, as nuvens e pedaços dos morros. Com a imagem, uma música tocada por um piano.

A imagem principal ainda é da estrada de ferro, mas outras duas imagens são incluídas no canto direito da tela. As duas mostram a mesma coisa em tempos diferentes. Plano de Conjunto da estrada de ferro continua na tela e a tela do lado esquerdo está dividida em duas imagens diferentes: em cima, a lateral de uma composição; embaixo, o mato e no canto esquerdo os trilhos e duas pessoas caminham em paralelo com a estrada de ferro. A imagem do canto esquerdo superior toma conta de todo o lado esquerdo da tela, um *zoom* aproxima as duas pessoas que caminham sobre os trilhos do trem em Plano Médio. Aos poucos, a imagem dos trilhos diminui na tela e outra imagem sobe a partir do canto inferior. O quadro é menor do que a tela, sobrando uma moldura preta nos quatro cantos da imagem, na imagem, em Plano de Conjunto, as duas pessoas caminham de frente para a câmera sobre os trilhos e a imagem sobe na tela. A imagem de cima da tela é encolhida até desaparecer e a imagem que está embaixo ganha a tela toda e é congelada. Com ela aparece escrito: “Caminhos de Ferro”, os letreiros saem da tela e a imagem volta a ficar em movimento.



Imagem das rodas de um trem, contra a luz do sol. A composição movimenta-se. Plano Médio do interior do vagão, passeando pelos bancos vazios. Plano Aproximado de um jovem, boné e blusa laranja. Plano de Conjunto de três pessoas em pé conversando sobre um gramado. Plano de Conjunto de quatro homens em pé conversando. Quatro homens sobem uma escada em Plano de Conjunto.

Enquanto as imagens são exibidas, ouvimos o “Trenzinho Caipira” e o realizador:

A história que você vai conhecer a partir de agora, pouca gente sabe, porque ela nunca foi contada. Este sou eu, aspirante a documentarista, que também não conhecia nada dessa história. Estes são os protagonistas, só eles podem contar todos os detalhes, porque viveram essa história todos os dias durante muitos anos.

Dois homens em Plano Médio, o que está à direita do vídeo fala: “Eu trabalhei vinte e três anos, vinte e três anos”. O realizador: “E seu Luiz?” O homem responde: “Eu trabalhei vinte seis anos”. Um senhor em Plano Médio: “Trinta e Três anos”. Imagem de um senhor que está em pé, em Plano Americano: “Trinta e dois anos”. Em Plano Aproximado, um homem está em pé: “Eu trabalhei trinta anos”. A câmera mostra dois senhores, em Plano Americano, um deles diz: “Trinta e três anos”. Aparece um senhor em pé, Plano Americano: “Trabalhei trinta e quatro anos”. Plano Aproximado, um senhor com uma boina: “Trabalhei trinta e três anos”. Imagem de um senhor, de óculos escuros, Plano Americano: “Trabalhei vinte e sete anos”. Imagem de um senhor, Plano Americano: “Trinta e seis anos e vinte dias”. Um senhor em Plano Médio: “Deu, deu vinte sete anos e sete meses”. Imagem de um senhor, Plano Americano: “Trinta e sete anos e cinco meses”. Um senhor em Plano Americano: “Eu trabalhei trinta e sete ano, oito mês e dois dia, na rede, mais 14 hora” (sic).

A fotografia, em preto e branco, em Plano de Conjunto, mostra três homens em pé e um sentado sobre um pequeno carrinho sobre trilhos. A imagem abre e mostra um quinto homem. Outra fotografia de um pátio cheio de carroças puxadas a cavalo, ao fundo os vagões de trem. Enquanto as imagens são exibidas, o realizador narra: “Para contar a história dos operários da Rede Ferroviária em Ponta Grossa é preciso começar do início”. Plano Americano do realizador e dois homens. O mais alto fala:

A Rede foi o resultado da encampação da São Paulo-Rio Grande pelo Getúlio Vargas [a câmera fecha num *zoom* no entrevistado]. Passou a chamar-se Rede Viação Paraná-Santa Catarina. Então, ficou que a abrangência do trecho de Santa Catarina até Itararé, Estado de São Paulo, e o Estado do Paraná aí inteiro até Mafra. Então, era a salvação do Estado do Paraná era a Rede Ferroviária que depois foi sucateada, infelizmente, pelo Fernando Henrique Cardoso e que largou nós na poeira, até hoje viu, tá sendo sucateada também, por esse governo do senhor Luiz Inácio Lula da

Silva (sic).

Plano Americano de dois homens, o que está sentado à direita fala:

Quando eu entrei, ela era uma empresa de finalidade dela era social, né? Tanto a nível de emprego, como a nível de transporte. Naquela época, existia trem de passageiro, então ela não visava lucro, simplesmente ela visava dar emprego pra maior número possível, né, e também transportar as pessoas, aonde o houvesse linha pelo melhor preço possível, né? (sic).

Um senhor em Plano Americano: “A minha família quase toda ela trabalhava na rede. Meu pai trabalhou na rede e meus três irmãos trabalharam na rede também. E eu, meu pai e dois irmãos se aposentaram, né, na rede” (sic). Plano Médio de dois homens. O que está do lado esquerdo da tela fala:

Minha família, né, todos ferroviários, meus avós ferroviários, meus irmãos, pai foi ferroviário, meus tios foi ferroviário. Então, é como diz o ditado, né, você era filho de ferroviário até era mais acessível o acesso sê funcionário, né? É porque, é como vamo dizê, a ferrovia conteúdo pessoal era ferroviário, é a família ferroviária (sic).

Plano Médio de um senhor:

Já por eu ser de uma... a maior parte dos meus tio pertencer a ferrovia e viajavam como guarda-freios. Então, eu morava num sítio, entre Castro e Ponta Grossa, né? E o nome do local se chama Tronco e eu carpia roça junto com a minha mãe, né? E da lavoura onde nós carpíamos a roça nós escutava o trem passá e via o trem. Porque ele passava num alto, né? Então, a gente via. E até meus tio quando passavam no alto do trem, eles davam, acenavam com uma toalha branca pra gente vê que eles passaram, né? [corte] E eu fui me influenciando com aquilo, porque desde criança eu gostava da ferrovia, né? E fui me esforçando e toda vida com aquela, aquele pensamento sempre dizendo pra minha mãe que um dia eu ia entra no [...] (sic).

Um senhor de cabelos brancos, usando óculos, em Plano Americano: “Foi o ganha pão do meu pai. Ele criou os filhos com o serviço, com o trabalho que ele teve na rede. Eu criei meus filhos praticamente com aquele trabalho. E assim nós estamos vivendo até agora”. Plano Médio de um senhor. O realizador pergunta: “Como é que o senhor entrou pra trabalhá na rede?” (sic). A resposta: “Eu entrei mediante o concurso que foi feito ali na antiga Tibúrcio Cavalcanti, na Santos Dumont. Fiz o concurso ali e passei em sétimo lugar, lá, pra entrá. Aí recolheram os cinco primeiro, depois mais cinco, foi quando eu entrei” (sic).

Senhor de cabelo branco e óculos, em Plano Americano:

O entrar na rede foi por, pela escola profissional. Primeiro, eu entrei na escola profissional. Entrei com treze anos e fiquei três anos na escola profissional. E na rede daí, já fomos diretamente engajado no trabalho, na rede porque escola profissional era uma escola vinculada à rede.

Senhor de cabelos grisalhos em Plano Americano:

Eu entrei dia 13 de novembro de 45. Quando foi no fim de 44, meu pai perguntou se eu queria ir pra escola profissional ou queria entrá direto na empresa, né, na oficina da rede. No que eu pensei, quero começá a ganhá já, né? Ganhava um bruto ordenadão, duzentos reais, duzentos cruzeiros na época, por mês. Vinte e cinco por... vinte por dia. [corte] Ele que conseguiu a vaga lá. Tinha que fazê as quatro operações e um... um pedido de um requerimento. Mas eu tinha tirado o quarto ano, tava preparado pra fazê (sic).

Um efeito deixa a imagem estilizada de uma locomotiva. Sobre a imagem congelada aparece o escrito: “Trabalhadores” “Mecânica e Manutenção”. O efeito sai e a imagem fica em movimento. Imagem do senhor de cabelos brancos, em Plano Americano:

Bom, em primeiro plano, eu tirei o curso da escola profissional como operador mecânico. Operador mecânico é aquele artífice que trabalha com a, com as máquinas, torno mecânico, plaina, limadora, fresadora, furadeira, todas essas máquinas que a mecânica usa fazem parte do trabalho do operador mecânico. E eu tirei o curso da escola profissional como operador mecânico [a imagem congela, aparece no lado direito da tela escrito: “Julio Vettorazzi” “Idade 71” “Funções: Mecânico” “Entrou: 1947” “Saiu: 1982”]. Ingressei na oficina da rede na seção de eletricidade, trabalhando num torno mecânico que tinha nessa seção. Aí mais tarde, depois de uns oito anos de trabalho no, no torno mecânico, eu comecei a trabalhá de eletricista. Nesta seção que eu, na qual eu ingressei na oficina na rede. E vinte e dois anos de... de, depois, eu passei para a seção de freio a ar... fiquei uns... três, três, qua, três anos no freio a ar, mais ou menos, que não lembro bem. Depois passei pra seção de truque. A seção, o truque é [imagem em detalhe, mostra o carrinho do trem] toda aquela parte que fica debaixo dos vagões, a parte, a parte rodante, que é parecido com um carrinho, né? Ali é o, são os truques, tanto das locomotivas como dos vagões. E eu trabalhei nesta seção. Depois dessa seção, eu passei para a supervisão geral da oficina e trabalhei quatro anos mais ou menos e me aposentei (sic).

Imagem de um senhor, Plano Americano: Na mecânica, nós consertava as locomotiva, né? [a imagem é congelada e no canto direito do vídeo aparece escrito: “Irineu Mulaski” “Idade 66” “Funções Mecânico Almojarifado” “Entrou: 1957” Saiu: 1985”). Lida, fazê lá... lava a caldeira, [imagens demonstram o trabalho descrito pelo ferroviário; volta para Irineu, em Plano Americano] limpa as tubulação, troca a grelha das máquinas, assim, né, quando eu era mecânico de locomotiva a vapor (sic).

Julio Vettorazzi, em Plano Americano:

A jornada de trabalho no tempo que o meu pai era, é o tempo que o meu pai ingressou na rede, e antes de a gente ter ingressado na rede, eram oito horas. É, iniciava às, às sete horas da manhã até às onze horas, depois tinha uma hora de almoço, das onze às dozes e depois do... das doze às dezesseis horas. E também, e, depois na, na oficina sempre teve trabalho extra, que era feito muitas vezes até oito... até vinte horas. Outras vezes, conforme a necessidade do serviço, até vinte e duas

horas, né. Isso, muita gente fez isso, trabalhava desde das sete hora até vinte e duas horas (sic).

Irineu em Plano Americano: “Teve uma época assim que teve, que... atrasou o pagamento, né... mas depois foi moderando, né, o ordenado assim. Mas o ordenado não era aquela, aquelas coisa. Depois mais tarde que melhorou o ordenado, né? As modificação na rede, aí melhorou o ordenado” (sic).

Um efeito deixa a imagem estilizada, de um homem sobre o trilho com uma haste longa sobre as costas, em Plano Geral. Sobre a imagem congelada aparece: “Trabalhadores” “Via Permanente”. O efeito sai e a imagem fica em movimento.

Dois homens em Plano Médio, o realizador pergunta: “O que é o pessoal da via permanente?” O homem que está à direita responde: “A via permanente, o Luiz aí pode explicá, porque ele foi da via permanente” (sic). A imagem congela e no canto direito aparece: “Luiz Gonzaga” “Idade 58” “Funções Via Permanente Maquinista” “Entrou: 1966” “Saiu: 1989”. Luiz responde:

A via permanente é o pessoal que trabalha sob os finais duro pode-se dizer da ferrovia, que é a troca de dormentes, nivelamento da linha, né, de trilho, apertação de parafuso, que o pessoal que trabalhava na manutenção da, da via permanente. E eles trabalhavam também em acidentes, em recuperá a linha, troca trilho, dormente, tudo que era danificado pelo acidente (sic).

Fotografias mostram os trabalhadores consertando a via permanente. Imagem dos dois homens, Luiz continua falando: “Esse pessoal é... esse pessoal que trabalhava permanente, chamava via permanente, só que eu não sei porque que tinha esse nome, né? Então, esse pessoal é que fazia esse serviço, né? E...”. Luiz é interrompido pelo colega: “Não, da via permanente tinha esse nome porque o próprio nome tá dizendo: é permanente, essa via não pode para nunca. Ela tem que ser permanente, permanente ela tem que dá condição de tráfego. Então por isso era o nome da via permanente” (sic).

Um efeito deixa a imagem estilizada, de uma composição em Plano Geral, sobre a imagem congelada aparece o escrito: “Trabalhadores” “do Trem” “Guarda Freio”. O efeito sai e a imagem fica em movimento. Imagem de um senhor Plano Médio:

O guarda freio, serviço dele era... a ... por exemplo, na descida o maquinista pedia no apito, um sinalzinho, dava um sinal no apito, que ia começá a desce. Então nós, os guarda freio, a obrigação deles era freia. Cada guarda freio tinha de quatro a seis casal de freios, pra eles frear, né? [A imagem congela e no canto direito da tela aparece escrito: “Christiano Walter” “Idade 63” “Funções Guarda Freio Chefe de Trem” “Entrou: 1966” “Saiu: 1992”] Então quem fazia a marcha do trem naquela

descida era o guarda freio, né? [corte] O freio era uma roda que tinha em cima do trem, né, e você tinha que arrochar aquela roda até onde cê guentasse, né? Quando você arrochava uma, travava e você pá, ia pra outra, né? Até segurá. Quando o maquinista tava terminando a descida, ele pedia pra soltar os freios, daí nós soltava os freio (sic).

Um senhor de óculos escuros, em Plano Médio:

Pois, o guarda freio, naquele tempo que eu entrei, ficava em cima do trem. [A imagem congela, entra no canto esquerdo as informações: “Silvano Xavier” “Idade 68” “Funções: Guarda Freio” “Entrou: 1960” “Saiu:1986”], né? Naquele tempo, eram três, quando era uma tração de locomotiva, eram quatro guarda freio, né? [corte]. Então, naquela hora de descê, cada um pegava o seu posto ali e apertava o freio. Se não chegasse aqueles freios dos vagões, não chegasse, corria pra frente, por cima do trem e ia apertando quantos fossem necessários [corte]. Em cima do vagão tinha uma passarela de tábua, que a gente corria por ali. Sempre com um calçado não, antiderrapante, não podia sê um calçado liso, senão. Por exemplo, com chuva, escorregava e caia. Caiu, já viu. Ou caia no meio do vagão ou caia fora, né? Tudo isso tinha que toma cuidado, né? [corte] De noite tinha uma lanterna. O mesmo, o mesmo o que fazia durante o dia, fazia à noite, só que com a luz, com a escuridão, tinha a lanterna pra iluminar, lanterna à querosene, né? Tinha que tá com o vidro bem limpo, não podia tá com o vidro sujo de fumaça, de... de querosene, porque tinha querosene suja, tinha que tá o vidro bem limpo, pra pode clarear bem, né, que à noite, conforme a noite, sem luar é um breu, é escuro, né? (sic).

Christiano em Plano Médio: “O maior prazer era correr por cima do trem. É senti, tipo um surfista, né [sorriso]? Então, era muito gostoso, por mais que você apanha chuva, vento, geada, sol, né, muito pó, mas... mas era divertido e era uma coisa livre, né, que você trabalhava no ar livre” (sic). Silvano em Plano Médio:

Devia contá de outro acidente que acontecia com colega da gente, né? Que morreram, às vez tombava o vagão, aí morria exprimido, né? Ou, então, nessas ponte de... de... de estrada de ferro que tem aqueles arco por cima. Então ali, às vezes a pessoa não, ou esquecia mesmo de noite, né, esquecia, não via. Quando via, ele batia, batia, pois tava de pé, mesmo sentado, ele batia e derrubava (sic).

Um efeito deixa a imagem estilizada, uma composição em Plano Geral Sobre a imagem congelada aparece: “Trabalhadores” “do Trem” “Chefe de trem”. O efeito sai e a imagem fica em movimento. Christiano em Plano Médio:

Chefe de trem, ele é o responsável por todo o trem, ele, ele arrecada passagem, ele tira passagem dos passageiro, ele cuida, ajuda a cuidá dos passageiros, né? Ele faz as paradas nas estações, dá sinal pro maquinista, né, o desembarque de passageiro, ele... o chefe de trem que cuida, o embarque [corte]. Agora no trem de carga, aí o chefe de trem era responsável por fazer os relatório do trem, né? É a deixada de vagões, tinha muito espertinho que tentava dá o cano, assim, se escondia nos banheiro, é... passava... pegava a passagem de outro passageiro, mas só que daí ele não sabia que, você ia verificar a passagem, a passagem já tava carimbada, por você. [corte]. Alguns até passavam a gente pra trás porque, se o trem parasse num local, aqueles passageiro que tavam sem passagem, eles desembarcavam e corria por fora,

e embarcavam lá naqueles vagão que você já tinha passado por eles, né, então aí era difícil, pra você. Mas a gente sempre descobria, sempre. Porque às vezes você passava, um cochichava com outro, né, daí você pedia a passagem dos dois, nenhum tinha [riso]. Daí, você foi um dos que saíram por fora, então, paga a passagem, daí... é que.. então vamo pagá. Mas tudo era numa boa, assim, né, e aquele que escapava tinha, levava sorte, né? Então era gostoso, nesse ponto era divertido, que tinha os esperto. Mas nós também era esperto, né? (sic).

Plano Aproximado de Christiano mostra cartazes da estrada e dos trens pendurados na parede. A câmera mostra uma fotografia de uma locomotiva de frente, ao lado da máquina aparece um homem em pé. Aparece a imagem de uma locomotiva em movimento.

Um efeito deixa a imagem estilizada, de uma locomotiva em Plano de Conjunto, sobre a imagem congelada aparece: “Trabalhadores” “da Tração” “Maquinista”. O efeito sai e a imagem fica em movimento.

As imagens na sequência são dos entrevistados e da produção. Aparecem os equipamentos de filmagem. Durante a exibição das imagens, uma música instrumental.

Plano Médio de Luiz e do outro entrevistado que fala: “O sonho da minha mãe é que eu fosse telegrafista, porque andava bem vestido, né? Tuda vida, né... e eu achava que... eu não gostava daquilo fazia o que eu queria ser maquinista, até que realizei meu sonho de ser maquinista”. (sic) Plano Aproximado de Luiz e o entrevistado que está sentado no lado direito fala:

É onde menos eu ficava era em casa, né? Ou tava em cima da locomotiva ou tava no final dos trecho, né, que a gente ia, dentro de pernoite, casa de pernoite, [a imagem congela e entra o texto no canto direito da tela: “Martinho Stremel” “Idade 62” “Funções Maquinista” “Entrou: 1966” “Saiu: 1989”.] onde a gente... no final da viagem você chegava lá, era uma espécie de um hotel. Só que era um hotel que você que fazia tudo. Você tinha que chegá lá, fazê sua própria comida, né? [Luiz, que está fora do quadro, diz: “fazê o café”] É faze o próprio café, e... [Luiz interfere de novo: “Arruma a cama”]. Martinho confirma: “É arruma a cama e dormi ali, né, porque de... depois de.. dez horas, você tava sujeito a fazê outra viagem, né? (sic)

Os dois em Plano Médio e agora quem fala é Luiz:

A minha vida ferroviária era... era corrida, né? A gente, como diz, a gente mais parava na linha né? Então quem cuidava da família era a esposa da gente, né? Quem cuidava de tudo, né, caso de um filho adocece, ela que levava no médico, ela que fazia. Então, a gente só sabia das coisas quando chegava de viagem, né (sic)?

Plano Médio, os dois levantam-se. Eles aproximam-se da máquina. O realizador fala: “Depois da entrevista, aproveitamos a oportunidade para conhecer a locomotiva por dentro. E ninguém melhor do que dois maquinistas para mostrar”.

Plano Médio, Martinho à esquerda e Luiz à direita na imagem. O realizador pergunta:

“Quantos anos que o senhor não entra numa máquina, numa locomotiva? Quando foi a última vez?” Martinho responde: “É, faz mais ou menos quinze anos. É o tempo que eu tô aposentado, né, quinze anos”. O realizador: “E o senhor seu Luiz, quanto tempo?” Luiz responde: “Ah, o meu faz uns onze anos que eu tô aposentado. A gente não chega, não teve acesso a uma locomotiva. Às vezes dá saudade, dá uma olhada, né?” (sic).

Imagem de uma mão que pressiona uma alavanca, em Plano Aproximado. Grande Plano mostra a mão sobre outra alavanca. Grande Plano, a mão indica outra peça da locomotiva. Em Plano Aproximado, Martinho indica um instrumento de medição. Grande Plano da porta da caldeira. Enquanto as imagens são exibidas, toca uma música instrumental.

Um efeito deixa a imagem estilizada da fachada de um prédio em Plano Geral. Sobre a imagem congelada aparece: “Trabalhadores” “de Estação” “Telegrafista”. O efeito sai e a imagem fica em movimento.

Imagens com duas câmeras mostram ora um carrinho para fazer imagens em movimento, ora as imagens obtidas com o carrinho em movimento da parte externa de uma estação. Durante a exibição das imagens, uma música acompanha. Imagem de um senhor de óculos, em Plano Americano:

O trabalho de um telegrafista é receber e transmitir as, as mensagens, esse é o trabalho dele. [A imagem congela e aparece no vídeo uma tela na metade direita da imagem em que está escrito: “Wilson Garcia” “Idade 61” “Funções Telegrafista Agente de Estação” “Entrou: 1964” “Saiu: 1996”]. Aqui cê pode vê que ele pra transmitir [mostra um objeto que está sobre a mesa] ele tem utilizar esse aparelho e para receber também é mesma coisa, só que neste aqui ele teria que estar acoplado a um outro aparelho igual a esse transmitiu e sairia aqui. Daí a pessoa transmitiria, vamos supor de um outro lugar, ele sairia aqui, eu receberia a mensagem. Como eu transmitiria aqui e ele receberia em outro lugar. Essa é a atribuição do telegrafista, é receber e transmitir mensagens. Eu, eu me interessei já, com uma certa idade, eu deveria ter mais ou menos uns quinze anos, quando eu me interessei pelo, pelo telégrafo. E tinha um senhor aqui chamado seu Timóteo, que era um telegrafista da rede ferroviária. Ele que nos deu primeiramente o... assim, falou... sobre isso, então, aquilo chamou a atenção. Daí, eu fui aprender mesmo, isso aqui foi com o seu Edson de Barros, que ele era o chefe do telégrafo aqui em Ponta Grossa. Daí, nós fomos lá na casa dele, daí nós começamos a estudar o código Morse, aprendê a transmitir, aprendê a receber e assim foi, praticamente, pelo menos um ano e pouco assim. Até que mais tarde, depois, eu me submeti ao, ao concurso, que abriu o concurso na rede ferroviária. Daí nós fizemos o teste de telegrafia, conhecimentos gerais e eu fui aprovado. Eu primeiramente fiquei em Valinhos, um ano. Daí, de Valinhos eu fui removido para Guaragi. Guaragi é uma estação pra cá de Valinhos. Daí eu fiquei em Val, em Guaragi, fiquei mais ou menos, um ano e pouco, né? Bem, daí eu me casei, daí eu fui removido novamente pra estação de Tibagi. Daí em Tibagi, nós ficamos cinco anos. Daí sofri outra substituição, eu fui para Rocha Loures, lá no ramal de Guarapuava. Lá fiquei praticamente quatro anos e meio, quase, quase cinco anos. Daí eu sofri novamente outra substituição, vim para Oficinas, de Oficinas, fiquei trabalhando ali três anos e meio. Daí, subi para a Central (sic).

Plano de Conjunto do carrinho sendo puxado. Sobre o carrinho, a câmera sobre o tripé, a cinegrafista e um banquinho. Em fusão, ou seja, as duas imagens sobrepostas, está o movimento que a câmera faz mostrando a entrada da estação. Com as imagens, uma música.

Plano Médio de dois senhores, o realizador pergunta: “Faz quantos anos que o senhor não entra aqui na estação?” A câmera mostra o homem que está à direita, em Plano Americano, que responde: “Desde...” Plano de Conjunto, à esquerda aparece o realizador, e mais três homens. O homem termina de responder: “Desde 85. Eu me aposentei e não cheguei mais aqui”. O realizador reforça: “Desde que o senhor se aposentou nunca mais veio aqui?” O homem responde mexendo negativamente a cabeça. O realizador diz: “Então tem...” O homem complementa: “Vai, vai fazer vinte anos”. O realizador diz: “Vinte anos... E o senhor seu José?” O homem que está ao lado responde, enquanto a câmera vai fechando e mostra o homem de óculos e boina em Plano Aproximado: “Eu também vai fazê uns vinte anos” (sic). Plano Aproximado, outro homem que diz: “Eu fazem... que eu não entro na estação?” (sic). O realizador confirma: “É”. O homem volta a falar: “Fazem uns vinte e cinco anos...” (sic). Plano Aproximado mostra seu Wilson que responde: “Fazem doze anos...” (sic). Plano Médio mostra outro homem que também responde: “Dezoito anos”.

Os homens entram na estação em Plano Aproximado. A câmera mostra os homens entrando na estação em Plano de Conjunto, mostrando que há outra câmera, no canto direito da tela. Os homens, mais o realizador estão dentro da estação, em Plano de Conjunto. Eles conversam e por cima do áudio foi colocada uma música. O realizador fala: “Nós entramos na estação e em cada sala que passávamos, novas lembranças iam surgindo” (sic). Plano Aproximado dos senhores que olham pela janela. A imagem é do alto da escada, no segundo piso da estação e mostra os homens e a equipe no térreo.

Imagem dos homens à direita e o realizador no lado esquerdo, em Plano de Conjunto. Wilson pergunta ao realizador: “Você sabe quantos degraus tem essa escada?” O realizador responde: “Não faço ideia”. E Wilson insiste: “Mas você já subiu e desceu?” O realizador responde: “Já”. Wilson fala: “Pois ela tem trinta e cinco. É, você pode subi”. Imagem do térreo em Plano de Conjunto e todos estão sorrindo, comentando a brincadeira. Alguém diz: “Tem que subi uma porção de vez”. O realizador pergunta: “O senhor tem ideia de quantas vezes o senhor já subiu essa escada?” Wilson responde: “Se você multiplicar trinta anos, quatro vezes por dia, você vai ver quanto é que vai dar”. Na parte inferior do vídeo, uma faixa azul em que está escrito: “30 anos = 10.950 dias – 2.880 sábados e domingos. 8.070 dias 4 x



por dia = 32280 subidas de escada”. A imagem aproxima Walter e o realizador comenta: “É muita coisa”.

A imagem é da câmera que está no alto da escada e mostra os sujeitos que estão no térreo, em Plano de Conjunto. Novamente uma música. As pessoas que estão embaixo começam a subir. Plano Médio dos primeiros a chegarem ao topo da escada. A imagem é do realizador com Wilson subindo os últimos degraus da escada, na parte inferior da imagem aparece uma faixa azul escrito: “E não é que a escada tem 35 degraus mesmo”. A imagem das janelas da estação em Plano Médio. O realizador e os entrevistados, em Plano de Conjunto, entram por uma das portas.

Wilson e mais um dos entrevistados, em Plano Americano, em pé, no interior da estação: “Bem, aqui, eu trabalhei aqui nessa sala, aproximadamente, acho que mais de dez anos”. Plano Americano de Wilson e do homem que está a seu lado, que é quem fala:

Mas era muito bom trabalhar aqui. [A imagem congela e entra, no lado direito da tela, as seguintes informações: “José Kulchesky” “Idade 84” “Funções telegrafista” “Entrou: 1937” “Saiu: 1968”). Era muito bonito o trabalho. O movimento, né, o barulho, embora quem tinha, por exemplo, um aparelho ali, um aparelho aqui, outro ali. Todos estavam chamando, mas o que era o designado para o aparelho x, ele só escutava o dele, sabe, o dos outros ele deixava tudo de lado. Era ou não era? (sic).

José faz a pergunta olhando para os companheiros, alguém responde: “Exatamente”. José continua: “Então, por isso que podia fazê aquele barulhão lá, que não tinha problema. O telegrafista só escutava o dele, o que ele ia trabalhar” (sic).

Plano de Conjunto do grupo saindo da sala, com o mesmo fundo musical. Imagem dos homens caminhando no interior da estação em Plano Médio. Plano Aproximado apresenta as rodas de um vagão ou locomotiva sobre os trilhos. Aparecem os vagões parados em um pátio de manobras, em Plano Geral. Durante a exibição das imagens, uma música de piano.

Plano Médio de dois homens - um deles é Julio Vettorazzi - sentados em ambiente interno: “Acidentes assim, corriqueiros tinha, tinha muito” (sic). Christiano, em Plano Médio, sobre trilho do trem, ele explica algo, mas ouve-se o som do piano, e depois a voz do realizador: “Seu Christiano sofreu um acidente na sua primeira viagem. Ele nos levou até o local onde tudo aconteceu”. Christiano e o realizador caminham numa estrada de chão, em Plano Aproximado. Plano de Conjunto de Christiano e do realizador atravessando um riacho, pulando sobre as pedras que estão expostas. Ouve-se o realizador: “O maior desafio não foram nem as pedras nem as pontes, foi um segurança. Depois que explicamos tudo, ele deixou a gente passá, mas não gostou muito de ser filmado”. Plano Geral de um homem com

uniforme de empresa de segurança, Christiano passa pela frente da câmera e vai em direção ao homem. Plano de Conjunto na frente de alguns vagões, Christiano, o homem não identificado e o realizador que chega e cumprimenta. Plano Médio, os três homens estão conversando numa roda. O segurança diz: “Ó, ceis tem que filmá o rapaz [risos]” (sic). Christiano brinca: “Ele tá com vergonha, ele tem medo” (sic).

Imagem de Christiano e o realizador caminhando na estrada em Plano Aproximado. Christiano fala: “Então, foi um susto, mais ou menos, logo na minha primeira viagem, né?” (sic). O realizador repete: “Primeira viagem, né?” (sic). Seu Christiano continua:

Você vê, eu tinha saído, o prefixo do trem que eu saí de Ponta Grossa como C-214. Era um trem de manobras e descarga. Então ele pegava vagões, ele deixava vagões. Ele fazia descarga de vagões, nas estações como Castro, Piraí do Sul, sabe como é? Essas estação maior... [corte] Era um trem muito trabalhoso, sabe, daí eu saí daqui de Ponta Grossa era dez hora da manhã. Chegamos em Jaguariaíva de madrugada, passamos o dia todo trabalhando. Aí, chegamos em Jaguariaíva de madrugada, deixamos aquele trem lá, e pegamos outro que tava formado de lá pra cá (sic).

Imagem dos dois parados, em um ponto da estrada de ferro, em Plano Médio. O realizador pergunta: “E aqui o trem tava tombando, os vagões?” (sic). Christiano responde: “É aqui. Não, eles tombaram daquela altura, pra lá, mais ou menos dali onde eu pulei no barranco, pra lá. Pra trás daí ficou só o bagageiro, né? Porque eu vim correndo, porque foi tombando, eu vim correndo por cima dos vagão” (sic). O realizador comenta: “Voltando pra trás” (sic). Christiano complementa: “Eu abandonei os posto...” (sic). Christiano aponta com o dedo o barranco e depois a câmera volta para mostrar Christiano e o realizador. Os dois caminham sobre os trilhos. Plano Aproximado de Christiano e o realizador caminhando sobre os trilhos. O realizador pergunta: “É aqui?...” Christiano fala:

Olha aqui, é nesse lugarzinho, aqui ó. Os vagão tavam tombando tudo pra cá e eu vim correndo de lá pra cá e aqui eu pulei, pulei mais ou menos nessas altura aqui... [a imagem mostra Christiano em Plano Médio, ao lado do barranco] Eu subi esse barranco correndo e fiquei parado lá em cima, né? Vendo o que tava acontecendo, daí o bagageiro veio parou aqui, nessa curva e o chefe de trem ficou olhando pra cá que tava os vagão tombado. Não me viu que eu tava aqui, daí que eu gritei pra ele. “Oh chefe, eu tô aqui em cima do trem”. Que ele tava achando que eu tinha morrido, né? E daí que eu gritei: “Oh, eu tô aqui, em cima do barranco, né? Daí olharam, me enxergaram, parece que criaram alma nova, tava agarrado ali, [riso] tremendo que nem uma vara verde, ali. E foi até... foi um susto grande e até engraçado, ao mesmo tempo, né? Porque depois eles queriam sabê como é que eu desci do trem, se o trem tava andando e mais: tava fazendo uma marcha mais ou menos de uns quarenta por hora, quarenta e cinco. E eu tava fora do trem. Mas é que o susto fez eu desce meio na marra (sic).

O realizador pergunta: “Mas não saiu machucado?” Christiano responde: “Graças a

Deus, não tomei nenhum arranhão, graças ao Pai véio lá em cima, porque...” (sic). Christiano em Plano Aproximado continua contando: “Eu passo aqui pra trazê meu neto, pra ir pescá, pra vim tomá um banho ali no... nós chamamo esse local ali de lajeadinho, né?” (sic).

Plano Médio de Julio Vettorazzi e de outro entrevistado que está a seu lado sentado. Julio é quem fala: “Acidentes assim, fatais, que eu lembro foi do meu tempo. Foi aquele que o manobreiro caiu embaixo do, caiu embaixo do vagão, e a caixa de graxa da locomotiva”. O entrevistado que está ao lado fala: “Um aparte aqui, que eu vi... eu vi o acidente”. Julio diz: “É você tá mais a par do acidente” (sic). O entrevistado continua:

O rapaz, era um sábado, e terminava a limpeza sábado, né? E aqueles prego que ele juntou durante a semana todos, eles tiraram do soalho, ele tava no trilho, com o martelo. E a manobra vinha vindo, mas vinha devagar, né? E bateu nele e ele caiu com a cabeça, a roda pegou na cabeça, ficou bem branco, tirou todo o coró, ficou tudo branco e eu fiquei olhando ali. Qui a pouco começou a sai sangue dele, ficou vermelha a cabeça dele, daí quase desmaiei, rapaz. A minha seção era perto. Corri lá e tomei um copo d'água, pra volta lá, né e pará. Mas primeiro fiz para a máquina, né? Aí veio coisa e tal, foram tirá o rapaz dali... morreu (sic).

A imagem ainda é dos dois, em Plano Médio, agora quem fala é Julio:

O incêndio foi em, foi uma coisa que... claro, nas condições que os nossos barracões tinham lá... não que a gente fosse prevê o incêndio, mas era muito, era, era muito fácil que acontecesse. E foi num domingo, dia 11 de agosto de 1963. Eu lembro que eu estava em casa, eu morava numa casa de madeira bem na frente da Igreja Santa Terezinha ali, quando começou a sai aquela fumaça, explosões. Porque o incêndio iniciou exatamente na seção de pintura e na seção de pintura tem muito combustível, a própria tinta, né, e outros combustíveis que é... que ativam mais ainda o fogo, quando ele está iniciado, né? E foi uma coisa espetacular viu... eu até me emociono quando falo do incêndio. Mas eu... depois o incêndio durou, quer dizer pra queimá a oficina foi rápido, porque o vento tava tocando do... do... assim... mais ou menos assim, do leste pro oeste e levou todos os barracões em pouco tempo, apesar de que o fogo, permaneceu por uns dois, três dias, até mais, né? Assim o brasido final, mas a, o incêndio foi grande, destruiu toda a, toda a oficina, todo o maquinário, praticamente todos os vagões de passageiros, locomotiva que tavam lá dentro, com exceção de uma ou outra, que com ajuda do povo, ali, eles conseguiram empurrá pra fora. Mas foi uma coisa espetacular, espetacular, no sentido triste, né, isso que é. E os próprios barracões e as repartições, tudo foi reconstruído pelos próprios empregados que trabalhavam ali dentro da oficina. Aos poucos foi feito toda a oficina novamente (sic).

O outro senhor que está ao lado de Julio complementa: “A gente ia... aos poucos...” e Julio conserta: “Quer dizer foi rapidamente, né?” (sic).

Plano Médio de uma ferrovia, a câmara está em movimento, como se estivesse sobre o trem. O realizador: “Em alguns momentos nem todos os caminhos são de ferro”. Aparece Christiano em Plano Médio:

O relacionamento entre os colegas de serviço era excelente, viu. Todo mundo respeitava o outro, existia as brincadeira, claro, que em toda a parte existe, né? Mas se respeitavam muito, um favorecia o outro, um não deixava o outro perê com o serviço. Se eu tava desocupado e o outro tava com o serviço... vamo dizer meio... embaraçado, a gente ia ajudá a desembaraçá o serviço dele, né? Então, era um companheiro... companheirismo total (sic).

Plano Médio de Luiz e Martinho. Quem fala é Martinho:

Normalmente a amizade era boa, né. Vez ou outra lá tinha alguns atrito, mas isso era normal, pela quantidade de pessoas que tinha. Mas a amizade era... era o primordial né? O que a gente convivia, como já foi dito aqui, convivia com eles, cê convivia mais com eles, com os companheiros, maquinista e auxiliares, do que com a própria família, né? Então, essa, essa amizade tinha que haver de qualquer maneira, né? Então, um caso esporádico lá havia, uma desavença entre um e outro lá, mas era mínima... normalmente a amizade... até hoje, né, a gente sente. Vamo dizê, eu, faz quinze anos que tô aposentado, mas eu sinto ainda, né, a falta daqueles companheiro, aquela amizade que nós tinha. Então, esse foi o mais importante, né? A amizade, né? (sic).

Julio e o entrevistado não identificado em Plano Médio. O realizador pergunta: “Tem alguma mágoa que ficou?” Julio responde:

Eu falo francamente, dificilmente tenho mágoa. É mais, eu não... não fiquei com mágoa de ninguém lá, nem de chefia, nem de... ah... você numa empresa, principalmente numa empresa pública, sempre tem as coisinhas que, não é que o chefe lá protege o fulano, e que deixa de lado outro. Essas coisa existe. Mas eu, mágoa mesmo, nunca tive de ninguém. Graças a Deus, não tenho mágoa e não quero ter nunca... mágoa de ninguém. Eu acho, eu acho que nunca tive mágoa e não tenho (sic).

O senhor que está ao lado de Julio diz:

Eu tenho mágoa. A minha seção era aqui, tinha uma seção... pegada com a nossa, repartida, e o sujeito no extraordinário foi lá, e ligou o esmeril e deixou ligado e o pessoal foi no caso o chefe, seu Antenor, e coisa e tal, no outro dia. O seu Agenor pegou e disse Maia, você deixou ligado, não foi na minha seção [corte]. Eu disse: “olha, o Chico Navalha deixou”. Era Antônio Lourenço, era Francisco Lourenço, o sobrenome, mas chamava de Navalha, né? Deixou ligado lá e foi fazê biscate e deixou ligado. Não aconteceu nada, né, o esmeril ia ficá lá, podia queima, não acontecia nada. E foi lá o supervisor, me chamou lá, eu digo: “mas seu Antenor, o Sinhô sabe não foi na seção de ferramentaria”. Diz: “mas o guardião falou e o Chico Navalha também”. Fui lá e falei pra esse Chico Navalha, [corte] “o senhor é amigo do papai, vai lá e me defenda, né”. “Não tenho nada com isso, não tenho nada que amizade com teu pai”. Eu sai dali, [corte] tinha um barranco alto, né, tem o barranco lá ainda, eu fui chora lá, foi a única vez que chorei, chorei de raiva. Esse, se Deus disse, dá oportunidade pra você, você vai ter oportunidade de salva esse, fica no inferno, tenho certeza de que tá no inferno [riso de seu Julio], porque não valia nada. Esse é uma mágoa que... às vezes eu peço a Deus né, que me tire, mas não sai, do meu coração não sai (sic).

Plano Americano de Irineu Mulaski. O realizador pergunta: “Quando o senhor hoje

passa lá na, na estação, no pátio, que que o senhor sente?” (sic). Irineu responde: “Sinto uma tristeza, [riso] é porque a gente viu aquele movimento que tinha de trem, né, isso a gente não vai esquecer nunca. Porque é uma coisa que, onde se, a gente ganhou o pão da vida, né, ali foi ali no serviço né?” (sic).

Fotografia em preto e branco da estação ferroviária em Plano Geral. Fotografia em preto e branco que mostra um pátio cheio de carroças e o trem ao fundo. O realizador: “Da antiga Estação Paraná, só resta saudade. As únicas marcas da rede ferroviária que ainda continuam lá são a escada de trinta e cinco degraus e a bilheteria”.

Fotografia da fachada da estação ferroviária, com cavalos e carroças, em Plano Geral. Plano de Conjunto de um senhor descendo a escada da estação. Plano Americano, a câmera circula a bilheteira de madeira, no lado de dentro da estação. Plano Médio dos telegrafistas saindo da estação ferroviária.

Christiano, em Plano Médio:

A nossa aposentadoria tá bem, bem feinha, viu. Faz, eu desde que me aposentei não peguei mais aumento, né? Desde de noventa e dois pra cá, eu peguei só um aumentozinho, foi entre noventa e dois e noventa e quatro, mais ou menos. Depois nunca mais peguei aumento, né? (sic).

Luiz e Martinho, em Plano Médio, quem fala é Martinho: “De oito anos prá cá, nós não tivemos reajuste nenhum, né, de salário e a gente tá sentindo aí não é de hoje, mas de bastante tempo, que a situação tá ficando difícil” (sic). Christiano em Plano Médio:

Tamo esperando aí, diz que tá pra saí 14%. Mas parece que não tão querendo pagá pra nós, já era pra te saído e não saiu e... tá, tá numa demanda, até hoje. O que com a privatização que houve, aí a rede caiu muito, né, e pra nós, por exemplo, achemo que nós fomo muito contra a privatização sabe. Nós ferroviário achemo que a privatização era besteira e acertemo em cheio porque de fato foi besteira mesmo. Porque você não viu até hoje crescê nenhuma ferrovia dentro do Paraná, principalmente, depois de privatizada. Pelo contrário, tá caindo dia a dia, né? Pra prová nós temos graves acidentes que tem acontecido atualmente, né? Então, pra gente que trabalhô ali, que conheceu, que, que... eu por exemplo, conheço a rede no Paraná quase como a palma da minha mão, né? Que eu viajei em toda a ferrovia, né? Então, pra gente vê que o negócio tá... foi péssimo a privatização da, da rede (sic).

Imagem de vagões parados, em Plano de Conjunto. Imagem de um pátio cheio de vagões, todos parados, em Plano de Conjunto. A imagem abre o *zoom* deixando ver diversos vagões em Plano Geral. Em Plano Aproximado, está escrito num vagão, quase apagado RFFSA. Locomotiva e um homem vestido com uniforme correndo na frente, enquanto a imagem é exibida, o realizador: “Apesar de tudo, esses trabalhadores ainda guardam um

grande amor pela Rede Ferroviária”. Entra a imagem de Walter:

A Rede Ferroviária pra mim é a minha segunda mãe. Eu considero ela como minha segunda mãe. Porque tudo que eu tenho, que, que não é grande coisa, é porcariazinha, é pouca coisa, mas foi ganho com o meu suor e com meu trabalho, graças à Rede Ferroviária. Eu, eu tenho orgulho de, de poder falar que eu sou um ferroviário, da Rede Ferroviária, eu tenho orgulho (sic).

Plano Médio de Luiz e Martinho. O realizador pergunta: “Valeu a pena trabalhar na rede?” Martinho responde: “Olha, pra mim valeu. Eu, se eu... se eu... fosse começá hoje, eu começaria tudo de novo. Entrava na rede de novo e queria ser maquinista [sorriso], faria tudo de novo” (sic).

Plano de Conjunto mostra os telegrafistas que visitaram a estação cumprimentando-se. Em Plano Médio, o realizador cumprimenta os telegrafistas. Plano de Conjunto de Christiano caminhando na estrada de ferro. Christiano em *off*: “Pra mim foi muito gratificante, eu contá pa alguém essa história, porque era uma história que pra rede mesmo não interessava, mas pros, pras pessoas conhecê como é que funcionava tudo, é muito importante, né?” (sic).

*Off* do realizador: “Nós que temos que agradece o senhor, senhor Christiano, por tar se dispondo a participar. Eu quero agradece muito mesmo, muito obrigado” (sic). Christiano fala: “Não, eu também agradeço a vocês. E no que vocês precisarem que tem o meu alcance, eu tô disposto a ajudá. E que eu tenho plena certeza que aí nós tamo resgatando uma história da ferrovia” (sic). Realizador: “Tchau, muito obrigado”. Christiano responde: “Tchau, obrigado, desculpem de alguma coisa, se não tratei bem vocês”. Enquanto o diálogo desenvolve-se, a imagem é de Christiano caminhando nos trilhos até desaparecer numa curva. Iniciam os créditos finais. Enquanto os créditos sobem, ao lado pequenas fotografias mostram alguns detalhes da ferrovia.

Para a descrição interessada, daremos ênfase em alguns aspectos, entre eles as fontes, as entrevistas e a abordagem. Caminhos de Ferro registra histórias dos trabalhadores da Rede Ferroviária Federal. Todos os entrevistados são funcionários aposentados, porque no Paraná ela foi privatizada. Desde a privatização, a maioria dos trabalhadores aposentou-se.

Como os entrevistados são todos funcionários aposentados, não existindo entrevistas com as chefias, consideramos todas as fontes não oficiais. Além do mais, os aposentados da rede falam de suas histórias e experiências das atividades que desenvolviam. Não falam como porta-vozes da extinta rede. Consideramos fontes não oficiais: Irineu Mulaski, mecânico; Julio Vettorazzi, mecânico; Christiano Walter, guarda freio; Silvano Xavier, guarda freio;

Luiz Gonzaga, maquinista; Martinho Stremel, maquinista; José Kulchesky, telegrafista; e Wilson Garcia, telegrafista. Contabilizamos 12 fontes. Além dos oito citados, quatro não estão identificados: três telegrafistas e um mecânico.

Embora não existam depoimentos com fontes oficiais, os próprios aposentados da rede contextualizam alguns elementos importantes para entender um pouco da história do trabalho na estrada de ferro. O relato sobre a formação da rede no Paraná, o processo de privatização e os problemas salariais fazem parte da fala dos aposentados.

Ao observarmos as falas, fica clara a abordagem: resgatar a memória dos trabalhadores da Rede Ferroviária, em que se cruzam aspectos da própria história da Rede Ferroviária Federal no Paraná. Os elementos históricos são considerados da perspectiva dos funcionários aposentados da rede. Os aposentados passam, então, de coadjuvantes para protagonistas.

Nesse sentido, cabe dizer que do ponto de vista oficial as instituições geralmente já têm suas histórias contadas, quer por historiadores<sup>94</sup> ou por assessores contratados para isso. As histórias dos trabalhadores da estrada de ferro nem sempre recebem a mesma atenção. Os relatos dos homens que dedicaram suas vidas no trabalho da rede não é nenhum fato espetacular. Em geral, os fatos que eles oferecem são triviais. Porém, o registro dessas histórias ajuda a equilibrar a balança em relação às informações disponíveis sobre o processo de privatização, por exemplo. A avaliação que Christiano Walter faz sobre a privatização da rede apresenta um cenário lúcido, uma contra-informação em relação ao anúncio de que a privatização [ou desestatização que é termo usado pelo Ministério dos Transportes] seria a alternativa viável para continuar a prestação de serviço de transporte via trilhos.

Ao destacar as posições acima, observamos que o realizador posiciona-se ao falar sobre a rede. A história da rede é contada pelos trabalhadores e não por fontes oficiais. O realizador escolhe ainda aparecer no vídeo, quer quando faz as perguntas, quando narra e ainda quando aparece nas imagens.

A abordagem desconstrói a história oficial, trabalhando com uma articulação entre história, memória e jornalismo alternativo. “O alternativo estabelece uma forma diferenciada de comunicação, especialmente porque se destaca a partir de um grupo que quer expor ideias e atitudes que não fazem parte do universo contemplado pelos veículos considerados de

---

<sup>94</sup> Partes da história da rede podem ser encontradas em diversos locais, um deles é o MUSEU FERROVIÁRIO (1982, p. 86).

grande massa” (PINTO, 2009, p. 149).

Significa pensar que toda a atuação do realizador demonstra uma posição, contar a história dos trabalhadores aposentados e, com isso, resgatar detalhes menores da própria rede. Assim, o realizador posiciona-se ao orientar os entrevistados nas perguntas que faz: “Como é que o senhor entrou pra trabalhá na rede?” (sic) ou “O que é o pessoal da via permanente?” e pergunta ainda: “Quantos anos que o senhor não entra numa máquina, numa locomotiva, quando foi a última vez?”. Em algumas situações, a pergunta não aparece, mas tom da resposta demonstra o encaminhamento dado pelo realizador. O exemplo está na sequência em que os aposentados dizem quanto tempo trabalharam na rede.

Por fim, a escolha dos planos. Grande parte das entrevistas foi realizada em Plano Médio. Em Caminhos de Ferro, observamos 45 Planos Médios. Mais uma vez podemos pensar que o realizador quis demonstrar um distanciamento dos objetos. O Plano Médio não é o mais comum das reportagens televisivas, o mais utilizado é o Plano Americano, um pouco mais próximo do que o Plano Médio. Conforme aponta Tuchman (1983), o Plano Médio está relacionado com uma distância social, e não uma distância pessoal. Com o Plano Médio não se está próximo o bastante a ponto de tocar o entrevistado. O Plano Americano foi o segundo mais utilizado, totalizando 34 vezes.

### **5.2.9 Resgate das Memórias (2003) – 30min**

O vídeo inicia com a imagem de uma praça e depois ergue mostrando o céu. A câmera faz movimentos ao redor do próprio eixo. Plano de Conjunto mostra a rua. Plano Médio mostra o movimento de pedestres nas calçadas. Aproxima-se de um pedestre que indica algo que estaria acima na rua. Plano Americano de uma placa de sinalização indicativa de lugar. Plano Geral da fachada de um edifício. Plano Americano de uma bilheteria, fechada. Grande Plano de uma pomba. Plano Aproximado de uma placa de preferencial. A câmera mostra um semáforo, em Plano Americano. Plano Aproximado de uma placa com o nome da “Rua 7 de Setembro”. Plano Geral de alguns prédios. Plano Aproximado de uma placa de localização: “Pça Barão do Rio Branco” “Cep 84.010-710” “Sadia”. A imagem do céu com nuvens, em Plano Geral. Plano Geral de uma fotografia, no centro do prédio, há um letreiro luminoso



escrito “Inajá” na vertical. Plano Geral de um edifício numa esquina, mas não há mais o letreiro. Plano Aproximado de uma luminária, em estilo antigo. Placa de localização, em Plano Aproximado: “Rua 15 de Novembro” “CEP 84010-020” “Continental”. Plano Geral do céu, cheio de nuvens. Durante a exibição das imagens, uma música.

Em tela preta, no canto direito inferior aparece escrito: “Niltonci”. Plano Aproximado de Niltonci falando:

Então, nesse período de 30 a 70, nós encontramos esses dois momentos bastante diferenciados. Me parece evidente que numa primeira fase, até a década de cinquenta, Ponta Grossa tem esse aspecto do ponta-grossense que vive o cotidiano intensamente da cidade e depois de cinquenta há uma espécie de nostalgia e até de decadência da questão sócio-cultural de Ponta Grossa. E isso repercute também, hã... nos cinemas.

Imagem de tela de cinema em que estão sendo exibidos os letreiros iniciais para ajuste da lente. Imagem em preto e branco de um cinema, algumas pessoas estão sentadas e outras se movimentam para sentar. A imagem é muito antiga, as pessoas estão de chapéu e na tela do cinema aparece escrito: “Resgate das Memórias”. A sequência de imagens mostra um trecho do filme “Lisbela e o Prisioneiro”, momento em que Lisbela e o noivo acomodam-se para assistir ao filme.

No meio da tela preta aparece escrito: “1939”. Depois aparece escrito: “Império”. Em tela preta: “do Palácio Encantado ao Purgueiro”. Tela preta e outro texto: “29 de setembro de 1939”. Plano de Pormenor de um jornal impresso, em que se pode ler: “Cine Teatro Império”. Enquanto a imagem é exibida, ouve-se a narração: “Do senhor José Pierri, a direção e redação desta folha receberam atencioso convite para assistirem às diversas solenidades com que será inaugurado, sábado próximo, o Cine Teatro Império. Instalado à Praça Barão do Rio Branco”. Plano Aproximado de um jornal aberto, em que na parte superior está escrito: “Cine Tt. Império”, no meio da página: “Nas Asas da Fama”. Plano de Pormenor de parte de um jornal impresso em que está escrito: “Cine Império” “(O melhor cinema da cidade)” “Hoje – 5ª feira às 8 hrs.” e mais abaixo: “A volta do garoto”. Grande Plano de detalhe de jornal. Uma música acompanha todo o trecho.

Novo trecho de filme em preto e branco, mostra em Plano Médio um senhor que entra por uma porta e a fecha. Atrás dele outros cinco homens ficam em frente à porta fechada. Um deles fala algo em inglês.

Em tela preta aparece escrito: “Dario e Francisco”. Plano Aproximado, dois homens sentados, um deles fala: “Ah, o Império lotava, meu Deus...” O homem que está à direita diz:

“Lotava, era três seção, cinco e me, cinco e trinta, sete e trinta, é... tudo lotado...” (sic).

Em tela preta aparece escrito: “Edson e Sueli”. Plano Aproximado, os dois estão em pé, ele fala: “O que ia mais mesmo, o frequentado mesmo era o Imperião, até falava Imperião, né?” Olha para a mulher, que confirma: “Imperião [sorri]”. Ele fala novamente: “No domingo, faziam fila”. Ela diz: “É que... porque... devido aos filmes que passavam no Império, que acho, que era mais popular, né?” (sic). Ele complementa: “Era mais, a gente esperava, era assim...” Ela diz: “As matinês”. Ele conclui o pensamento anterior: “Os filme vinha aqui primeiro, no Inajá, né? A gente esperava descê no Império, porque era mais barato o ingresso” (sic). Ela diz: “Mais barato”. Ele repete: “Era mais barato”.

Em tela preta aparece escrito: “Laertes”. Plano Aproximado de um senhor que diz: “O Império já era assim uma classe... mais pobre, mais reduzida, mas também não deixava de ter sua, o seu charme de cinema” (sic). Plano Geral de uma plateia de cinema e com ela aparece uma cena de filme.

Tela preta em que aparece: “Altair”. Uma senhora em Grande Plano que fala: “Não frequentei o Império, nunca ia no Império, eu só fui uma vez, assisti ‘Os três mosqueteiros’. Parece-me que só” (sic).

Em preto e branco, Charles Chaplin interpretando Carlitos, na cena em Plano Americano em que ele brinca com os garfos e os pedaços de pão, como se fosse um boneco dançando. Plano de Pormenor de parte de um jornal: “Império – Hoje! - Às 1,30”. Plano de Pormenor outra parte de jornal: “Cine Império” “(O melhor cinema da cidade)” “Hoje – 5ª Feira às 8 hrs. - Hoje” “A volta do garoto”. Imagem de um jornal aberto, em Plano Aproximado. Outro detalhe de jornal em Plano de Pormenor: “Cine Império”. Plano de Pormenor de anúncio de jornal: “Cine Império”. Plano de Pormenor de anúncio de jornal: “Cine Império” “(O seu cinema)” “Amanhã será tarde demais”. Plano de Pormenor de anúncio de jornal em que está escrito: “Cine Império” “Tela Panorâmica”. Durante a exibição das imagens, uma música instrumental.

Em tela preta está escrito: “Adar”. Plano Aproximado de um senhor que diz: “Era um cinema bom até. Mas é, só que de cada, de cada... ano ele, ele dava um balanço no prédio. Eu não sei o que que tinha aí, sabe. Que saía pessoal correndo de lá de dentro. Não sei o que que tinha, tremia assim. Mas era um cinema bom até” (sic).

Fotografia, em preto e branco, muitas pessoas na rua. Em *off*:

Boatos ocorriam que o Império poderia ruir com o peso da lotação máxima. Para

desfazer tais boatos, os proprietários colocaram sacos de cimento que correspondiam ao peso de uma pessoa em todas as poltronas. Ocorriam sim as interdições por motivo de inundações provenientes do excesso de chuvas e a canalização do riacho Pilão de Pedra, existente embaixo do prédio.

Fotografia em preto e branco da fachada de um edifício, em Plano Geral. Plano Geral de uma fotografia em preto e branco em que vemos as poltronas de um cinema, sacos, entre as poltronas. Plano de Pormenor, em preto e branco, a imagem de um alambrado fechado com uma corrente e um cadeado. Plano de Conjunto de uma fotografia em preto e branco da fachada de prédio, em que aparece o alambrado na frente da porta.

Edson e Sueli em Plano Aproximado. Ela: “Eu sei que tinha comércio daqueles livrinhos que meu irmão, mais velho...” Edson interfere: “Era troca, era ponto de troca de revista” Sueli complementa: “Eles iam trocá aqueles... Tex? Era Tex, né? Eles iam trocá. Quem fazia coleção, eles iam trocá, meu irmão tinha muito daqueles livrinho. Então eles vinham antes pra fazê a troca” (sic). Edson interfere de novo: “Troca de revista”. Sueli continua: “No domingo, pra fazê a troca, quem não tinha, era tipo um comércio entre eles, da revistinha Tex”. Edson fala de novo: “Era revistinha, era troca de figurinha, era tudo um pouco disso daí, da piazzada, da rapaziada”.

Nova tela preta em que aparece: “Mauro”. Plano Aproximado de Mauro: “De gibis que eu lembro... tinha muitos, gibis como Mandrake, Super-Homem, Paloma e Cassidy, são coisas que hoje a maioria não conhece. Enfim, gibis de *Kid Coult*, enfim, não me vem à memória mais...” (sic). As imagens na sequência são de um trecho do filme Cinema *Paradiso*. Plano Aproximado de Mauro:

Toda, todo o cinema tinha sua música de, de início... seria uma música sempre a mesma, né? No caso do Império eu lembro que era, havia um filme chamado... Canhões de Navarone, então foi aquela, aquela, música tema, o tema do cine Império, dos outros cinemas eu não lembro... (sic).

Em tela preta aparece escrito: “A Música”. Edson em Plano Aproximado:

Essa música era a abertura pro cinema. Quando tocava essa música, era termina ela e batia o gongo [junto com a fala ouve-se a música, tema do filme Canhões de Navarone]. Hoje a gente já não vê, ou era... era três... três batidas do gongo. Uma batida alta, uma baixa, uma mais... média, uma bem baixa, fazia tom no final, fazia toomm... e daí ela, quando quase tá encerrando essa música ela ia começando a abri a tela, sabe escurece tudo o cinema, apagando as luzes e daí ela vinha abrindo a tela com essa música. Então, as cortina iam se abrindo. E daí eles jogavam o primeiro *slide*, mostrando dos filme que ia pa... passar. Tinha os *slide* pra daí começá. Aí, nessa hora, todo mundo já tava quieto no cinema, assistindo. Então essa música marcou muito e a gente guarda. É uma coisa que, qualquer um que você mostra essa música, dessa época, mostra, eles já vão lembra do Império, que é o Canhões de

Navarone... beleza [sorri] (sic).

A sequência de imagens é de anúncios de filmes em páginas de jornal. Todos os anúncios são referentes à programação do Cine Império. Durante toda a exibição das imagens há uma música.

Em tela preta aparece escrito: “Paula”. Grande Plano, a mulher aparece na tela:

Desde que eu moro aqui, este o Império, que existia, o do Ópera... o Inajá... e por último foi esse aqui do... o do Pax, né? Mas o Império e o Inajá são os, era o Renascença antigamente, né? Era o cine Renascença, eu me lembro, que quando... eu não sou daqui, eu casei, eu vim pra cá. A família dele era daqui, então a gente ia na sessão de domingo, então era o antigo Renascença, com as frisas, aqueles camarotes, aquelas coisas antigas, né? Depois... veio o Ópera, que é mais... vamos dizer mais moderno. Daí reformaram um pouco o Inajá. E depois da reforma, eu não, não fui mais lá... (sic).

Adar em Plano Aproximado: “Eu gostava muito, eu senti de fechá. Era muito bom... Tinha gente que falava... botava até apelido, nisso, o Purguero, não sei o que, né? Mas isso é gente que não... pessoa que nada serve. Mas eu pra mim, era muito bom, eu gostava” (sic).

Plano Aproximado de Edson:

Por que dizia pulga? Pra o modo da gente sê classe média, né? Então, a gente dizia vamo pro pulgueiro, né? Aí a categoria tava classe mais média, né? Vamos dizer, a classe pobre, né? [corte] Então o Imperião era o mais comentado da cidade. Domingo, sábado e domingo, queria vê gente era descê no Imperião, queria vê gente era descê no Ponto Azul (sic).

Imagem em preto e branco, mostra em Plano Geral barracões. Enquanto a imagem é exibida, uma narração em *off* sobre a localização e estrutura dos estúdios de Hollywood em inglês. Plano Geral, em preto e branco, de cenários externos e pessoas trabalhando. Plano Americano de um homem sentado. A seu lado e atrás estão duas câmeras de cinema. Em preto e branco, o Plano de Conjunto mostra uma mulher que está sentada e na sua frente um homem beija a sua mão. Depois põe uma cartola na cabeça e entra numa espécie de carruagem.

Plano Aproximado de Niltonci:

Portanto, frequentar o cinema era uma prática de cultura e sociabilidade caracteristicamente ponta-grossense. Nós tínhamos o cinema como símbolo do ser ponta-grossense nesse momento... e é comum você encontrar uma grande concentração de pessoas nas casas de espetáculo dos cinemas de Ponta Grossa, nesse momento.

Em tela preta aparece escrito: “Noemi”. Uma mulher em Plano Aproximado: “Começava, até que tinha muito aqueles filme do Mazzaropi, né? Nossa, quando tinha filme

do Mazzaropi era igual o filme da Xuxa hoje” (sic). Em tela preta aparece escrito: “Miguel”. Grande Plano do homem: “Quando ia passá o Mazzaropi, nós gostava muito. As palhaçada dele” (sic). A realizadora intervém perguntando: “Passava bastante filme do Mazzaropi?” Miguel pergunta: “Hein?” A realizadora pergunta: “Passava bastante filme do...” O homem responde: “Sempre. Tem... o Mazzaropi foi o brasileiro que mais fez filme. Foi ele, né?” (sic).

A imagem em preto e branco mostra o trecho de um filme de Mazzaropi. Plano Aproximado de Mauro:

Sim, também tinha o famoso Canal 100, né? Todo... [Enquanto Mauro fala, entram imagens do Canal 100] eu por exemplo, particularmente gostava de vir no cinema mais pra assistir o Canal 100. Que era uma produção nacional de muita categoria. Onde a filmagem pra época, era... era... revolucionário. O modo como era tirado as cenas era... localizava... localizava os atletas de close, que na época era algo de vanguarda (sic).

Exibição de cena do Canal 100. Grande Plano de Laertes:

O Império era aqui na Praça Barão do Rio Branco... onde tem hoje, não sei... não sei o que que tinha... está abandonado o prédio. Mas também era um cinema muito frequentado. Aos domingos, tanto o Inajá, como o Ópera e como o Império eram super frequentados. Porque as pessoas não ficavam em casa vendo televisão, como ficam hoje. Então esperavam o sábado e o domingo para ir ao cinema, era um acontecimento. Isso na década de cinquenta, sessenta, depois foi diminuindo. Tanto que agora não tem mais nenhum, né? (sic)

A sequência de imagens é de parte do filme *Cinema Paradiso*, em que se projeta o filme no lado de fora do cinema. Plano Aproximado Edson:

Mas tinha a parte de bala, tinha parte de... ai começava, terminava a primeira sessão, todo mundo saía pra fora comprá bala e já voltava pra dentro de volta, quando tinha três sessão, né? Aí ficava as três sessão. Mas era bom, era uma época que foi... vivido bom, bons tempos de Ponta Grossa [riso] (sic).

Em tela preta aparece escrito: “1950”. A tela permanece preta e novo escrito: “Ópera”, depois: “O orgulho de Ponta Grossa”, e ainda: “10 de setembro de 1950”. O som é semelhante a de um projetor em funcionamento. A sequência de imagens são de fotografias em preto e branco da construção do prédio e depois da fachada do Cine Ópera. Uma música complementa as cenas.

A sequência de imagens mostra detalhes de anúncios de jornal, dos filmes exibidos no Cine Ópera. Durante a exibição das imagens, um texto é narrado em *off*:

A União Cinematográfica Brasileira telegrafa: acabamos de receber diretamente do Rio de Janeiro, para inaugurar o luxuoso Cine Ópera, cópia nova de Carnaval no

Fogo, maior filme nacional da história do cinema. Autorizamos publicação deste telegrama, iniciando publicidade de Carnaval no Fogo. Congratulações UCB filmes.

Tela preta aparece escrito: “Carlos”. Plano Aproximado de um homem: “Anos atrás era bom, não tinha... não tinha os marginal... nada... era... podia assisti tranquilo, como não é que nem hoje, tudo. Lá, por mim era tempo bom. Não tinha malandragem, não tinha nada, que nem hoje” (sic). A realizadora pergunta: “E o Ópera era um cinema bonito?” Carlos responde: “Era, era bem conservado, tudo, ele tem quase cem ano, né? Daí tinha o Inajá, o Inajá. Aqui o, tinha o Ópera, né, tinha o Ópera, tinha o Inajá, o Império e o Pax. O Pax também era do mesmo dono, né? E era coisa boa, era social tudo” (sic). A realizadora pergunta: “O pessoal tinha o costume de vir no cinema nessa época?” A resposta: “Vinha, ih tinha, vinha uns duzentos, trezentas pessoa aí. Nesse aqui, todos eles, né? Era tempo bom mesmo” (sic).

Altair em Plano Aproximado: “O Ópera também era muito bom, a gente frequentava muito o cinema Ópera. O Ópera e o Império a gente ia mais, né?” (sic). Em tela preta aparece escrito: “Giampiero”. Plano Aproximado de um homem: “Show do Gonzaguinha. Aí ele tava atrás de nós na fila, comprou ingresso e entrou, sentou na cadeira. Aí começou uma banda tocá, depois ele levantou foi lá e começou o show” (sic). Grande Plano de Paula: “Conforme os filmes a gente ia... no Ópera, né? O Ópera está parece com... cinquenta anos, né?” (sic).

Em tela preta aparece escrito: “O Ópera também tinha a sua música”. Sequência de imagens de anúncios de jornal, com a programação do Cine Ópera. Toca a música “Look for star”, tema do Cine Ópera.

Plano Aproximado de Niltonci: “Nesse período é inegável, no entanto, que o cinema se constituiu o ... cinema enquanto espetáculo, enquanto atração, se constituiu num dos principais focos de... de... concentração, de reunião, da sociedade ponta-grossense”. Laertes em Plano Aproximado: “O Ópera passava os grandes lançamentos da cidade, da Metro, os filmes americanos, todos os grandes lançamentos eram no Ópera”.

Em tela preta aparece escrito: “Josenilda e Noberto”. Grande Plano de uma mulher: “Eu trabalhei lá no escritório do Ópera... trabalhei... acho que trabalhei uns quatro ou cinco anos, mais ou menos. Era bacana lá, bons tempos, a sala de espera ficava sempre cheia de gente, era bom pra paquerar, pra namorar, tudo isso era bom” (sic). Enquanto a mulher fala, ouvimos uma pessoa falando no telefone, provavelmente celular. O áudio mistura-se um pouco. Grande Plano de Adar: “No Império... no Ópera... fui no... como é... Pax. Depois daí de sessenta pra cá... o cinema fracassou, né?” (sic).

Em tela preta aparece escrito: “Najib”. Grande Plano de um senhor sentado: “O pessoal no... no... final de semana... por exemplo, sai, no domingo, fazia fila, aí na frente do cinema pra entrá. E depois, na saída, ficava no *footing* aqui na... na... Quinze, até às dez, dez e pouco” (sic).

A sequência de imagens é de fotografias em preto e branco do Cine Ópera. Da fachada, letreiro e da parte interna, das cadeiras e da tela. Toca a música tema do filme *Cantando na Chuva*. Plano Aproximado de Laertes:

Foi inaugurado mais ou menos em 52, 1952. Foi um grande cinema, cinema de luxo e... as pessoas se aprontavam, se arrumavam especialmente para ir ao... às sessões de domingo. Domingo havia uma sessão as cinco e meia, outra as sete e meia, outra as nove e meia. Então é... aqui o Ópera, que agora está em reconstrução, ficava de pé de pessoas. Era... era acontecimento, a gente só tinha o cinema pra ir. E o Inajá era o antigo Renascença, que era um cinema tradicional também, muito antigo, era um prédio de madeira, foi demolido. E depois fizeram ali o Inajá, que hoje também não tem mais, né? (sic).

Em tela preta aparece escrito: “Izette”. Plano Aproximado de uma mulher: “Eu vi o Chico Anysio, e vi aquele que fazia *As mãos de Eurídice*. Como é? Mas aquele, lá no Ópera.” Uma voz masculina diz: “Lúcio Mauro”. E Izette contesta: “Não senhor, antes do Lúcio Mauro, aquele Mayer, não seio o que Mayer”. Novamente a voz masculina: “Rodolfo Mayer”. A senhora reforça: “Rodolfo Mayer, *As mãos de Eurídice*, mas foi no Império” (sic).

A sequência de imagens é do filme *Cinema Paradiso*, do garoto e do projetista. Tela preta aparece escrito no canto direito inferior: “Dalmon”. “A sessão das sete e meia... no Ópera, ou a matinê das duas horas. E não tinha outra atividade de cultura na cidade, a não ser o Cine Ópera e o Cine Renascença, na época. Depois veio o Inajá” (sic). Plano Aproximado de Josenilda: “Uma das melhores que tinha na sociedade, naquela época... todo mundo ia muito bem arrumado... pra namorá, pra arrumá namorado, casamento, essas coisas, inclusive, nós dois né? [riso]” (sic). A imagem mostra Norberto que segura um telefone celular nas mãos. A realizadora pergunta: “Vocês se conheceram no cinema?” Josenilda responde: “Não, bem no cinema, não. Mas a gente foi. O nosso namoro começou mais ou menos nessa época”.

Sequência de imagens de partes de jornal, com programação dos cinemas. Durante a exibição das imagens, um texto em *off*:

Um filme de relativa classe apresentado num domingo, dia de maior frequência no Cine Rena, que pode ter sua precariedade avaliada por seu conhecido apelido de galinheiro. Quando no meio da semana, o mesmo filme acha-se programado para o cinema melhorzinho, ou seja, Cine Ópera. Indo muitas vezes terminar seus dias no conhecido purgueiro do Império. A população reclama, não é mais possível que nossa cidade ache-se privada de tão importante e moderno meio cultural, que é o

cinema de nossos dias (sic).

Em tela preta aparece escrito no canto: “José”. Aparece em Grande Plano:

Antes do Inajá tinha o Cine Renascença, alí. Era um cinema todo, totalmente de madeira. E, depois, daí saiu o Renascença.... O Ópera, o Ópera que eles tão renovando, também, foi antes do Inajá, um ponto também que tinha sessões especiais que... o ... a pessoa esperava tanto que nos domingos o cinema, iam todos de terno gravata... [o telefone está tocando] (sic).

Em tela preta aparece escrito: “Lídia”. Plano Aproximado: “Deve ter aí uns dez anos, doze anos. Pois é, era muito legal. Não tinha outra diversão, não tinha tanta televisão, né? Então, a gente gostava muito de ir no matinê. Que se ia sempre. Muito bom” (sic).

Em tela preta aparece escrito no centro da imagem: “1960”, depois aparece escrito: “Inajá”, novo texto: “Adeus Renascença, seja bem-vindo Inajá” aparece escrito: “01 de agosto de 1965”.

A sequência de imagens é de trecho do filme Cinema *Paradiso*. Enquanto as imagens são exibidas, uma música e um texto narrado em off: “As películas que constam das produções das companhias cinematográficas deste ano, ao que soubemos, as melhores, serão lançadas no moderno cinema Inajá, que será inaugurado nesse *End Year*”.

Plano Aproximado de dona Altair: “Era muito gostoso porque a gente ia na sessão das sete horas, sete e meia e era muito gostosinho pra juventude. A gente gostava muito de ir no Inajá. Tinha aquela parte em cima, lá. Acho que ainda tem, né?” (sic). Edson e Sueli em Plano Aproximado. Sueli: “O Inajá já foi o tempo que eu... eu namorava. A gente marcava encontro, marcava encontro, aqui no Inajá. Fazia aquelas fila...” (sic). Edson diz: “O Inajá sempre foi mais caro, né? Era o Inajá e o Ópera” (sic). Sueli fala: “Era o tempo...” Edson insiste: “O... o o mais, mais barato era o Cine Império, sempre foi o Império”. Sueli continua: “A gente marcava o encontro na Avenida que tinha... que os meninos ficavam passando de carro, né? E daí depois vinha pro Inajá, na época, namoro [sorri]” (sic). Edson complementa: “Ali era o ponto de encontro”. Sueli reforça: “Namorá no Inajá” (sic).

As imagens são de vários planos contendo páginas de jornal que exibem programas e anúncios do Cinema Inajá. Um homem em Plano Aproximado: “O Inajá acho que vem da década de 60. Jorginho Ajuz é... é o proprietário. Existia o Cine... Cine Renascença, depois foi... desmancharam o Renascença e construíram o Inajá” (sic). Altair, em Plano Aproximado: “Era o antigo Renascença mesmo. Você tá lembrando mais do que eu”. Um senhor, em Plano Aproximado, que diz: “Era um cinema todo de madeira, depois desmancharam e fizeram o



Inajá. E o empresário era o mesmo daqui da... do... Império e do Ópera. Era uma empresa só.”

Edson, em Plano Aproximado: “Terminava a sessão até na última música que ia tocando, pessoal até saí então ela ia fechando a cortina como se fosse... era bonito... bonito de vê. Já o Ópera não, o Ópera não tinha, nem o Inajá não tinha essa cortina” (sic).

Niltonci em Plano Aproximado:

É importante lembrar que, a partir das décadas de cinquenta, sessenta e setenta, o cinema já não simboliza mais de maneira tão... há... explícita a noção do progresso, a noção do moderno, como simbolizou na década de cinquenta. E isso também é... diz... respeito, interfere, na questão do número de pessoas e da intensidade com a qual as pessoas frequentavam cinema na cidade.

Josenilda e Noberto em Plano Americano. Ele fala: “Mas o Cine Inajá era um cinema muito bonito. Tinha aquelas... como é que eles chamavam, as frisas, lá em cima, né?” Josenilda corrige: “Não, aquele era o cine Renascença”.

Nova sequência de parte do filme *Cinema Paradiso*, da plateia que assiste ao filme. Grande Plano de um homem: “Aconchegante, aonde a juventude se encontrava todos os domingos, namoro e muitos casamentos ocorreram graças ao Cine Inajá. Faz falta deve ser revivido” (sic). Plano Aproximado de Mauro: “Ocorria os encontros amorosos e além de tudo, ocorria o encontro com a arte” (sic).

Plano Médio de uma multidão que observa. Eles estão sujos de fuligem e há fumaça. Entre eles está um homem vestido de padre (outro trecho do filme *Cinema Paradiso*) que diz: “O que faremos? A cidade ficará sem diversão, sem nada!”

Em tela preta aparece escrito: “Caribe”. Na sequência, a tela é preta e são mostrados os nomes: “Éden”; “Recreio”; “Renascença”; “Sant'Ana”; “Inajá”; “Ópera”; “Império”; e “Pax”. Ainda em tela preta aparece escrita a frase: “Esses foram os cinemas existentes em Ponta Grossa”. Um homem em Plano Aproximado diz: “A televisão tomou conta, né?”. Plano Aproximado, entra outro senhor que diz: “Depois que surgiu a televisão, né... e aí... aí... o povo abandonaram, fechou” (sic). Grande Plano, outro senhor complementa: “A vinda vídeo aí acabou com tudo, né?” Em Plano Aproximado, um senhor diz: “Os cinemas perderam a força graças à televisão”. Mauro em Plano Aproximado: “Devido à invasão da televisão, né?”.

Três pessoas em Plano Aproximado, (cena do filme *Cinema Paradiso*) o homem que está no centro da imagem fala: “O senhor sabe a crise, a televisão, o videocassete...”. Plano Geral da rua, uma igreja e um cortejo, enquanto a voz do homem em *off* fala: “Hoje o cinema é só um sonho”.

A imagem termina com um *fade out*. Em tela preta aparece uma frase: “A vida não é o que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la”. “Gabriel Garcia Marquez”. Imagem de um plateia de cinema que aplaude, em Plano Americano, a câmera sobe e a tela fica preta. Sobem os créditos finais.

Sobre Resgate das Memórias, começamos pelas fontes e o que elas representam para o documentário. O nome do vídeo não revela do que se trata, que a abordagem são as salas de cinema. Mas, a medida em que o espectador entra em contato com o assunto percebe que o documentário aborda o resgate das memórias sobre o cinema em Ponta Grossa.

Para conduzir as recordações sobre as salas de cinema da cidade, a realizadora entrevista 23 espectadores de cinema. Todos os sujeitos aparentemente foram encontrados nas ruas da cidade. A maior parte das entrevistas foi gravada em ambiente externo, nas calçadas, próximas aos cinemas. A partir dos elementos apontados, podemos dizer que das 24 pessoas que dão seus depoimentos, 23 são fontes não oficiais. A partir das lembranças dos sujeitos configura-se um fragmento da história dos cinemas de Ponta Grossa. Das 23 pessoas que falam no documentário, 19 estão identificadas - todas apenas com o primeiro nome. Aparecem com a identificação do primeiro nome: Lídia, Altair, Adar, Norberto, Edson, Sueli, Dalmon, José, Laertes, Dario, Francisco, Mauro, Izette, Paula, Noemi, Carlos, Josenilda, Nagib e Giampiero. Quatro não tem nenhuma identificação.

Aparentemente, as entrevistas ocorreram na rua, casualmente. Mas, ao menos dois sujeitos deixam pistas que as entrevistas não foram realizadas com tanta casualidade. Laertes, quando fala no vídeo, está de blazer e gravata, o que pode indicar uma combinação prévia para gravação da entrevista. O mesmo acontece com Altair que está de blazer e maquiada, sugerindo que a entrevista não foi realizada ao acaso.

Além dos sujeitos que falam de suas experiências como espectadores, há a entrevista com Niltonci, que está identificado apenas pelo primeiro nome, como os outros. Mas, aparentemente, seu posicionamento no vídeo não é de alguém que fala de sua experiência como espectador de cinema, e sim de alguém que situa a importância do cinema para Ponta Grossa em determinado período. Classificamos Niltonci<sup>95</sup> como especialista.

Por sua vez, a realizadora não está presente nas imagens. Apenas sua voz pode ser ouvida em algumas perguntas realizadas. Deixa transparecer, portanto, a condução das entrevistas em situações como: “Passava bastante filme do Mazzaropi?” ou “E o Ópera era

---

<sup>95</sup> Embora a identificação seja incompleta, Niltonci Batista Chaves é professor de História da UEPG.

um cinema bonito?”. A realizadora pergunta também: “O pessoal tinha o costume de vir no cinema nessa época?” O áudio com as perguntas que permaneceram após a edição deixam transparecer a condução da realizadora para obter respostas sobre as memórias das pessoas entrevistadas.

Alem disso, o documentário valoriza a fala dos sujeitos que expressam suas memórias. Destacamos quanto à abordagem, a articulação feita entre os depoimentos e os anúncios e notícias dos jornais para reforçar as informações sobre os filmes e os cinemas. O trabalho de pesquisa trouxe informações importantes para compor o trabalho de resgate das memórias.

Por fim, em relação ao uso dos Planos, podemos observar que em Resgate das Memórias há uma preocupação no uso dos Planos Aproximados. Grande parte das entrevistas foi realizada em Plano Aproximado – 60 no total. Há duas hipóteses para o uso desse plano: a realizadora fez um esforço para se aproximar dos sujeitos, diminuindo a distância entre a câmera e os entrevistados; por uma dificuldade técnica. Devido às entrevistas serem realizadas na rua, aparentemente não há microfones. Se o microfone embutido na câmera foi utilizado, o fato exigia uma aproximação física entre câmera e os entrevistados.

Observamos um grande número de Planos de Pormenor no documentário, todos nas páginas de jornais. Para mostrar o detalhe dos anúncios e notícias sobre os cinemas, foi necessário fazer as imagens em Planos muito próximos. Ao todo foram utilizados 50 Planos de Pormenor.

#### **5.2.10 Petróleo verde na Bahia (2008) - 22min**

O vídeo inicia com a câmera e uma claquete, tela preta em que aparecem escritos: “Título: Petróleo Verde na Bahia” “Direção: Juliana Lopes Luana Assiz” “Tempo aprox.: 22 min.” “2008.1”. Plano Geral do céu, com sol e nuvens. Plano de Conjunto de três pessoas numa plantação trabalhando. A câmera em movimento passa por folhas de mamona em Plano Médio. Grande Plano de frutos de mamona no pé. Sobre a imagem aparece outra imagem recortada. A segunda imagem é de uma pessoa, em Plano Aproximado, que diz: “Biodiesel é um combustível natural, feito a partir de algumas plantas, de alguns produtos agrícolas”. A imagem que está embaixo foi alterada e mostra pés de mamona. A imagem de baixo muda e

aparecem pés de beterraba, em Plano Aproximado. Sobre a imagem aparece outra de uma mulher, em Plano Aproximado, que diz: “É um produto que é químico e é muito preju, é prejudicial à saúde” (sic). A tela sob a imagem da entrevista é alterada, Plano Geral aparece uma lavoura. Plano Aproximado de folhas de milho. Nova imagem em que aparece novo entrevistado, em Plano Aproximado: “Vai ser muito importante pra... pra nossa região aqui, né?” (sic). Plano Aproximado aparecem pés de mamona. Sobre a imagem da mamona aparece outra de uma entrevistada, em Plano Aproximado: “Eu acho que vai gerar mais emprego pra população e vai melhorar bastante, po pessoal [riso]” (sic). Atrás da imagem da moça sendo entrevistada está uma plantação, em Plano Geral, em que três pessoas estão trabalhando. Plano Aproximado em que folhas de milho aparecem contra a luz do sol. Plano Aproximado de folhas de mamona. Plano Aproximado, em que aparecem folhas de milho e de mamona. Em Plano Aproximado novamente, aparecem folhas que podem ser de milho. Imagem de pés de mamona em Plano Médio, sobre a imagem desaparecendo aparece escrito: “Petróleo Verde na Bahia”. Durante a exibição das imagens, há uma música.

A tela é preta e um efeito traz a imagem girando de uma página de jornal, em Plano Aproximado: “As vantagens do biocombustível”. Imagem de uma página de jornal, o título: “Inclusão é desafio do ProBiodiesel”. Durante a exibição das imagens a mesma música continua sendo executada.

Plano Americano de Ednildo Torres, coordenador do Projeto de Biodiesel da UFBA:

Biodiesel é um, é um combustível renovável proveniente de qualquer oleaginosa. [corte indicando a edição da entrevista]. Você tem o o, a planta, que produz a semente ou o grão, que produz o óleo, que produz o biodiesel, que gera energia, e essa que vai gerar o CO2. Então você tem aquilo que eu chamo do... do círculo. Esse CO2 volta a ser capturado pela planta (sic).

Plano Americano de Osvaldo Soliano, especialista em energias renováveis da Unifacs:

A utilização do biodiesel é uma, é uma, é uma, atende uma... uma... uma... uma demanda que é eminentemente, uma de demanda que é dos países, nem do Brasil, é uma demanda dos países europeus [imagens da rua, com vários ônibus, e carros circulando. Volta para Osvaldo Soliano] que na verdade hoje, como signatários do Protocolo de Kyoto, têm obrigações de reduzir suas emissões e vão buscar, e têm metas pra substituir uma parte do combustível fóssil por combustível renovável.

Entra tela preta com detalhes em verde em que aparece escrito: “A legislação”. Plano Americano de Wilson Dias, diretor de Agricultura Familiar/ Secretaria Agricultura da Bahia:

A lei brasileira de biocombustíveis, ela é de 2005. O que que ela previu naquela que

a, é até 2007, 31 de dezembro (imagens de carro abastecendo, posto E bomba de gasolina; Plano Americano de Wilson Dias) toda a produção nacional de biodiesel, ela poderia ser consumida a nível de testes e utilização em empreendimentos coletivos governamentais, frotas agrícolas, ônibus, etc, até 31 de dezembro de 2007. A partir de 1º de janeiro de 2008 passou a ser obrigatório em todo o diesel nacional se adicionado dois por cento de biodiesel (imagens relacionadas à fala). A Petrobras paga hoje, por exemplo, por um litro de biodiesel, R\$ 42,05. E ela vende esse biodiesel misturado na bomba a um R\$ 1,70, R\$ 1,80. (sic).

Oswaldo Soliano em Plano Aproximado: “As empresas estão buscando o selo social [corte]. O selo social é aquele... o governo dá alguns incentivos ao produtor de biodiesel, que produz o seu biodiesel a partir de, de um sistema de agricultura familiar”.

A imagem é de um mapa do Brasil: a Região Nordeste está pintada de vermelho, a região Sul e Sudeste estão pintadas de azul, as regiões Norte e Centro-Oeste estão pintadas de verde. Na parte superior da tela aparece uma tarja verde e dentro dela está o texto: “Selo Combustível Social: percentuais de inclusão da agricultura familiar por região”. No mapa aparece: região Nordeste: “50%”; regiões Sul e Sudeste “30%”; regiões Norte e Centro-Oeste “10%”. Uma música complementa a animação do mapa.

Plano Americano de Telma Andrade, coordenadora do Programa de Bioenergia da Secretaria de Tecnologia da Informação da Bahia: “O governo federal e o governo estadual estabeleceram as oleaginosas que se prestam hoje... que já estão, digamos assim, definidas para a produção de biodiesel”. Entra a imagem de Juliano Lopes, coordenador técnico da Rede Baiana de Biocombustíveis, em Plano Americano: “As principais oleaginosas que são estabelecidas dentro do programa nacional de produção de biodiesel são: mamona, [imagem de um mapa do Brasil, relacionado com a fala] girassol, amendoim, algodão e dendê. E basicamente aqui na Bahia a gente tem a predominância da soja e da mamona”.

Estrada em Plano Geral. Sobre a imagem da estrada entra um mapa da Bahia, nele uma região está pintada de vermelho, no canto direito inferior está escrito: “Irecê – Salvador 471 Km”. Plano Aproximado de uma placa de rodovia: “Bem Vindo a Irecê 4 Km”. Plano Geral de uma rua com um canteiro no meio e árvores plantadas nele. Plano Médio, pessoas caminham pela calçada. Plano Médio de algumas pessoas dentro de uma loja. Imagem de um pé de mamona. Uma música instrumental acompanha as imagens. Plano Aproximado de Marcelino da Silva, vice-prefeito de Irecê:

Hoje Irecê, ela representa, esta região aqui de Irecê, ela representa a principal produtora de mamona do Estado da Bahia, e do Brasil. No estado da Bahia ela representa mais de 80% da produção do estado [imagens relacionadas com a fala]. Nós temos uma população de 62 mil habitantes na cidade de Irecê. Agora quando se

fala em região de Irecê, que são dezenove municípios, aí nós temos em torno de aproximadamente 30 mil agricultores familiares, na região de Irecê (sic).

Grande Plano de uma enxada que revira a terra seca. Grande Plano de um agricultor que está revirando a terra com a enxada. Plano Aproximado, um senhor. Som do disparo de uma máquina fotográfica e a imagem é diminuída na tela, ficando no canto direito. Grande Plano mostra outro senhor, o mesmo som e a imagem diminui até ficar no canto esquerdo do vídeo. Plano Aproximado mostra outro homem, o som é o mesmo de máquina fotográfica e a imagem diminui ficando na parte inferior da tela.

Plano Aproximado de um homem que diz: “Meu nome é Nivaldo, tenho cinquenta e três anos... né? Vivo aqui na região mesmo, nasci aqui, pratico a irrigação, né? Trabalho com agricultura, com a lavoura, com feijão, milho, a mamona, né? E também com as hortaliças como a beterraba, a cebola, tomate, a cenoura” (sic). Plano Aproximado de um homem:

Meu nome é Eudes, moro na comunidade de Lagoa Funda, no município de Barro Alto, Bahia. É... sou produtor rural, é... orgânico, sempre trabalhei com orgânico, há mais de treze anos. E meu pai também era trabalhador orgânico, não... nunca trabalhou com química. E hoje, a gente trabalha também com a universidade, tanto com mamona, feijão, milho, girassol, é hortaliça (sic).

Plano de Conjunto de um homem, sentado num tronco de árvore:

Sou Clóvis Gaspar de Souza, a minha idade, eu sou de 49, tenho 45 anos que trabalho na lavoura e [imagens representam a fala; volta para Clóvis] moro, nasci aqui mesmo no povoado de Elise, hoje é município de Lapão, antigamente era município de Irecê. E continuo morando aqui e continuo plantando a mamona... que é um produto que fabrica o biodiesel. Tô associado à Coaf lá de Lapão (sic).

Plano Geral de um prédio com uma caixa d'água na frente. Plano de Conjunto de recipientes de metal, como uma indústria. Plano de Conjunto de outros cilindros de metal. Plano Médio de uma espécie de máquina. Orlando Moraes, vice-presidente da cooperativa dos Agricultores Familiares de Irecê, em Plano Americano:

Nós temos hoje um convênio com a Petrobras. Onde foi, onde foi... firmado esse convênio com compromisso de que a Petrobras, em cada município onde a cooperativa atua, com dois técnicos agrícolas para dar assistência técnica. Não somente assistência técnica à planta, ao produto plantado, mas assistência técnica completa (sic).

Plano Médio de um agricultor carpindo a terra sem nada plantado nela. Em Grande Plano, aparece a imagem de um cacho de mamonas verdes. Enquanto as imagens são exibidas, voz em *off*: “E o produtor não vai vender somente a mamona, a baga da mamona.

Ele vai vende o óleo da mamona pra cooperativa”. Eudes em Plano Americano:

Se a gente não ir por cooperativa, individual, você tá... sempre machucado com esses atravessadores [corte, indicando edição da entrevista]. Os atravessadores é aqueles que não plantam e ganha mais do que quem planta, compra na mão dos pequenos produtores e leva pro depósito e leva... e vende pra grandes empresas, onde ganha o dobro ou o triplo (sic).

Em tela preta, um efeito em verde onde se lê: “A Cadeia de Produção”. Plano de Pormenor de um cacho de mamona no pé. Plano de Pormenor de uma mão com sementes de mamona. Em um pote de vidro estão sementes de mamona, em Plano de Pormenor. Plano de Pormenor de um vidro que contém um líquido amarelado, um adesivo escrito a caneta: “Óleo de mamona”. Pote de vidro em Plano de Pormenor onde está um farelo grosso, um adesivo escrito a caneta: “Torta de Mamona”. Plano Aproximado de um cartaz com esquema de produção. Plano de Conjunto de uma máquina cheia de cilindros e canos. Plano Aproximado de um cilindro branco. Na imagem aparece Ednildo Torres que explica o processamento do óleo da mamona. Enquanto são exibidas as imagens, Ednildo explica:

A mamona, né, a semente da mamona. Esmaga ela aí, vai saí o óleo de mamona e como co-produto torta da mamona. O óleo da mamona vem para a planta de biodiesel, daí é tratado é transferido para cá e decanta e separa em cima fica o biodiesel, embaixo a glicerina (sic).

Plano de Pormenor de um vidro transparente com um líquido muito escuro. No vidro está escrito: “Glicerina”. Plano Aproximado de uma prateleira de supermercado em que estão dispostos barras de sabão. Grande Plano mostra sabão em barra e na embalagem: “Glicerinado”. Plano Aproximado de uma gôndola de supermercado cheia de frascos de detergente. Enquanto são exibidas as imagens, Ednildo Torres: “Esse co-produto glicerina tem muitas aplicações. As mais conhecidas são essas que a gente pode citar: transformar em sabão; sabonete; detergente. Tá certo, que são tradicionais (sic)”. Continua Torres, em Plano Médio, em frente à um grande cilindro: “A glicerina é transferida pra aquele tanque marrom, lá em cima [Plano Aproximado da parte de cima e depois outro grande cilindro de cor marrom; volta para Ednildo Torres]. E o biodiesel aí sim vai ser tratado para ser especificado, tá certo, e transportado pra aquele tanque branco, lá em cima” (sic).

Plano de Pormenor de um cano com uma alavanca. A mão gira a alavanca, o que permite a passagem de um líquido amarelado. Plano Aproximado de uma pessoa agachada, verificando o líquido que cai num balde branco. Ednildo Torres fala: “Pronto agora temos o biodiesel produzido escoando”.

Plano Geral do local de processamento do óleo da mamona. Plano Aproximado de um baner em que está escrito: “Planta Piloto de Biodiesel”. Ednildo em Plano Americano: “Nossa unidade aqui tem uma capacidade já semi-industrial de cinco milhões de litros por ano. Hoje a gente tem operado basicamente com óleo de fritura, ou seja, o OGR, óleo e gordura residual” (sic).

Plano Geral do sol no meio de algumas árvores. Plano Americano de um senhor, encostado numa parede. Plano Aproximado de uma criança sentada no chão. Plano de Conjunto de três mulheres sentadas em frente a uma casa. Plano Americano de três meninas encostadas numa parede. Plano Aproximado de um senhor. Plano Geral de uma plantação de mamona. Enquanto a imagem é exibida um homem conta: “Essa mamona é... utilizada para o biodiesel”. Outra voz, enquanto a imagem ainda é da plantação de mamona: “Ali no meio da mamona também [Plano Aproximado de Clóvis Gaspar de Sousa, produtor] se eu quere plantá o feijão eu posso plantá. Até o milho eu posso” (sic).

Telma Andrade em Plano Americano: “O agricultor familiar, ele tradicionalmente, ele não planta uma única, ele não usa a monocultura. Ele usa [Plano Aproximado de pés de mamona e Plano de Conjunto de cabras num cocho] o policultivo, inclusive com animais de criação” (sic).

Em tela preta, com o detalhe em verde aparece escrito: “Agricultura familiar”. Plano Médio de três pessoas sob uma barraca de feira e uma delas seleciona alguns frutos. Eudes está no meio da imagem e fala:

A roça é uma área familiar, onde a mulher e os filhos trabalham com mais sustentabilidade. É sustentação, é pra que a gente tenha mais vida [imagens relacionadas à fala]. O que eu produzo na minha área eu vendo diretamente dos produtores, primeiramente eu consumo mesmo, a sobra é que eu vendo. Nunca vou pegá o melhores pra mim vendê. O melhores fica em casa. Aprendi com meu pai [sorriso] (sic).

Clóvis em Plano Aproximado: “Aqui mora meus pais, mora irmão, mora todo mundo, nós todos da produção da agricultura familiar” (sic). Telma Andrade em Plano Americano:

A gente tem que fortalecer a propriedade como um todo, da agricultura familiar, tanto na pesquisa, na transferência de tecnologia, como também na... na... no apoio a esses agricultores através de ações da Superintendência da Agricultura Familiar da Secretaria de Agricultura.

Wilson Dias em Plano Americano:

Que se a gente não tiver cuidado, acontece como o Proálcool do passado. Os grandes



usineiros se beneficiam, quem era agricultor de pequeno porte [imagens relacionadas à lavoura; volta para Wilson Dias.] vira trabalhador assalariado e depois escravizado da... da cana, perde sua gleba de terra. O usineiro toma conta de tudo, poucas pessoas ricas, concentração de renda, concentração de terra, problema pro Brasil, problema pro mundo (sic).

Em tela preta, detalhes em verde, está escrito: “O Avanço do Agronegócio”. Plano Aproximado de Flávio Bastos, Agrônomo do Centro de Ass. do Assuruá: “O modelo de desenvolvimento é... especificamente da agricultura é... brasileira, ela é baseada em dois modelos, modelo do agronegócio e modelo da agricultura familiar”.

Eujácio Simões, Superintendente de Agronegócio da Secretaria de Agricultura da Bahia em Plano Americano:

O agronegócio é, na verdade, como o nome tá dizendo, é uma atividade vamos dizer empresarial, é... usando a agricultura [corte]. O empresário, ele utiliza mão-de-obras, tecnologia e re... e outros recursos, que ele banca, ele é o capitalista. Noventa por cento da matéria-prima utilizada hoje nas usinas de biodiesel sediada na Bahia vem do agronegócio empresarial.

Flávio Bastos, Agrônomo do Centro de Ass. do Assuruá, em Plano Aproximado:

E aqui, no território de Irecê, esse modelo também se expressa [a imagem de Flávio fica comprimida no canto esquerdo do vídeo e duas imagens aparecem no canto direito: Plano Geral de silos; vista área de uma fábrica] com a presença da, da Brasil Ecodiesel, que é uma, uma grande... uma das maiores usinas de biodiesel do país. E se também o modelo implantado é o modelo do agronegócio, é também um modelo de integração dependente da agricultura familiar da indústria (sic).

Marcelino da Silva em Plano Aproximado:

Olha Irecê, nós temos uma situação talvez, diferente, do resto do estado da Bahia, né? Como temos o oeste da Bahia, o sul da Bahia onde predomina o latifúndio, né? E até conflitos de terra inclusive, né? A nossa região, ela, podemos dizer que existe uma reforma agrária natural.

Flávio Bastos em Plano Aproximado: “Tem vários fazendeiros já comprando terras dos agricultores familiares aqui na região [imagens relacionadas à fala; volta para Flávio Bastos], que o preço da... da terra é baixo. Então, eles tão comprando terras, é desmatando essas terras, queimando... para a produção de mamona, produção de peão manso, pra produzi matéria-prima pro biodiesel, né?” (sic).

A sequência de imagens mostra imagens de queimadas, lixo, terra sem vegetação e pessoas trabalhando numa lavoura. Durante a exibição, o som de um pandeiro.

Myriam Belo, agrônoma da Comissão Pastoral da Terra, em Plano Aproximado: “Os

agrocombustíveis, eles não são uma energia limpa [corte identificando edição]. São grandes plantios, então são, na verdade, os plantios de cana, os plantios de soja, na verdade, são monoculturas [imagens relacionadas à fala] que são alimentadas inclusive, né, por... por... insumos químicos... que são completamente ligados, né, à indústria petroquímica” (sic).

Eudes em Plano Aproximado: “Monocultura é quem tá atrapalhando a nossa vida. Porque, além disso, a nossa a terra, porque quando [imagem de uma plantação de milho em Plano Médio] faz monocultivo, nossa terra fica fraca, só ni uma espécie. E a gente quer diversidade” (sic).

Flávio Barros em Plano Aproximado: “O biodiesel também, ele vai contribui para o avanço do agronegócio no país. Ele vai contribuí para degradação ambiental, ele vai contribui para a... o desmatamento, seja na Caatinga, seja na Amazônia, seja no Cerrado [imagens relacionadas à fala]. Então, assim, ele vai aumentar a concentração de terras, também vai continuá o processo que a gente chama de modernização conservadora, é ... da agricultura brasileira” (sic).

Entra tela preta com detalhe em verde escrito: “Biodiesel: Investimentos”. Eujácio Simões, em Plano Americano: “Nós hoje temos comprometidos em termos de investimento cerca de um bilhão e duzentos milhões”. Enquanto ele fala, aparece escrito em letras brancas na parte inferior: “Secretaria de Agricultura da Bahia: R\$ 1.200.000.000,00”.

Telma Andrade, Plano Americano: “Dois mil e sete foi investido aproximadamente um R\$ 1 milhão”. Enquanto ela fala aparece na tela, na parte inferior escrito: “Secretaria de Ciência e Tecnologia da Bahia: R\$ 1.000.000.000,00”. Eujácio Simões em Plano Aproximado: “Eu acho que existe mais recursos internacionais nessa cadeia do biodiesel e do próprio, do próprio etanol, do próprio álcool, fora do que de dentro do Brasil” (sic).

Telma Andrade, Plano Americano: “A China assinou um convênio com o governo da Bahia pra produção do etanol no extremo sul da Bahia [corte]. Invés da gente... é... exportar matéria-prima, a gente vai produzir o bem aqui (sic).

Em tela preta com o detalhe em verde aparece escrito: “Energia e Alimentos”. Flávio Barros, Agrônomo do Centro de Ass. do Assuruá, em Plano Americano:

O avanço dos agrocombustíveis no mundo, principalmente com a questão da produção do etanol, e da própria questão do biodiesel, assim, eu não tenho dúvidas que vai haver concorrência da produção de agrocombustíveis com a produção de alimentos [imagens relacionadas à fala; volta para Flávio Barros]. A soja hoje tá sendo usada pra produção de biodiesel. Grande parte da soja brasileira, também, ela vai para a alimentação animal. Ela concorre é em termos de terras... para a produção de outros alimentos é... que fazem parte da nossa dieta, né? (sic).

Telma Andrade em Plano Aproximado: “Países emergentes como Brasil, China e Índia estão consumindo muito mais alimentos. Então, a questão do alimento tá ligada também ao aumento de consumo desses três países” (sic).

Imagem de uma mulher em Plano Médio que empurra um carrinho de supermercado. Plano Aproximado mostra as pernas de uma pessoa e um carrinho de supermercado. Plano Médio de uma mulher olhando para uma gôndola de supermercado. Plano Médio de uma mulher que escolhe pepinos. Plano Médio, outra mulher escolhe batatas. Durante a exibição das imagens, toca uma música.

Plano Aproximado do interior do supermercado, Eliete Oliveira, empresária: “O óleo de soja tá mais caro, o arroz, o feijão, teve uma grande alta nos preços” (sic). Plano Aproximado de Oscar Souza, comerciário: “Eu vi que há três meses atrás eu gastava uma média de... R\$ 800,00 as compras para o mês e esse mês eu gastei mil, cento e poucos reais” (sic).

Plano Aproximado, no supermercado, de Miriam Pinto, professora: “O feijão que é ... um... o trivial, né? E, todo mundo se alimenta do feijão, o pobre, a classe média”. Imagem de Eliete Oliveira em Plano Aproximado: “O feijão a gente pagava dois e cinquenta, hoje a gente acha feijão a quatro, três e oitenta, então o aumento foi muito grande”.

Oswaldo Soliano em Plano Americano:

A crise de alimentos não é devido a produção de etanol no Brasil, tá certo? Tem uma certa componente de etanol dos Estados Unidos [imagens relacionadas à fala.]. Eles estão deixando de produzir o ... o ... pra alime... pra alimento e tão fazendo o etanol do milho. Então, isso causou um encarecimento do preço do milho, com impacto na, na, no mercado mexicano. No caso do Brasil, não tem nenhuma pressão pra encarecimento dessas comodites, a ... a ... de alimentos por causa da... da produção de etanol ou de biodiesel (sic).

Em tela preta aparece um mapa da Bahia, em cima uma faixa verde em que está escrito: “Áreas agricultáveis na Bahia”. Desaparece a faixa verde e no canto esquerdo inferior aparece escrito: “Lavouras Permanentes: 2.646.271 hectares” “Lavouras Temporárias: 3.665.970 hectares” “Áreas de descanso ou produtivas não utilizadas: 2.016.815 hectares” “Pastagens: 12.901.698 hectares” “Matas e Florestas: 9.301.335 hectares”. O mapa fica maior na tela e aparece escrito no meio: “Total: 29.767.590 hectares”.

Plano Aproximado de João Carlos Oliveira, Secretário de Agricultura de Irecê:

As áreas de preservação ambiental, aqui... regulamentadas, e... exigida por lei, a

gente sabe, né, é 20% da área [imagens relacionadas à fala]. O que nós temos aqui na região 200 mil hectares que a gente tem aqui. Então desses duzentos mil hectares, eu tenho aqui na nossa produção, esse ano foi 74 mil de área plantada (sic).

Plano Aproximado de Zé das Virgens, deputado estadual pelo PT da Bahia: “Cada dois hectares de mamona gera um emprego direto. Se a gente conseguisse implantá na Bahia 500 mil hectares de mamona [corte] geraria 250 mil empregos”.

Em tela preta com o detalhe verde aparece: “Biodiesel: Soluções Sustentáveis”.  
Myriam Belo em Plano Aproximado:

A agroecologia, na verdade, é uma forma de viver, né? A agroecologia não é uma forma de cultivar a terra, mas ela é uma forma de viver, é uma opção de vida. Se, como opção de vida, ela tem vários princípios, ou seja, ela tem a biodiversidade [imagens relacionadas à fala; volta para Myriam Belo] diversidade de culturas, né, dentro de uma área. Tudo tem que nascer da própria comunidade e eu não falo só da comunidade rural, mesmo da comunidade urbana. Que a gente também leva a agroecologia pra comunidade urbana. E a outra coisa também muito forte, que eu esqueci, é outro princípio, é a questão da soberania alimentar [corte]. Então a ... a valorização do que é cultural, do que é local, ela tem que sê muito, ela tem que sê novamente, ela tem que sê novamente comentada, novamente descoberta, redescoberta, né? (sic)

Em Plano Aproximado está Flávio Barros:

A discussão da Coaft é um outro modelo de desenvolvimento. Então, pensa uma [imagens ilustram a fala; volta para Flávio] outra perspectiva de produção, é agrícola aqui pro território. Então, casa essa questão da produção agroecológica, esse perfil, com a questão da organização dos agricultores familiares, na cooperativa. E tê um empreendimento, é... grande né? Como que é ... é o ... a usina esmagadora, né? De produção de óleo (sic).

Telma Andrade em Plano Aproximado: “Uma coisa muito importante hoje na utilização de... de energia, né, na sua forma final, é a gente diversificá o mais possível” (sic).

Myriam Belo em Plano Aproximado:

Você pensa na região de... de... de... de maior incidência solar, a energia solar, a energia eólica, né? Você pode pensar em mini-usinas de produção de energia. Você pode pensar igual esse pessoal que fabrica cachaça, que pega a cabeça e a calda da cachaça [corte], que você apura e faz dela o álcool [corte]. Isso é o que eu falo, não é um modelo único, né? Ele vai de encontro às necessidades e a que tem em cada região, disponível em cada região (sic).

Em tela preta, com detalhes em verde aparece escrito: “O Futuro no Campo”. Nivaldo, agricultor, em Plano Aproximado:

O homem do campo, ele tem que viver animado, isso se firmar cada vez mais no campo, determinado, plantando seu feijão, milho, a mamona, a própria mamona, em

função do biodiesel, né, e as hortaliças. Porque o campo tem tudo pra gente sobreviver e ter dias melhores (sic).

Clóvis, agricultor, em Plano Aproximado:

Nós agricultores também, nós faz parte de uma classe. Essa classe de agricultor... eu acredito que nós somos potencial, do mesmo jeito do médico. Por quê? Quem leva alimentação pro supermercado, pra vocês lá da cidade grande? Cume somos nós, então nós queremos respeito (sic).

Grande Plano de Eudes, agricultor:

Porque eu quero deixar essa mensagem... eu até emociono... quando a gente fala em produtor orgânico, desculpa porque o Brasil todo pode ver essa imagem e eu quero pedir aos amigos agricultores que deixe a nossa mãe terra sobreviver. Porque eu tenho neto, tenho filho e nossa terra tá morrendo [corte]. Emociono demais, mas, me desculpe (sic).

A imagem de seu Eudes congela. Em tela preta aparece escrito seguinte texto: “Mesmo que a palavra “semi-árido” signifique árido pela metade, a região pode ser sustentável por inteiro”. “Flávio Bastos – CAA”. Entram os créditos finais. Atrás está a imagem de algumas plantas. Depois dos créditos aparece uma senhora, em Plano Aproximado, sentada na porta de uma casa. Uma pessoa fala alto, depois põe a mão no ombro da senhora e parte do rosto aparece: “É mãe. Ela disse que é pra senhora falar isso aí, as dificuldades que a senhora já passou na sua vida, fala aí”. A senhora, identificada como Florisbela de Souza, mãe de Clóvis, responde:

Oh, se eu for conta vocês vão embora sem comer. Óie, eu não vou contar, não, porque se eu contar o sofrimento. Eu sofri pra criar filho aqui, trabaiei, trabaiei até numa casa pra ganhar dinheiro pra criar filho, né? E sofri muito, aí... aí que eu fui pra Traíra, voltei, eu tinha quarenta ano. Aí, agora desse tempo pra cá, aí eu nunca, graças a Deus, nunca me faltou o pão de cada dia, né? (sic).

Para descrição interessada do vídeo Petróleo Verde na Bahia começamos detalhando as fontes. Foram contabilizadas 22 fontes, dez fontes oficiais, onze não oficiais e uma especialista. No vídeo, as fontes oficiais são todas as porta-vozes de entidades.

As fontes oficiais são: Ednildo Torres, coordenador do Projeto de Biodiesel da UFBA; Wilson Dias, diretor de Agricultura Familiar da Secretaria de Agricultura da Bahia; Telma Andrade, coordenadora do Programa Bioenergia da Secretaria de Tecnologia da Informação da Bahia; Marcelino Silva, vice-prefeito de Irecê; Orlando Moraes, vice-presidente da Cooperativa de Agricultores; Eujácio Simões, superintendente de Agronegócio da Secretaria de Agricultura da Bahia; Flávio Bastos, agrônomo do Centro de Associados de Assuruá; Zé

das Virgens, deputado estadual; Myriam Belo, agrônoma da Comissão Pastoral da Terra; e João Carlos Oliveira, secretário de Agricultura de Irecê.

As fontes não oficiais são os agricultores Nivaldo, Eudes e Clóvis Gaspar Souza; a empresária Eliete Oliveira; Oscar Souza, comerciante; Míriam Pinto, professora; Florisbela de Souza, agricultora e mãe de Clóvis. Os agricultores foram todos identificados apenas com o primeiro nome. O único que tem o nome completo é Clóvis, pois ele fala o nome todo. Classificamos Eliete como fonte não oficial porque na identificação ela é empresária, mas fala como consumidora. Outras quatro pessoas dão pequenas declarações no vídeo. Elas não estão identificadas e dão suas opiniões sobre o que é o biodiesel. Elas também são consideradas fontes não oficiais. Osvaldo Soliano é considerado a única fonte especialista, porque o vídeo atribui a ele tal função. Osvaldo Soliano é identificado como especialista em energias renováveis da Unifacs.

A edição final do vídeo não deixou marcas dos realizadores. As perguntas foram excluídas da edição. A forma como os entrevistados falam, em alguns casos, demonstra a existência de uma pergunta ou condução. Exemplo: “Meu nome é Nivaldo, tenho cinquenta e três anos... né?” e “Meu nome é Eudes, moro na comunidade de Lagoa Funda, no município de Barro Alto, Bahia, é...” por fim: “Sou Clóvis Gaspar de Souza, a minha idade, eu sou de quarenta e nove, tenho quarenta e cinco anos que trabalho na lavoura...”

No vídeo Petróleo verde na Bahia o número de fontes oficiais supera o de não-oficiais. No caso das fontes não oficiais, na maioria dos casos, estão presentes mais como ilustrações. O protagonismo está na fonte oficial, especialmente de Ednildo Torres, que é o coordenador do Projeto de Biodiesel da UFBA.

A abordagem está relacionada com a escolha das fontes. Há a preocupação em aprofundar o assunto sem o posicionamento dos realizadores. Por esse motivo, apresenta uma pluralidade de vozes. Mesmo entre as oficiais, há favoráveis à produção de biocombustíveis e contrários. Os realizadores posicionam-se com argumentos para dizer se são favoráveis ou são contrários à produção de biodiesel. Oferecem uma problematização do tema, mostrando os prós e os contras da prática, além de uma preocupação com a agricultura familiar.

Em relação aos Planos escolhidos, a maior parte das entrevistas foi gravada em Plano Aproximado. Provavelmente, como havia a compreensão de que existia certo distanciamento e até neutralidade presente na escolha das fontes, há uma aproximação entre a câmera e os objetos filmados. Ao todo, foram utilizados 65 Planos Aproximados. O segundo plano mais

utilizado foi o Plano Geral, com 38. A necessidade em mostrar as lavouras e os espaços geográficos sugere um uso maior de Planos Gerais.

### 5.2.11 Maletta (s/d) – 50min

Há um menu em que se pode ver a fotografia do edifício, com uma faixa preta em cima e embaixo da tela. No canto direito superior está escrito “Maletta”. Na parte inferior da tela: “Iniciar” “Entrevistas” “Seleção de cenas”.

Plano Geral do edifício visto do chão, como quem o observa da rua e olha em direção ao céu. Voz *off* durante a imagem: “Esse prédio tem... nada menos que 19 andares, com 642 unidades. Então, isso aqui é o mundo, isso aqui é uma cidade, uma pequena cidade”. Outra voz em *off*: “Isso aqui é o maior aglomerado de Centro de Belo Horizonte” (sic). Outra voz: “Todo mundo queria conhecer a escada rolante, né?” (sic). Nova voz em *off*: “É a primeira escada rolante instalada em Belo Horizonte”. Nova narração: “Era o mundo político e o mundo artístico de Belo Horizonte”.

Imagem das janelas do edifício em Plano Médio. Na sequência, são várias vozes *off* e indicamos quando a voz for feminina ao final de cada fala. “Aqui nós começamos a reuni, aqui nós começamos a falar sobre política. Aqui nós começamos a aprendê, realmente a vivê” (sic). “Não havia outra coisa...”. “Passamos a maior parte da nossa vida aqui dentro” (mulher). “Conheço o Maletta a uns vinte anos atrás”. “Desde 1983”. “Essa livraria, eu tenho há aproximadamente quarenta anos”. “Primeira vez” (mulher). “Apaixonei pelo Maletta”. “Antigamente também tinha uma má fama o prédio” (mulher). “Tinha muita briga, muita bagunça”. “Houve diversos casos de suicídio”. “Sempre foi um lugar liberal, então as pessoas que mexiam com droga procuravam aqui, porque no Maletta tem de tudo, né?”. “O Globo”. “Tenho boas lembranças daqui, um excelente local pra passeá”. “Tem gente interessante pra vê” (mulher). “Ambiente aqui do Maletta sempre muito bom”.

A imagem é da fachada do edifício, em Plano Geral. Enquanto a imagem é exibida, outras vozes *off*: “Hoje não é mais manchete de jornal”. “Com certeza muito bem frequentado”. “Ainda tem um certo preconceito”. “A região ficou um pouco violenta”. “Tudo mudou, nada é mais como era”. “Me preocupa hoje, com o enriquecimento do conhecimento,

né, preocupa mais com o imediatismo” (sic). “Vem olha os livros, tal, aí cê desce, tem alguém, cê toma uma cerveja, depois cê continua a vida, né cê vai fazer outra coisa” (sic). “Dia que cê entra no Maletta pra sair é difícil” (sic).

A tela fica preta. Na sequência, há quatro encenações de pessoas que frequentam o Maletta por motivos diferentes. As quatro histórias são narradas por uma voz em *off*. As encenações duram dois minutos. A tela ainda está preta e há apenas uma voz, que diz:

Pode? É... bom dia! Meu nome é Sônia Silva, sou bacharel em direito. É a terceira vez que eu visito o edifício Maletta. É engraçado, quando eu tava subindo os elevadores, eu tava pensando... é eu olho pra aqui e fico assim vendo um ponto de interrogação, que que é realmente o edifício Maletta, né? É... o que que ele esconde, o que que ele agrega [Sônia aparece num recorte, no canto direito da tela]. Parece que tem um mito, né? A gente nunca sabe o que que é na realidade, que... que funciona, quem mora aqui realmente. Quais são os hábitos, né? [A imagem de Sônia desaparece]. Se fala muito positivo, se fala muito negativamente também (sic).

A tela permanece preta. No canto direito aparece o rosto de um rapaz (1) em Plano Aproximado. No meio da tela, outro Plano Aproximado de um homem. O rapaz fala:

Quando venho aqui, venho fazer uma visita pros colegas que são do interior aí. Eles são estudantes, tal, fazem faculdade. A gente quase não tem tempo de ir na minha casa. Eles trabalham e estudam e eu, como tenho mais tempo, trabalho no centro aqui [Na tela, há mais uma imagem de um senhor em Plano Aproximado, no meio do rapaz e do homem] aí como eu tenho mais tempo, eu passo aqui tal, pra gente conversar, marcar de sair, fazer uns trabalhos, alguma coisa, assim (sic).

O senhor (2) que está no meio da imagem é quem fala:

Frequento aqui há muitos anos. Sempre venho aqui comprar livros ou na Cantina do Lucas [a imagem de outro senhor, em Plano Aproximado, aparece no canto esquerdo da tela - os quatro permanecem na imagem]. Conheço o Maletta há uns vinte anos atrás. É... já morei aqui, morava numa república de estudante. Então, eu tenho a grande lembrança daqui (sic).

O homem (3) que está no meio da tela, fala: “Na verdade eu não frequento muito o Maletta. Eu venho aqui por causa do meu, da pessoa que corta o meu cabelo, meu cabeleireiro, que tem ali”. O homem (4) que está à esquerda fala: “Um dia na semana, eu passo aqui pra almoçar, né, pra poder curtir aqui a feijoada ou, então, o tropeiro, que são meus rituais. Isso é feito pra, por mim há vários anos” (sic). Volta a falar o homem (3) que está no centro da tela: “Mudou muito, é um ambiente que hoje é um pouco degradado, né?” (sic). Quem fala é o homem (4) que está à esquerda na imagem: “O ambiente aqui no Maletta sempre foi muito bom. Muito familiar, entendeu? E a gente... eu sempre trouxe turmas, né... pra gente tomar uma cervejinha aqui, bater um papo e tal, discutir alguma coisa” (sic). Volta a



falar o homem (2) que está no centro: “Falava-se muito mal do Maletta, não tem nada disso aqui. Aqui é um ambiente familiar, excelente local. Eu adoro, gosto muito daqui, sempre quando eu posso eu venho aqui”.

Imagem dos quatro lado a lado. Os sujeitos despedem-se e saem. Os recortes da imagem permanecem mais um pouco e, na sequência, desaparecem. Uma voz feminina:

Aqui vem gente de tudo quanto é jeito, de tudo quanto é lugar. Porque aqui tem, vem gente até de outro estado pra cá [imagem recortada no canto direito inferior da tela, mostra uma moça em Plano Americano]. Tudo quanto é jeito [imagem recortada de uma mulher em Plano Aproximado, que aparece no canto superior esquerdo da tela]. É mendingo também pa pedi comida no restaurante, tem de tudo [A voz que se ouvia sincroniza com a imagem da moça no canto direito da tela]. Vem garota de programa aí também, tudo que cê qu... tudo que cê imaginá tem aí (sic).

A mulher que está no canto superior esquerdo fala: “Olha o Maletta, na verdade é uma lenda, né? Todo mundo conhece o Maletta pelos restaurantes, pelas noites de Belo Horizonte, né? Tem a Cantina do Lucas que é famosíssima. E aqui é um pessoal diversificado. Aqui é um lugar eclético” (sic). Volta a falar a moça que está no canto direito da imagem: “Umás quatro vezes já, eu já vi gente pulando daqui de cima, se suicidando [riso].” A imagem da mulher à esquerda desaparece, em seguida, a da moça do canto direito também desaparece.

A imagem é de um senhor em Plano Aproximado:

A resistência à ditadura começa a se formar entre a juventude aqui no Maletta. Aqui tinha, tem até hoje, um bar que é até tombado, um bar, um restaurante que se chama Lucas, onde nós reuníamos, onde nós éramos protegidos pelos garçons, que avisavam quando tinha polícia, quando chegava polícia, quando nós não podíamos falar [corte indica edição da entrevista]. Nós vínhamos aqui mais comer, por exemplo, no Lucas, no tempo que nós já estávamos todos clandestinos. Então, mas é que nós comia de graça, teve um restaurante até que faliu, de tanto que nós comemo ali. Que chamava Jangadeiro. Nós chegava de madrugada, comia pra um dia todo e ia embora, e nunca pagamo, porque o cara também era do nosso lado e o sobrinho dele trabalhava no bar. Ele acabou falindo de tanto que nós comíamos [corte]. Aos poucos, o pessoal que realmente nós chamamos de maletteiros começaram a, o pessoal começou a desaparecer. Uns, alguns até morreram, outros tavam, já tavam mais velhos. A bebedeira era muita, quer dizer a longevidade era pouca... né? Então... pouco a pouco nós fomos percebendo que o pessoal estava mudando. Às vezes, você vinha aqui e não encontrava um amigo, não encontrava um amigo, por quê? E aqui estava cheio, mas por quê? Porque eram outras pessoas. Já não eram mais intelectuais que vinham aqui ao Maletta, mas pessoas assim... vamos dizer... de nova classe. Uma classe nova que tava surgindo no Brasil, em Belo Horizonte principalmente, que era uma classe média, não intelectu... intelectualizada, mas com dinheiro [novo corte]. Pra mim o mulherio desapareceu também [riso], começou a fica mais... menos constante aqui. Porque aqui também as mulheres mais livres vinham pra aqui, né, elas vinham pra aqui. Lá no bar no bairro dela, ela não ficava, elas vinham aqui pro Maletta. Porque aqui não havia nenhuma discriminação, né [novo corte]? Eu particularmente gostava muito do Maletta. Como eu falei antes, eu e o Maletta foi um caso de amor. Então, eu comecei a frequentar aqui. Jovem e tudo que você faz jovem você deve... manter né? Você não deve esquecer, o que você fez

na juventude, porque assim você se sente jovem, também. Se você for pensar só nas coisas de hoje, né, você sente velho. Então... eu sinto assim, muito que essa transformação que houve no Maletta, mas entendo. Porque, usando uma expressão comum, as coisas mudaram. O Maletta também tinha que mudar, né [corte]? Bem daqui pra, para frente eu acho que o Maletta vai se transformar num lugar sem carisma. Aqui não tem mais carisma. É um lugar comum, onde as pessoas podem vir comer, beber um pouco à noite, conversar. Mas sem aquele carisma que tinha antes, de um lugar onde você poderia... entrar aqui e encontrar quem? Marília Pera sentada pra almoçar ali (sic).

A imagem do homem desaparece. Fica na tela somente a imagem de um homem que está na direita da tela, em Plano Americano:

Setenta e seis... larguei meu curso de técnico em química pra virá poeta e a inspiração que a gente tinha é o Maletta mesmo, com escritor [corte indicando edição da entrevista]. Bom a gente chamava de esquerda festiva, né? A gente não tinha o que fazê além de conversa política, né? E, eu sou professor de filosofia. Vocês podem fazer até uma... uma tirada aqui na carteirinha do Centro Esportivo Universitário. Só que vocês são da PUC, né? Eu acho que a universidade, o conhecimento, ele amplo, significativo holístico, né? Global, aí... [corte] Eles transformaram pra mim a cultura em mercadoria, radicalmente porque a gente vinha de graça, como eu venho aqui pra cima tomá uma cachaça. Antigamente tomava lá em baixo. E virou um espaço comercial. A esquerda festiva virou um espaço (sic).

Plano de Conjunto de pessoas bebendo em mesas de bar. Ouvimos a voz de uma moça:

Ah, tipo, a gente vem muito na, a gente estuda na faculdade de direito aqui perto, quando não tem uma aula, a gente costuma vir pra cá ou pro Café Calu aqui perto [imagem da moça em Plano Aproximado]. Sempre tem bastante gente, cada uma fazendo uma coisa. E muita gente procurando livro, vinil... é um ambiente interessante (sic).

Volta a imagem da mesa de bar, com uma voz masculina:

Ah, o meu relacionamento com o Maletta não é muito antigo, não. É ... aquela coisa, tipo, você começa passar por aqui, nessa região do centro, tem sempre muita gente sentada, muita gente passando [imagem do dono da voz em Plano Aproximado]. Tem aquela, aquela lenda, né, do Maletta como sendo espaço... é... de discussões culturais, espaço político de Belo Horizonte, né? E acho que hoje já não tem tanto isso, né [em Plano Médio, retorna a imagem das pessoas na mesa do bar]? É um espaço pra encontrar mesmo as pessoas, tomá cerveja (sic).

Em Plano Aproximado está um jovem sentado:

Eu... a minha passagem aqui pelo Maletta é como... é parecida com a de quase todo mundo. Passagem rápida [sorriso]. A gente gasta no máximo cinco minutos aqui dentro. A gente num... não é algo, não é um lugar de se... de... se para e vo... vo passa horas aqui dentro, não. O meu uso é bem... bem rápido. Eu passo muito aqui, mas é sempre uma passagem rápida. Eu venho, compro alguma coisa, venho olhar alguma coisa [corte indica edição na entrevista]. Como é o ambiente aqui? Eu diria um ambiente escuro [sorriso]. Um ambiente sem muita luminosidade, um ambiente,

um ambiente, sombras... mas sem sê no sentido pejorativo de sombras mesmo. É um lugar onde, onde as pessoas se sentem talvez até mais tranquilas pra fazê o que tem que se feito na sombras (sic).

Um senhor, Plano Aproximado, fica em silêncio por alguns segundos até falar:

Ó, a parte do Maletta... eu po fala assim, eu não go, não sou doutor. Eu conheço ele por... pela minha vivência aqui na redondeza, né? Da também assim o que eu conheço... com a intimidade que eu tenho com o doutor Éder, muito embora essa parte histórica, né... quem forneceu uma parte foi eu. É... tem as fotografias lá, minhas fotografias, por diversas partes do coisa, eu que forneci pra ele. Mas e... essa parte... assim, eu tenho um conhecimento, mas não é detalhado, né? Não é historiador, não, é de vivência, né? Eu moro aqui desde quarenta e um, e aqui é que é meu ponto. Vou brincá assim: aqui é minha zona, né [riso]? É daqui da rua da Bahia até a rua São Paulo. Sempre morei nessa parte aqui. Na rua São Paulo ali, vou pa Belchor, passei pra aqui e daqui fiquei vinte e dois ano ali. O tempo maior que eu morei foi na esquina aqui. Então, isso aqui eu vi crescer, não é isso... devagarzinho, tudo aí, não é isso... E foi, relativamente foi na época que inaugurou, quer dizer era uma coisa espetacular. Era o maior empreendimento de Belo Horizonte era... foi... o Maletta, né? Só com o projeto da escada rolante, tinha um punhado de coisa, né? Mas depois é que ficou... muito barzinho, os inferninhos... (sic).

Uma sequência de fotografias em preto e branco mostra os prédios do centro de Belo Horizonte. Enquanto as fotografias são exibidas, ouvimos a voz do mesmo senhor:

Na época, quando eu fotografei o Maletta foi... é... eu já... eu já... explorava os postais, mas o Maletta já não tava aí de cartão postal. Então, eu nunca fotografei um cartão postal do Maletta. O que eu tenho é acervo, né? Eu só fotografei ele foi na década de cinqüenta, aéreo, né? As fotografias aéreas que aparece o Maletta, né? Eu não cheguei a tirar. Posteriormente, depois que inaugurou por intermédio do senhor Hélio, e do doutor Hélio que eu fotografei pra ele algumas fotografia. E externamente lá de casa, né? Fotografei diversas fotografias. Eu peço, até falei com a minha filha. Eu tenho só uma filha. Ó esse aqui, tá esse acervo, não vai dar pra ninguém [volta a imagem do homem em Grande Plano]. Se não houver quem interessa, põe no fogo. Porque tem que dar valor, valor que tem sessenta anos de vida minha aqui, retratando Belo Horizonte. Cê quer de graça? Eu vivi minha vida toda dedicando à fotografia. Não admito, né? Tem que ter um valor... que é o valor histórico, que eu faço parte da história de Belo Horizonte, faço. Porque eu fotografei Belo Horizonte, continuo fotografando até hoje, não é isso? E eu gosto de fotografar. Eu acho que eu vou morrer com a câmara na mão, fotografando [fotografia em preto e branco de um edifício, Plano Geral]. Eu espero que aconteça isso (sic).

A tela permanece preta por alguns segundos. Depois, uma sequência de imagens mostra o edifício por diversos ângulos e pontos de vista, com o acompanhamento de uma música instrumental. A tela fica preta por alguns segundos e ouvimos uma entrevistada:

Meu nome é Tânia. Eu trabalho aqui no Maletta junto com a minha família, já tem 28 anos. Então, o Maletta tem pra gente [imagens internas do edifício] uma importância muito grande. Sabe, é como se fosse a segunda casa da gente, porque nós passamos a maior parte da nossa vida aqui dentro. As pessoas que vêm aqui, que a gente tem um relacionamento, uma convivência, que escolheram [imagem de Tânia em Plano Aproximado] nosso estabelecimento pra fazerem suas refeições diárias, elas têm uma história muito grande com a gente, porque elas estão há anos

nos acompanhando. Têm pessoas nesse meio que já se aposentaram e voltam aqui, né, pra visita a gente, pra matar a saudade da comidinha. Têm muitas pessoas que se conheceram aqui. Já houve até casamento feito aqui. Sério. Inclusive o meu [riso]. E é interessante, na hora do almoço, porque as pessoas já fizeram uma amizade tão grande... Então elas almoçam, procuram até almoçar um pouco mais tarde, pra depois ficarem batendo um papinho, né, rindo um pouco. Um ri do tamanho do prato que um faz, e é muito interessante, muito legal. A gente gosta muito daqui. Tem as meninas que trabalham com a gente também aí, já há muitos anos, há mais de dez anos. Então, todos se é... se tornaram uma grande família [corte indica edição na entrevista]. Olha eu acho que o Maletta vai ser... o que ele é hoje. Embora eles tentem fazê certas mudanças, mas o Maletta é isso (sic).

### Imagem de um loja de cds. Ouvimos a fala:

Meu nome é Sebastião do Nascimento, tenho 49 anos de idade. A minha história com o Maletta começou nos anos 80, quando teve aquele movimento de... de “Diretas Já”. Então, a gente estudante, estudante de segundo grau, eu tava animado, eu tava, tava entusiasmado com aquele movimento. Então, eu não conhecia Maletta, [imagem de Sebastião em Plano Aproximado] na rua aí que a gente ficou sabendo, que aqui que se reunia o pessoal de esquerda... e o recém fundado PT. Então, curiosidade de estudante, eu comecei vim aqui, uma vez, duas vez, tomá uma cachaça, tomá uma cerveja... [Plano Aproximado de uma vitrola antiga] Apaixonei pelo Maletta, pelo papo, que era outra coisa. A gente como tava na periferia, né, não conhecia nada. Então aqui pra mim foi um outro aprendizado, pra mim foi tipo assim [volta a imagem para Sebastião] uma faculdade, né, um... um... um... uma coisa fantástica mesmo. Então duran... depois foi que eu não saí mais do Maletta. Praticamente, quase que todos os dias... eu tenho o prazer de vir aqui. Conheci muita gente famosa aqui [imagens da loja de Sebastião], muitos artistas, pintores, cantores, mendigos também, famosos que ficaram em Belo Horizonte, fizeram história aqui no Maletta. E aqui era o mundo, era o mundo político e o mundo artístico de Belo Horizonte. Que essas lojas que vocês tão vendo hoje, sebos, cada loja dessa era uma boate. Onde começou (volta a imagem para Sebastião) o Milton Nascimento, o Clube da Esquina e... Aqui rolava droga, rolava prostituição, rolava de tudo. Por isso, tem até o termo inferninho. Pessoal fala, eu não sei... [imagens da loja com detalhes de produtos], esse termo foi criado aqui no Maletta. Então, o Maletta, a... acho que eles tão reformando o centro de Belo Horizonte, tá reformando tudo, é parque municipal, é... tiraram os camelô da rua, pra podê melhorar o centro, mas esqueceram do Maletta. Isso aqui se você conseguiu... [som de algo que cai e quebra] não tem problema não, isso é assim mesmo... se vocês tentam entrevista com Wagner Tiso, Milton Nascimento, com Fernando Brant [Volta a imagem de Sebastião]. Isso aqui é a vida deles, mas tá esquecido até por eles mesmos. Então, agora nós tamo tentando resgatá de novo o Maletta com o sebo, com... mas não tem jeito, não. A gente tenta vereador, tenta deputado, vem aqui e olha, ó pro cê vê o estado do teto, tudo caindo, não? Mas isso aqui é uma história... Ô professor, tudo bom... Isso aqui é a história do... do de, cultural de Belo Horizonte. Eu acho que... tá no Maletta [Imagens dos objetos da loja]. Mudou assim porque aqui era má-afamado, então, a ... a ... a ... as pessoas de família, as senhoras o as moças, elas passavam do lado de lá da da Augusto de Lima, pra não passá na porta do Maletta, que achava que isso aqui era um prostíbulo. Então, a gente tem que até louvá o síndico que entrou aí... [volta a imagem de Sebastião] depois de... doutor Hélio, ele refor... ele pôs moral nesse prédio. Ele... ele pegou... expulsou os maus moradores. E... e... colocou segurança. Hoje o Maletta se pode entrar com sua mãe, com suas irmãs aqui, tomá cerveja, que não tem nada. A única coisa que acabou foi a ... o passado do... do... dos cantores, do... do... dos escritores que foram morrendo e o pessoal não seguiu a tradição, né? Então, agora com os sebos, essas lojas de sebos aí, aqui é o maior aglomerado de sebos de Belo Horizonte, né? Então, nós tamo tentando [imagem de estantes cheias de livros] resgata ele com sebos. Fazê aqui um lugar de cultura, de...

de... tão tentando trazê aqui, fazê uma [volta imagem de Sebastião] feira musical, uma vez por mês. Tão, a gente vai tentando devagarzinho, mas tá difícil isso, mas, que a gente não tem apoio de ninguém. Voltá o que era, voltá o que era os anos dourados, acho impossível, mas resgatá um pouquinho da memória do prédio, não só do prédio, nós tamo resgatando a memória de Belo Horizonte. Tamo tentando, né [sorriso]? (sic).

Plano Americano de um senhor, ao fundo estantes cheias de livros:

Hoje o enrique... tentativa hoje de enriquece financeiramente, não culturalmente. [imagens do interior do sebo]. Futuramente, isso aqui vai ser transformado num mini-shopping igual o resto do, dos edifícios que têm loja. Vai ser o futuro, inclusive por problemas de [volta imagem do senhor] de estrutura econômica mesmo, né? Porque determinados setores [Plano Aproximado de livros empilhados] vão, vão caindo, vão sendo monopolizados. E vai ficar aqueles shopping tipo dessas coisas informais, né [volta a imagem do senhor]? O pessoal que tá na informalidade vai alugando uma lojinha aqui pra ganhar o sustento. Aquela coisa toda e acaba se transformando nesses shopping, feiras shopping, né (sic)?

Plano de Conjunto de um local repleto de objetos, no meio deles um senhor. *Voz off*:

Meu nome é João, trabalho aqui desde setenta e dois... Bom, o edifício naquela época [entra a imagem do senhor que é o dono da voz] era... era... um edifício mal... vamos dizer assim... mal visto [imagens do escritório]. Era muito falado, mal falado... e era uma bagunça, né? Isso aí era, quase não morava família, porque as pessoas tinham medo, né? Primeiro que num tinha segurança, e depois a ... a ... havia muita briga, muita bagunça. Já morreu muita gente assim assassinada, né, antes? De uns tempos pra cá, depois que mudou a a o condômino, né, seu Hélio tomou conta, daí mudou, as coisas mudaram, né? Eu acho que o Maletta, pra mim [volta a imagem de seu João] é uma família, e é o melhor... dos prédios assim, daqui, de trabalho de Belo Horizonte é (sic).

Grande Plano, um homem diz: “Um prédio sujo é um prédio cheio de barata, um prédio que entra qualquer um. É um, né. Isso aqui, às vezes, cê tem que corre atrás de um mendigo, que tá levando uma coisa sua...” (sic). Plano Aproximado, uma senhora diz:

Existiu um Maletta, onde corria dinheiro... todo mundo ganhava dinheiro. Então, o que eu tô achando, precisa do síndico se unir a gente, fazer uma divulgação do nosso, do nosso comércio aqui em baixo pra todo mundo ganhar dinheiro. Porque antigamente se ganhava dinheiro aqui dentro do Maletta. Quer dizer, eu tinha nessa época dezessete anos, mas se ganhava dinheiro. Não sei quem que era síndico, mas parece que tinha uma cobertura melhor. Que vocês não eram nem nascido nessa época. Agora se o síndico não se unir com a gente, como é que vai ganhar dinheiro (sic)?

A imagem é de uma mulher que está mexendo no cabelo, Plano Aproximado:

Cê já tá gravando? Não? Deixa eu dá uma pentiadinha no cabelo [corte indica edição]. Eu sou tímida e vai ficá até mal. Eu gostaria de tê uma coisa, fazê uma coisa bonita, porque tem condição, entendeu? Uma pessoa que tem gabarito pa falar, e ... é necessário, que essa pessoa, que deve falar (sic).

Plano Americano de um senhor datilografando. Ouvimos a fala:

Tendo em vista o ... período em que aqui me encontro, a partir de mil novecentos e oitenta e três, eu procurei me informar a respeito da... administração propriamente dito... propriamente dita... (Entra a imagem do dono da voz) e também a respeito de alguns detalhes que eu achava que deveria ser objeto de ... alteração. A partir de um determinado momento, mais precisamente de dois mil e cinco... eu resolvi contactar com determinado número de pessoas aqui, fundamos a Associação dos Condôminos Locatários do Conjunto Arcângelo Maletta, denominada Ascam. Com o objetivo de... se reuni, estuda, e... faz algo no sentido de melhorar o ... não vou dizer o ambiente, porque eu não tenho nada a reclamar, relativamente ao ambiente, mas o prédio em si. Porque a gente acha que tendo em vista o que representa, o ... o ... Conjunto Arcângelo Maletta para Belo Horizonte, para a nossa história, ele já está passando da hora de uma revitalização. (corte indicando edição da entrevista) O Conjunto Arcângelo Maletta dispõe de um espaço útil lá na sobre-loja incomum. Eu acho que, eu pelo menos não conheço nenhum outro prédio em Belo Horizonte que dispõe de um espaço tão bom quanto aquele, para a instalação de um cen... de um espaço cultural. E é por isso que nós falamos que é nosso desejo, dentro do projeto de revitalização, implantar o espaço cultural Arcângelo Maletta na sobre-loja, lá em cima. (novo corte) Eu acho que sobre esse aspecto, a administração atual, pelo que ela mesmo prega, ela deu a sua contribuição, certa, na hora certa. Uma vez que nós vivíamos àquela época, época da, do início da atual administração que data de mil novecentos e oitenta e um, pelo que me parece, nós vivíamos num regime de exceção, não é verdade. E... o síndico atual, que é daquela época, é muito... vamos assim dizer, como ele mesmo se definiu há pouco tempo, numa correspondência, que ele dirigiu a determinadas pessoas aqui, dizendo que... para se consertar o Maletta , ou para alterar o perfil dele daquela época, ele não poderia adotar uma postura que uma administração na base de... jogar flores. Ele tinha que ser mais duro, mais exigente, mais rigoroso, no que particularmente eu não discordo dele, não. Desde que observados os limites legais, não é isso. Então naquela época eu acho que foi normal... tendo em vista esses detalhes que eu lhe falei, própria personalidade dele, a própria maneira dele de como deveria administrar... em consonância até com o próprio regime da época, compreendeu. E... também com... o objetivo de procurar melhorar, a imagem em partes negativa, como ele mesmo alega. Eu particularmente não tenho absolutamente nada a reclamar, ou a alegar, de... eu pessoalmente, de imagem negativa, ou de que o Maletta antes era uma coisa e hoje é outra. (Corte) Eu acho que a própria evolução dos costumes... contribuiu... e contribuiu decisivamente, para maior aceitação... hoje do que acontecia anteriormente. Porque àquela época, década de sessenta, setenta, oitenta... é um beijo em público era escândalo... hoje não isso é comum. Os costumes mudaram, então há poucos dias eu até falava com uma pessoa, a administração, que aqui está há vinte seis ou vinte e sete anos, contribuiu decisivamente, para melhorar o Maletta, os costumes, etc, etc. Eu falei não isso é muito relativo, os costumes... se alteraram com... com.. o tempo, o que a gente achava àquela época, vinte tantos anos atrás um absurdo, hoje é comum. A mais acontece que... as pessoas... nos... até na década de setenta... tinha assim um certo... preconceito em relação ao Maletta, senhoras de sociedade não entravam no Maletta, determinados pais não a permitiam, que as filhas frequentassem aqui. Eu acho que àquela época existia isso, mas isso é próprio do costume, é peculiar ao costume daquela época. Como os costumes mudaram, hoje em dia... isso é comum... isso é da época em que se amarrava cachorro com linguça e o cachorro ficava amarrado, humildemente, de cabeça baixa, hoje não, hoje é comum. Hoje... há poucos dias nós vimos ai na imprensa, vocês devem se lembrar melhor que eu, não sei se é na Holanda, agora vai se permitir sexo em praças públicas, né... não é verdade. Como naquela época beija em público era escândalo, hoje é comum, hoje é natural, todo mundo está aplaudindo, e diga-se de passagem não há nada de mais, é por sinal até bonito, né, não há nada mais belo do que o amor. (novo corte) Eu acho que é válido fala, apesar de vocês ter lido neste modesto documento, que na década de cinquenta, foi ressaltado, quando não se ouvia ninguém fala de shopping center no Brasil, o conjunto Arcângelo Maletta,

especialmente lojas e sobre-lojas foram construídas voltadas para a implantação de um shopping, de um shopping center. Nós temos ali cento e quarenta e seis lojas e sobrelojas dotadas de toda a infra-estrutura necessária, pra implantação de um shopping center. Aquilo ali está abandonado, propriamente dito, aquilo ali está desperdiçado, é um pecado. Aquilo ali precisa de uma revitalização (sic).

A tela fica preta a partir da última frase. As imagens, acompanhadas de uma música, mostram, em sequência, a parte interna do edifício, as escadas rolantes, algumas lojas. Em tela preta, ouvimos uma fala:

Meu nome é Hélio Seda [aparecem o escritório e o homem, em Plano Médio] e eu sou advogado e síndico do Maletta há apenas vinte e sete anos. Cheguei a Belo Horizonte em 1963. Eu não sou mineiro, eu sou mais mineiro do que você, porque eu já tô aqui há quarenta anos. Bom, dizem aí que o Maletta tinha [Hélio em Plano Aproximado] uma imagem antes de mim e depois de mim. Porque aqui você não poderia entrar com nenhuma mulher, mesmo acompanhada, eles achavam que era prostituta. Quase todo mundo que vinha pro Maletta era considerado como prostituta. E a primeira coisa que eu fiz foi acabá com isso. É... aonde tem aquela entrada da Augusto de Lima, hoje tem umas jardineiras. Quer dizer, hoje não, desde 82 tem as jardineira lá. Então, ali onde tem as jardineira, ficava uma fila de homem de um lado e outra do lado de cá, lado direito e lado esquerdo. E aí as mulheres eram assediadas com impróprios, com absurdos. E também aqueles donos de bares e restaurantes, eles achavam que eles tinham direito adquirido por ter as mesas ali e eu me formei em 81, então já conhecia alguma coisa de advocacia, e eu nunca ouvi falá em área comum, alguém ter direito. Então foi quando eu comecei a apertá-los. [corte] E até hoje é assim, dia dez tem que paga o condomínio, se não pagar no dia dez de manhã não precisa nem botá as cadeira. Porque eles não pagam nada pela aquela área e eles vendem mais do lado de fora da loja do que dentro. Então, não se justifica que eles ainda ficam sem pagá [imagens do escritório]. E como aqui os bares e restaurantes fazia comida por um real, um e cinquenta, então, isso não seleciona. Porque se você for no restaurante do Lucas, eu não tô aqui fazendo apologia ao Lucas, eu gostaria que todos fossem igual, porque ali seleciona, ali vai o camarada que pode pagar mais caro. Então, não é qualquer pé rapado que vai ali. Agora o outro vem pra cá, é, pode [volta para Hélio em Plano Aproximado] tomá uma cerveja, duas, três, quatro, ficá embriagado, ainda começá a fazer desordem. Então, eu hoje não, não interfiro com a, com a, com a freguesia. Eu interfiro é junto ao dono do bar, pra que ele é, tome mais cuidado com as suas, os seus fregueses [imagens de vários livros]. E hoje, até hoje, vem essa convivência que melhorou, muito, mas ainda não é o desejado, não é o desejado [volta a imagem de Hélio]. Olha, na... o problema do Maletta não são os condôminos. O problema do Maletta é a parte externa, porque ali não é área comum, ali é área comum do Maletta, mas eles entendem que aquilo, aquilo ali é público, aquelas área é pública. Olha, se eu quiser fechar a porta, eu fecho, mas é que hoje já tá tão, o usuário já tá tão acostumado, que ele entra e sai, ele entra pela Bahia e sai pela Augusto de Lima, ele entra pela Augusto de Lima e sai pela Bahia [corte]. Olha, eles hoje vêm pro Maletta, vêm pro Maletta, não é como era naquela época. Aquela época teve uma época da revolução, que havia, diziam que havia naquela época. Eu peguei aqui, eu cheguei em 63, eu já estava aqui dentro do condomínio, mas não era o síndico, nunca vi assim, nunca vi nada de mais. Diziam que tinha é... alguma coisa em salas e lojas. Eu nunca soube disso, isso aí pra mim, seria assim é... eles se reuniam, no Lucas, na Cantina do Lucas, ou na cantina do Shoc Shoc. Agora, nunca fizeram nenhuma subversão aqui dentro, nunca vi ninguém saí preso. O seu Olinto que era, o falecido seu Olinto que era o o o, a pessoa mais antiga ali dos bares e restaurantes, ele era... era... garçom do Lucas, ele mesmo conta essas histórias. Contava, né? Que ele faleceu. E eu nunca vi nada disso, sinceramente, nunca vi nada disso, não. E também não me, não me

preocupava com política, eu não sou político, eu sou apolítico [imagem de uma máquina de escrever elétrica; volta para Hélio]. Eu tenho uma filosofia, é... o condomínio, um dia fui a Lavras, quando eu era da seguradora ainda, eu fui a Lavras e tinha uma festa lá, muito bonita. Então, eu vi tod... aqueles alunos antigos, já senhores. Eu tinha o que, naquela época eu tinha... é... vinte e sete, vinte e oito, trinta anos? Sei lá, não me lembro bem. E eu vi aquela festa muito bonita. E fui lá vê essa festa lá no... no... colégio, o colégio chamava-se... Ah, daqui a pouco eu me lembro. Mas aí, então, eu vi aquilo e... e aquilo hoje, eu vejo assim, a gente entra no Maletta, pra sai é difícil, pra sai é difícil. E eu não vivo, eu não vivo aqui dentro do Maletta, eu não, eu não, não tomo um café num bar desse, não é porque... é você... você é metido, não, não sô. Eu não quero é ficar com o rabo preso. Porque se eu vou toma um café lá no seu bar, depois se eu te chamo atenção, cê diz, mas você veio aqui toma um cafezinho e não pagou, né? Então, eu nunca fui, nunca fui. Então era... [Imagens do escritório], a frase era a seguinte: A gente sai do Gamo, mas o Gamo não sai da gente. Era o que tava escrito na parede desse colégio, lá em Lavras [volta para Hélio.] Hoje em dia, tá um pouco mudado, eu te falo que tá um pouco mudado. Eu hoje me considero a pessoa mais odiada e mais mal-amada pelo menos por 50%... é... da população do Maletta [corte]. Tem aí uma oposição que já vem há seis anos tentando... é... me tirá, durante esses... esses anos todos, não conseguiram me tirar ainda. Pode ser que algum dia... eu até acho que... é... eu possa saí, porque eu acho, eu acho, que... a ... a troca de mando pode até ser benéfica. Agora, desde que eu encontre um que me substitua (imagens de objetos do escritório) a altura, porque eles querem o meu apoio, agora quem vem pedir o apoio, eu não posso dar porque eu conheço a pessoa. Então, eu sei qual é o caráter da pessoa, então fica duvidoso. Eu não sou melhor do que ninguém, não. Mas eu pauto pela minha ética profissional, né? Eu passo pela minha ética profissional (volta para Hélio). Olha, quando eu cheguei aqui, o Ma, o Maletta era um prato cheio pra imprensa escrita e quiçá depois, da imprensa televisionada. Porque aqui acontecia... várias coisas... e ninguém poderia imagina que tava acontecendo e acontecia. Então, era um palco, era um prato cheio pra imprensa. O Maletta, hoje... vocês todos testemunha, que se vocês lê o jornal e a PUC tá aí, tá bem, muito forte, então, você, vão dize o seguinte, o Maletta hoje não é mais, não é mais é... manchete de... de... não é mais manchete de jornal. Ele hoje não é mais manchete de jornal. Pelo contrário, ele hoje ninguém fala nele e se eu não falo... se não falam mal de mim é porque eu tô indo bem, é o que eu penso, né? Quando você não serve... você é questionado. Então, eu acho que mudou e muito. Agora eu estaria aqui... é... me querendo me enaltecer, e eu não quero me enaltecer, eu acho que o que eu fiz é o que tinha que ser feito. E eu vou continuá assim, agora, enquanto eu for síndico. Depois que eu não for síndico, eu não sei o que... o que vai acontecer. Se vai melhorar mais ainda, ou se vai voltar ao *status quo* anterior [Plano Geral da vista a partir de cima do edifício para a rua e os prédios]. Eu espero que não aconteça isso nunca (sic).

Plano Geral das janelas com grades de diversos prédios. A câmera desloca-se da esquerda para direita. Novo Plano Geral do último pavimento do prédio. Do lado de fora, há uma tela num grande fosso de luz que fica no meio. Plano Geral do fosso de luz, mostrando muitas janelas. Plano Americano do teto, uma lâmpada e uma lâmpada de segurança. Ao lado na parede está escrito em vermelho “Saída”. A câmera abaixa e mostra as escadas. Em tela preta sobem os créditos finais.

O vídeo Maletta apresenta como protagonista o Conjunto Arcângelo Maletta, um edifício com lojas e apartamentos no centro de Belo Horizonte. Para retratar o local, são entrevistados frequentadores, pessoas que trabalham ou são proprietários de lojas no edifício.



Grande parte dos entrevistados não é identificada. Não há caracteres que expliquem quem são as pessoas ou o local. Não há narração em *off*, salvo na dramatização do início do vídeo.

Em relação às fontes, consideramos Hélio Seda, que é o síndico, e um senhor não identificado - fundador da Associação dos Condôminos Locatários do Conjunto Arcângelo Maletta - fontes oficiais. Classificamos as outras 21 pessoas entrevistadas como fontes não-oficiais: Sônia Silva, bacharel em direito e frequentadora; Tânia, proprietária de restaurante; Sebastião do Nascimento, dono de sebo; João, trabalha no local. Outros nove frequentadores homens e três mulheres falam no vídeo, mas não estão identificados. O dono do sebo que não está identificado. Outra mulher que aparentemente é dona de loja. Um fotógrafo relata sua experiência com o Maletta. Por fim, outras três pessoas falam, mas não estão identificadas e nem aparecem no vídeo.

Sobre as entrevistas, os realizadores não deixaram as perguntas que fizeram aos frequentadores, proprietários e outros entrevistados que fazem parte do vídeo, mas é possível verificar que as respostas foram induzidas. Exemplos: “Ah, tipo, a gente vem muito na, a gente estuda na Faculdade de Direito aqui perto, quando não tem uma aula, a gente costuma vir pra cá ou pro Café Calu aqui perto”. Em que a provável pergunta foi: “Por que você frequenta o Maletta?” A fala a seguir: “Eu... a minha passagem aqui pelo Maletta é como... é parecida com a de quase todo mundo. Passagem rápida [sorriso] a gente gasta no máximo cinco minutos aqui dentro”. Sugere a pergunta: “Você frequenta o Maletta?” ou “Quanto tempo você fica no Maletta quando você passa aqui?”

O vídeo *Maletta* procura lançar um olhar sobre um local que gera opiniões controvertidas. Pessoas que se posicionam favoravelmente ao funcionamento e aos frequentadores do edifício. Outros deixando uma opinião de que o local não é bem frequentado, que é um ambiente sombrio e degradado. Mais uma vez o registro com várias imagens e depoimentos faz com que os relatos sejam uma forma de memória do que significa o Conjunto Arcângelo Maletta para o centro de Belo Horizonte.

Por fim, quanto ao uso de Planos, observamos que a maior parte é de Plano Geral. Isso ocorre pela necessidade de mostrar o edifício, quer por fora, no contexto do centro de Belo Horizonte; quer por dentro, com suas lojas, escadas e outros aspectos. Depois do Plano Geral, o segundo mais utilizado é o Plano Aproximado, mostrando um esforço pela aproximação entre a câmera e os objetos filmados.

### 5.2.12 Baía de Iguape (2006) 12min 45s

Em tela preta aparece o texto: “IBAMA” “Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis”. A tela ainda está preta e aparece escrito: “Apresenta”. Novo texto: “Baía de Iguape: construindo uma Reserva Extrativista”. Plano Geral, a câmera está sobre um barco e mostra a água. Plano de Conjunto de canoas e homens dentro d’água. Plano de Conjunto da água e uma canoa, com três pessoas nela. Plano de Conjunto em que predomina a água. Enquanto as imagens são exibidas, toca uma música instrumental.

Plano Geral de algumas casas no meio da vegetação. Plano Geral da água e, ao redor, terra com vegetação. Plano de Conjunto água e a vegetação - a câmera parece estar sobre um barco. Plano Geral da água, terra, vegetação e uma construção - parece uma igreja. Plano Geral de uma fotografia em preto e branco da mesma igreja. Ilustração de dois índios com arco e flecha nas mãos. Nova ilustração de um engenho, de moagem de cana. Há diversos homens trabalhando. Ilustração de uma casa, aparentemente, uma fazenda. Plano Geral de ruínas no meio da vegetação e uma casa pequena. Plano Geral de um povoado. Na beira da água dois botes e, num deles, uma pessoa. Enquanto as imagens são exibidas, ouvimos:

Situada a cento e dez quilômetros de Salvador, a Baía de Iguape é formada pelo encontro do rio Paraguaçu com o mar. Quando os colonizadores portugueses chegaram aqui dizimaram os índios tupinambás e iniciaram o cultivo da cana-de-açúcar e a implantação de engenhos. Com a falência desses engenhos, a comunidade passou a ter como principal fonte de renda a pesca.

Grande Plano de mãos que seguram uma enxada de cabo curto e faz buracos na areia. Plano Médio de uma pessoa curvada, com a enxada, fazendo buracos e catando mariscos. Plano de Conjunto de duas pessoas que catam mariscos. Plano de Conjunto de duas mulheres caminham com baldes na cabeça. Em Plano de Conjunto, uma mulher na água, com um balde pendurado num mastro fino, ela joga uma isca, amarrada numa linha. Plano Geral em que várias pessoas catam mariscos. Enquanto as imagens são exibidas, uma narração em *off*: “Hoje, cerca de 8 mil pescadoras e marisqueiras dependem do rio Paraguaçu e dos manguezais para sobreviver.”

Plano Americano de uma senhora com uma panela na cabeça. Ela está na beira do rio e se chama Cássia de Jesus Nascimento, marisqueira: “Já deu pra viver, mas hoje em dia dá

prequário mesmo. Então, a gente vinha de vasilha, ia as vasilha cheia pra casa, tinha fartura pra dá pro seus filhos, dá o que come a seus filhos. Hoje em dia a gente não tem” (sic).

Plano Americano, de uma mulher. A seu lado, um homem sentado. A mulher é Edna do Nascimento, marisqueira: “Você tá vendo isso aqui [levanta a mão segurando um siri]? É assim que a gente pega o siri. Isso aqui é a filha do siri. Aqui é o siri com o filho. O siri é assim que a gente pega [plano de pormenor das mãos abrindo o siri]. Se não tive esse, a gente não come” (sic).

Plano de Conjunto de um bote atracado na areia. A câmera mostra uma região de mangue cheia de lixo. Plano Aproximado de um saco jogado na areia. Novo Plano Aproximado de garrafas PET boiando na água. Plano Geral de vegetação e fumaça vindo do meio dela. Novo Plano Geral da vegetação e uma clareira aberta. Plano Aproximado do pescador Edício de Almeida Leite:

Teríamos a necessidade realmente de se criar em toda a nossa região a reserva, porque tem chegado a um ponto que nossos filhos, nossos netos não iam encontrar mais nada o que pescar. Então, fizemos o movimento, fizemos um grande abaixo assinado. Esse abaixo assinado de mil novecentos e noventa e sete pra ser encaminhado ao Ministro [corte indicando edição] do Meio Ambiente. E daí veio a lei, né, da criação da reserva da Bacia do Iguape (sic).

Plano Americano de Carlos Toti, IBAMA, ele lê um documento:

Decreta-se a criação da reserva extrativista Baía do Iguape, com um total de [imagens de um mapa da reserva] 8.117,53 hectares. Ou seja, 2.831,24 hectares refere-se a mangue, vegetação, substrato. E o restante - de 5.286,29 hectares - refere-se à lâmina d'água (sic).

Plano Geral da água, trecho de areia, algumas aves e uma mulher catando siris. Plano Geral de três botes com pescadores. Plano de Conjunto de uma mulher no meio da água catando siris. Plano de Conjunto da água e de parte do mangue. Enquanto as imagens são exibidas, há a narração: “Os principais objetivos da reserva é proteger a fonte de renda das populações extrativistas e preservar o meio ambiente, evitando agressões à natureza” (sic). Uma música de um violão acompanha a narração e permanece após o fim desta.

Plano Aproximado de Rosalvo Francisco dos Santos, pescador:

Acontece que até 1985, já no século XX, né, quando foi inaugurada a Barragem Pedra do Cavalo, a pesca nessa região era abundante, era fartura incalculável [imagens relacionadas à fala]. Porque esse rio Paraguaçu, ele tem cerca de 520 km de extensão, que nasce lá na Chapada Diamantina. Quando chovia bastante nas cabeceiras, que aquela enxurrada despejava aquele lodo, aquela matéria orgânica em decomposição, ele aumentava consideravelmente de volume. Então, quando se

encontravam as águas doces e salgadas, toda a Baía do Iguape ficava salobra. E quando cessava a chuva, nas cabeceiras do rio, que ele baixava e Cachoeira começava a respirar [Imagens relacionadas à fala] aqui a gente começava a faturá. Era um volume incalculável de peixe e camarões. Que após a construção da Barragem Pedra do Cavalo, nós perdemos essa riqueza. Porque o que vinha de matéria-prima, no caso a matéria orgânica em decomposição, fica hoje retido na base da barragem (sic).

Plano de Conjunto, um homem mexe numa rede de pesca na frente de uma casa. Plano Americano, o mesmo homem estica a rede entre uma árvore e a pilastra que segura a varanda da casa. Em Plano de Pormenor, as mãos costuram parte da rede. As imagens exibidas são acompanhadas por uma música tocada em um violão. Plano Aproximado de Lucival da Silva, pescador:

Certas vezes, quando a barragem solta água, prejudica a gente que mora aqui, que mora aqui, em beira-mar. Vem muito lixo, vem é... os peixe foge tudo [Imagens relacionadas à fala. Volta para Lucival]. Se leva um ano mais ou menos sem solta água, que dizer, as ostras chega, as ostras, os sarnambis, chega os sururus, chega o mapé, entendeu? Tudo chega pra qui, pra dentro desse, do rio Paraguaçu. Mas se solta água doce, porque esses alimento que eu to falando é tudo da água salgada, quando chega a água doce mata eles tudo e aí morre tudo e a berada da água fica toda fedendo, tudo morto, entendeu? Na continuação que tá, se continua a ... a se ela fica abrindo direto, como ela tá, pegando as areias das cabeceiras, jogando pra baixo, vai chegá tempo de nem cano de pau tê espaço de passa dentro desse rio (sic).

Plano Aproximado de Everaldo Santos Gonçalves, pescador: “Com essa Votorantim aí, com essa água descendo, a situação aqui mesmo vai ficar zero, zero, zero, zero, zero mesmo”.

A sequência de imagens mostra detalhes da vila e do local. Um esquema demonstra como é o plano de manejo da reserva. Durante a exibição das imagens, *off*:

A comunidade pode atuar através da administração da reserva. O conselho deliberativo, o Plano de Manejo e as Associações que são formadas pelos moradores. Essas associações vão receber do governo federal a concessão de direito real do uso das águas públicas. Com essa lei, elas ficam responsáveis pelas águas da reserva extrativista, podendo autorizar ou impedir as atividades da região, além de incentivar o trabalho comunitário.

Plano Aproximado do pescador Lucival: “Pra que todos nós juntos formássemos uma força capaz de vencer os obstáculos que nos cercam [corte indicando edição da entrevista] e que nenhum lugar do mundo pode desenvolver sem a união e ter organização” (sic).

Imagem congelada das canoas de pescadores sobre as águas. Sobre a imagem aparecem: “Reserva Extrativista”, “Conselho Deliberativo”, “Plano de Manejo” e “Associações de Moradores”. Embaixo da placa “Conselho Deliberativo” estão quatro placas

com as inscrições: “IBAMA”, “Empresas”, “ONGs” e “Comunidades”. Enquanto a imagem do esquema é exibida, voz *off*: “O conselho deliberativo é presidido por um membro do Ibama, sendo composto por representantes das empresas, ONGs e comunidades.”

Plano Americano de Carlos:

O nome da reserva já diz: Reserva Extrativista Marinha, que foi feita justamente para que tenha, tenha a participação das comunidades pesqueiras [Imagens das pessoas ouvindo a fala]. Então, esse conselho deve prioritariamente ter a voz deles, que são os biólogos, são os sociólogos, são os professores e são os mestres.

Plano Geral mostra uma rua de paralelepípedos, uma descida. Abaixo, algumas casas. Plano de Conjunto de pessoas caminhando por essa rua. Plano de Conjunto de pessoas que caminham no meio da rua. Plano Médio de um homem que carrega uma rede de pesca nas costas. As imagens são exibidas com a narração: “Além de elaborar seu regimento interno, é responsabilidade do conselho acompanhar a criação e implementação do plano de manejo, que determina o funcionamento da reserva”. Depois da narração, o som de um violão.

Continua a música e uma nova sequência de imagens mostra artefatos de cerâmica e pessoas trabalhando com o barro. Depois o *off*: “Este plano auxilia no desenvolvimento de atividades de capacitação dos moradores, ajudando na preservação das tradições passadas de geração a geração”.

Em plano médio, uma mulher, identificada como Antônia Conceição Bernardo, ceramista, está sentada no chão com um vaso de argila que modela entre as pernas:

Aí aprendi com a minha mãe e minha irmã. Minha mãe fazia dentro de casa, aí eu fui aprendendo com minha mãe e minha irmã. Aí comecei a fazê. Tô aqui tem uns trinta anos, por aí, que eu trabalho. Marisco, mas é pequeno o marisco, dois três dias na semana, na maré grande marisco também e faço a louça (sic).

Plano Médio de um homem sentado no chão confeccionando um pote de argila, identificado como Ademir Bernardo dos Santos, ceramista: “É preciso que esse trabalho seja mais divulgado, seja mais representado lá fora, né, e mais valorizado. Ele tem que ter mais um pouco de valor” (sic).

Em Plano Médio, um homem constrói um barco de madeira. Plano de Conjunto do homem ajoelhado martelando na armação do barco. Plano Geral de um barco sobre a areia. Plano Aproximado mostra Roque Borges, carpinteiro naval. Ele fala em *off*:

Eu comecei com a idade de oito anos. Meu pai foi carpinteiro, foi mestre de estaleiro naval também. E aí foi passando de... passando de pai pra filho e vai indo até o término [imagens relacionadas à fala]. Meu sonho é o seguinte: é vê embarcações

pra que eu possa sobreviver da minha profissão. E aqui não tá tendo embarcação pra isso, quando chega uma canoa, um serviço de canoa, o esta, o estaleiro tá praticamente esquecido (sic).

Grande Plano de uma mão que segura pesos sobre um prato de balança. No outro prato, peixes. Plano de Conjunto, o homem retira o prato cheio de peixes da balança. Grande Plano mostra os peixes. Plano Médio de um homem com uma lata cheia de camarões, em seguida despejada num balaio. Uma narração durante a exibição: “O plano de manejo também pode ajudar a solucionar problemas na comercialização e no transporte dos produtos”.

Enquanto o homem ainda despeja os camarões no cesto, ouvimos:

Todo o nosso camarão defumado aqui é vendido em Salvador só a uma ou duas pessoas e isso ele barateia. A gente pa não voltá com camarão, que camarão é uma coisa que tem que botá, que tem que vendê. Porque se não vendê, ele vai ficá ruim. A gente se sujeita a vendê por qualquer preço.

Durante o *off*, são exibidas imagens retratando o processamento do camarão. Plano Aproximado de Marcelo Rocha dos Santos, extrativista de piaçava:

Às vezes o comprador que a gente arruma, ele invés de percura um jeito mais fácil pra conduzir, leva até a venda, onde ele vai comprá a piaçava. Ainda tem que leva lá na porta dele... e chega lá ainda diz que já tá na porta aquele comprador. E ele vai pagá o preço que quisé (sic).

Marcelo, em Plano Médio, organiza os maços de piaçava. Plano de Conjunto, Marcelo entra num olho d'água e se abaixa para pegar algo que está na água. Tais imagens são acompanhadas por um violão. Plano de Pormenor das mãos de Marcelo segurando a piaçava dentro da água. O extrativista explica o processo:

Esse aqui é o produto da piaçava. Aqui pega pra fazê vassoura. Eles cortam com um macinho desse tamanho. Assim, droba ela e faz a vassoura. Isso aqui é o produto que... a gente chama casca, casca dela. Depois desse processo todo feito, a pessoa pega junta num, ma bem, junta sim, que fique bem grandão e depois a gente droba ela e faz, faz ela assim, ficá que nem esse estilo aí. Aqui um desse aqui dá assim, em média uns trinta quilo a quarenta quilo (sic).

Sequência de imagens de um sítio arqueológico com construções que datam do século XVII. A cena tem a narração: “Para melhorar a qualidade de vida das comunidades, o plano de manejo também prevê a geração de novas fontes de renda, como o turismo. Valorizando o patrimônio histórico do Recôncavo, onde ruínas do passado resistem ao tempo”. Ao final da fala, o som do violão.

Em tela preta aparece o texto que também é narrado: “As reservas Extrativistas

surgiram da luta dos seringueiros do Acre pelo direito à terra e a um modo de vida e trabalho dignos”. Da mesma forma, outro texto: “As Reservas Extrativistas Marinhas foram criadas para proteção das áreas tradicionais de pesca, utilizadas pelos pescadores e marisqueiras”. Continua: “e têm como objetivo valorizar a cultura, possibilitar o desenvolvimento sustentável, a conservação ambiental e a melhoria da qualidade de vida dessas populações”. Ao término da narração do texto, sobem os créditos finais.

Sobre Baía de Iguape, podemos dizer que todas as fontes são não oficiais, com exceção de uma: Carlos Toti, do Ibama - fonte oficial. As duas falas de Toti são circunstanciais, não entrevistas. As falas foram gravadas durante conversa com a população que integra a reserva. Como nos dois momentos posiciona-se como sujeito porta-voz do Ibama, mesmo não sendo uma entrevista direta, consideramos ele uma fonte oficial.

Outras dez pessoas falam no vídeo, todas consideradas fontes não oficiais porque falam por si, não representam uma instituição ou entidade. Os pescadores: Rosalvo Francisco dos Santos, Lucival da Silva e Everaldo Santos Gonçalves. As marisqueiras: Cássia de Jesus Nascimento e Edna do Nascimento. Os ceramistas: Antônia Conceição Bernardo e Ademir Bernardo dos Santos. O Carpinteiro naval Roque Borges e o extrativista de piaçava Marcelo Rocha dos Santos.

A realizadora aparece no vídeo quando utiliza os textos em *off* para explicar o que é a reserva extrativista, como deve funcionar e onde está localizada. As entrevistas não ficam explícitas no vídeo. As perguntas foram retiradas da edição. Em alguns momentos, podemos dizer que há condução da entrevista pela realizadora, como na fala de Cássia Nascimento: “Já deu pra viver, mas hoje em dia da prequário mesmo” (sic). A fala sugere que a realizadora possa ter feito a seguinte pergunta: “Vocês conseguem sobreviver de catar mariscos?” A mesma pergunta aplica-se à fala de Edna do Nascimento: “Você ta vendo isso aqui? É assim que a gente pega o siri. Isso aqui é a filha do siri, aqui é o siri com o filho, o siri é assim que a gente pega. Se não tive esse, a gente não come” (sic).

A abordagem está voltada para o social, a partir de uma ótica popular. Há tentativa, igualmente, de demonstrar o funcionamento burocrático de uma reserva extrativista. Os problemas da população são abordados a partir da experiência dos próprios moradores. Pela proposta de ouvir os moradores, que têm conhecimento da própria realidade, podemos apontar para o conceito de popular que trabalha com a proximidade e empatia com o público-alvo (AMARAL, 2006, p.16).

Os planos de câmera revelam as características específicas da abordagem. O maior número de Planos é o Geral, com 39, justamente por tentar trabalhar com a questão do espaço geográfico. É importante tentar situar o local, assim é justificada a escolha por grande número de Planos Gerais e até mesmo por Planos de Conjunto, que somam 24. As entrevistas são realizadas em Plano Médio, Plano Americano e Plano Aproximado, demonstrando que a distância entre a câmera e os objetos não teve um critério específico.

Por fim, as características do documentário estão presentes no vídeo, por exemplo, ao permitir um número maior de fontes não oficiais. O material torna-se mais argumentativo do que informativo.

### **5.2.13 Mãe Soledade aqui estou (2006) – 14min 08s**

Em tela preta aparece o texto: “Título: Mãe Soledade aqui estou” “Direção: Linda Soares” “Edição: Selma Barbosa” “Tempo: 14'08”. Novo texto: “A Romaria de Nossa Senhora da Soledade acontece anualmente no dia 15 de setembro na cidade de Bom Jesus da Lapa, conhecida como a capital baiana da fé. Nesse período mais de 100 mil romeiros de todas as regiões do Brasil participam da festa”. Plano Aproximado da silhueta de uma pessoa. Plano Aproximado de dois homens de camisa e chapéu. Um deles está com as mãos erguidas, rezando. Plano de Conjunto de pessoas em pé. Plano Aproximado de uma pessoa de chapéu. Plano Geral de uma multidão. Enquanto observamos as imagens, um canto religioso é entoado e alguém diz: “Nossa Senhora da Soledade significa, a nossa mãe”.

Plano Aproximado de uma estátua e ao lado há uma cruz de madeira com um tecido em volta. Plano de Pormenor do detalhe do rosto da santa. Enquanto as imagens são exibidas, alguém fala: “Ela, minha medianeira, minha orientadora, ela é tudo”. A tela fica preta e entra o texto: “Mãe Soledade aqui estou”. Junto, uma música tocada com viola e pandeiro.

Plano Geral de uma estrada e de um povoado construído ao seu redor. Plano Geral de um viaduto. Na parte inferior da tela aparece escrito: “Bom Jesus da Lapa a 777 Km de Salvador”. Plano Geral de diversas casas, ao fundo o rio e no canto inferior da imagem continua aparecendo o texto. Em seguida, aparece uma feira cheia de pessoas, em Plano Geral. Plano Médio de pessoas que caminham por entre as barracas. Plano Aproximado de



Casimiro Mololepszy, reitor do Santuário:

A cidade tem oitenta e três anos de emancipação política. Mas a cidade tem trezentos e quinze anos de história. Trezentos e quinze anos atrás em que Francisco de Mendonça Mar veio até aqui e aqui começou a cidade. Uma das características interessantes da cidade, que ela é a única cidade na beira do Rio São Francisco [Imagens relacionadas com a fala; volta imagem para Casimir] que não nasceu e não cresceu a partir do rio e não é voltada para o rio. Ela surgiu como uma vila dos devotos. As pessoas que queriam, que se diziam curadas e queriam junto com Francisco atender os doentes, os viajantes... se... começaram a se achar por causa da fé (sic).

Plano Geral de uma caminhonete com a carroceria lotada de pessoas. Plano Geral das pessoas caminhando em uma espécie de praça, tendo ao fundo a ponte. Plano de Conjunto de um ônibus que se aproxima da câmera. Plano Geral de pessoas, barracas e ao fundo parece ser o santuário. Plano Geral de uma praça, na entrada do santuário. Com as imagens, o canto de romaria: “Minha mãe da Solidade, aceitai minha romaria. Eu sou romeiro de mãe...” (sic). Casimiro, em Plano Aproximado:

A romaria em si, ela... é um evento que envolve o romeiro, envolve a família, envolve a comunidade. Não é apenas um evento momentâneo [aparecem imagens da romaria; volta para Casimiro]. Agora, uma característica de que a festa é voltada a nossa senhora, ser uma; outra, a preparação direta dura sete dias e não nove como a festa do Bom Jesus; e a própria história como ela surgiu. Então, o Francisco de Mendonça Mar veio pra cá trouxe uma imagenzinha de Nossa Senhora da Soledade e aqui, junto com a imagem do Bom Jesus, ele instalou esta imagem na gruta.

Plano Aproximado do comerciante Geraldo Bastos: “Essa romaria, naturalmente começou de uma seca. Quem podia antes vir de burro, vir por meio de paus-de-arara, viria todos, todos esses romeiros vinham aqui. Então escolheram, ou também foi feito nessa época de seca” (sic).

Plano Geral da praça com uma multidão. Plano Americano de um homem de chapéu que bate palmas. Plano Aproximado, um homem de chapéu identificado como Agripino Santos, romeiro – Bahia:

Eu venho da cidade de Capim Grosso. Meu pai, no ano de trinta e nove, viajou pra aqui de a pé, gastou dezesseis dias de viagem. Trouxe um couro de carneiro, um pala, uma lata de café, um bode já taiado e chegou aqui com dezesseis dias. Voltou com... voltou, gastou dezesseis dias de lá pra cá e quinze daqui pra lá. No outro ano, de quarenta e um, ele tornou vim, ele tornou a voltá. Gastou trinta e dois dias (sic).

Plano Aproximado de Anízia Antunes, romeira de São Paulo:

Quando eu tinha nove anos, eu vim aqui com a minha tia Tina, e aqui era uma cidade muito pequenininha, muito assim... sabe? Assim, as coisas todas muito

difícil, a gente cozinhava naquelas panela de ferro, assim no meio da rua, com... sabe? E agora tá tudo diferente, tudo muito... eu to muito grata a Deus, por tudo, que aqui tá muito bom (sic).

Grande Plano de Dionizio Barauna, romeiro – Bahia: “Em outro tempo, a gente vinha com muito padecimento, quinze dias de viagem de ida e volta. E hoje, a gente tá vindo também, dependendo com mais despesa, com mais sofrimento, mais vem mais rápido” (sic).

Plano Geral de uma espécie de torre existente no santuário. A imagem aparece com uma moldura preta e branca, um efeito sépia<sup>96</sup>, de um homem chapéu na cabeça, Plano Aproximado, que diz: “Meu nome é Sebastião Antônio da Silva, sou pernambucano, vim a visitá na Lapa, visitá o Bom Jesus da Lapa” (sic). A imagem aparece com o mesmo efeito, em Plano Aproximado de uma mulher: “Meu nome é Pedrinha Alves do Santos, trabalho vinte anos aqui na porta da igreja. É... gosto muito da romaria, principalmente do Bom Jesus” (sic).

Plano Aproximado de Geraldo:

Existe sempre uma relação muito íntima, entre o romeiro e o pessoal da cidade, o habitante da cidade. Principalmente, na festa de Nossa Senhora da Soledade [Imagens do santuário e da cidade de Bom Jesus da Lapa]. Na festa da romaria, que eu chamo festa do Bom Jesus, seis de agosto, o pessoal da cidade é mais voltado para o romeiro em si, é mais uma exploração comercial do romeiro. Na Soledade não, é mais uma aproximação, é mais um aconchego entre os moradores de fora, quer dizer, os naturais daqui de Lapa que moram fora, e vêm visitar (sic).

Plano Aproximado de Leonor Magalhães César, moradora de Bom Jesus da Lapa: “Aqui no período de romaria vem vários padres de muitas paróquias, pra ajudá aqui na romaria. Porque o número de romeiros [Plano Geral do portal de entrada do santuário] aqui é muito grande e cada ano tá aumentando” (sic).

Plano Geral de pessoas caminhando. Plano Aproximado de uma senhora. Com as imagens, o canto de romaria: “[...] quero chegar a teus pés, o, mãe e do teu filho Jesus [...]”.

Plano Americano de duas mulheres, camiseta com imagem de santo e chapéu. A imagem fecha em Erení Costa, romeira: “Nós somos romeiros desde criança, desde criança que nosso pai trazia a gente aqui. Não só eu, mas também nosso irmão. A gente vinha tudo a Lapa, Bom Jesus visitá. É muito bom. Isso aqui pra gente é um grande milagre” (sic). Plano Aproximado de Afonso do Santos, romeiro de Minas Gerais: “Estou aqui já, agora já completa oito vezes que eu venho fazê essa visi, visita e sinto muito feliz. É uma sementinha que eu levo lá pra minha terra” (sic).

A imagem aparece com uma moldura preta e branca, um efeito sépia, Grande Plano

---

<sup>96</sup> Efeito utilizado na fotografia que deixa a imagem com a cor amarelada.

de uma menina: “Meu nome é Júlia, eu tenho onze anos, eu vim de Riachão das Neves. Minha vó Menade me trouxe aqui na gruta do Bom Jesus, para mim ver. E eu gostaria de voltar de novo, eu adorei” (sic). A imagem aparece com o mesmo efeito, Plano Aproximado de um homem com chapéu de couro: “Minha cidade é Capim Grosso e eu vim porque me parei muito mal, vim com um porrete na mão, cheguei aqui e entreguei. Entrei aí na festa de Bom Jesus e quero volta são” (sic).

Imagem de várias pessoas rezando, acendendo velas, em Plano Aproximado. Mesmo plano para um senhor com uma das mãos erguidas, rezando. Enquanto as imagens são exibidas, outro canto de romaria. Grande Plano de Maria Montalvão, romeira da Bahia:

Eu vim aqui, aos pés do Bom Jesus da Lapa, que eu fiz uma promessa pro Bom Jesus me ajuda com toda a minha família, me dá felicidade. Meus filhos tá fora de casa, tá em São Paulo. E senhor Bom Jesus ajudou e meus fio veio tudo com a saúde, arrumô empregozinho que tá dando pra ir vivendo (sic).

Plano Aproximado de Clarice Moura, romeira de São Paulo:

Eu sempre fui devota de seu Bom Jesus da Lapa. E quando meu pai tava na UTI, eu lembrei de uma promessa que ele tinha da minha irmã [corte indicando edição da entrevista]. É que minha irmã tinha uma doença na vista, não tinha médico que dava jeito na vista dela. Era toda vermelha que ela tinha que ficá no escuro. Esses cílios, assim, caía tudo, e era tudo vermelho. Ele fez uma promessa pra senhor Bom Jesus, se ela ficasse bem, se ela sarasse das vistas que ele trazia ela aqui (novo corte). Aí eu vim, eu prometi pra ele que eu ia cumpri a promessa dele, que ele pudesse ir descansar, em paz, que eu ia pagá a promessa dele e paguei sim (sic).

Plano Americano de uma senhora com uma menina ao lado. É Rozalia Ramos, romeira da Bahia: “Meu nome é Rozalia, sou mãe de Adenilza. Ela era doente. Aí eu fiz a promessa e fui avalida. Aí, vim hoje pagá, de joeio, até aqui nos pés do altar e acender vela” (sic).

Plano Aproximado de Nilzete Santos, romeira da Bahia: “Eu não podia ter filho e eu fiz uma promessa. Toda, já tinha engravidado duas vezes e tinha perdido. Aí eu fiz uma promessa e... veio ela, a minha filha, né [a câmera abri e mostra a menina], que tá com quatro anos já” (sic). Plano Aproximado de Zilda Serafim, romeira da Bahia:

Estou aqui na Lapa do Bom Jesus, pagando uma promessa de dia do nascimento do santo, que levamo um acidente de carro [imagens relacionadas com a fala] e eu fiz uma promessa com a Mãe da Soledade, Bom Jesus. Se a Soledade, mãe do Bom Jesus me ajudasse, que minha neta, ela escapasse, daquela cirurgia, eu trazia ela, aos pés do Bom Jesus e mãe da Soledade, em traje de noiva. Aí é tanta fé que eu tenho no Bom Jesus e a mãe do Soledade, ela está curada (sic).

A imagem aparece com uma moldura preta e branca, um efeito sépia. Grande Plano de uma senhora: “Meu nome é Cesina Nunes Pereira... da Silva... e tá com trinta ano que eu venho aqui, todo ano eu venho.... venho mais meus filho” (sic). A imagem aparece com o mesmo efeito, Plano Aproximado de um senhor: “Meu nome é Raimundo Miranda, sou filho de Cachoeira, frequento aqui a Bom Jesus da Lapa há vinte anos. E hoje estou aqui na procissão de Nossa Senhora da Soledade” (sic).

A imagem aparece novamente com uma moldura preta e branca, um efeito sépia, Plano Médio de três mulheres e uma menina. A mulher, que está na direita da margem, fala: “Valdete de Oliveira, sou de Vitória da Conquista. Vim pra festa de Nossa Senhora da Soledade porque eu acredito nela, que ela é mãe de Jesus e é nossa mãe”.

Geraldo Bastos, em Plano Aproximado:

O que é que, que a gente nota, que é uma coisa admirável é a crença popular. É essa... esse... êxtase que leva uma pessoa a adorar [imagens do santuário; volta para Geraldo.] aquele Bom Jesus, quer dizer o Bom Jesus, nossa senhora da Soledade. Então isso é impressionante, mesmo para aqueles que não creem. Eu já vi casos, que me falaram aqui, e também de lá, de curas miraculosas, curas de câncer, já em estado avançado. Curas de... de...perna quebrada. Já vi várias vezes curas imediatas quase de o sujeito levantar-se e sair andando. Um paralítico de três, quatro, cinco anos. O que é isso? É a fé, é o impacto, entendeu, é a oração, é a crença num sobrenatural (sic).

Plano Aproximado de Leonor Magalhães César, moradora de Bom Jesus da Lapa:

Eu tenho assistido muitos, muitos casos aí da romaria. Pessoas, pessoas que entra com muleta e sai sem as muletas [imagens do santuário e dos ex-votos<sup>97</sup>]. Isso eu tenho testemunhado, tenho conhecido casos. Mas que tem acontecido com toda a verdade, esse milagres aí. Pessoas mudas, emocionarem e saírem falando (sic).

Plano Aproximado, uma mulher acende velas. Plano Aproximado das pernas de pessoas caminhando. Um canto de romaria acompanha as imagens.

Plano Aproximado, de Jardiu, romeiro de Minas Gerais:

Minha fia teve a fé, que meu causo, foi um causo muito grave, porque eu passei por uma cirurgia, uma cirurgia de risco. E ela, como uma pessoa de idade, tinha muita fé, e eu também tenho. Por isso que eu estou aqui até hoje. E hoje, eu vim realizá o sonho dela, que foi a promessa que ela fez pra mim (sic).

Grande Plano de Maria Antônia, romeira da Bahia: “Eu vim agradece a Bom Jesus da Lapa a graça recebida. Há dez anos atrás [imagens relacionadas à fala], eu ia ter minhas perna

---

<sup>97</sup> “O ex-voto significa o agradecimento do fiel a um santo ou a outra divindade pelo casamento, pela cura de doenças, de vícios [...]” (BENJAMIN, 2006, 155). “O ex-voto é fabricado em madeira, cerâmica, pano, cera, papel, fitas, linhas [...] e outros materiais, inclusive plástico”. (BELTRÃO, 2001, p. 248).

emputada e hoje eu subi as escadas com as minhas próprias pernas. Só tenho que agradece ao meu Bom Jesus da Lapa (sic).

Imagem da mulher subindo as escadas em Plano Americano. Novamente o canto de romaria. Plano Aproximado de Casimiro Mololepszy, reitor do Santuário: “A festa como tal, ela é mais recente, ela é mais nova, ela não é desde os tempos de Francisco. Aproximadamente quarenta e poucos anos, é que, que foi introduzida a festa de Nossa Senhora de Soledade”. Plano Aproximado de Leonor:

Gente, no dia da, da, da procissão de Nossa Senhora da Soledade, é a coisa mais linda e emocionante [Plano Geral da multidão, e da imagem] a descida do andor lá do esplanada. Quando a gente vê aquela ... descendo aquelas lágrimas, as pessoas também emocionam (sic).

Sequência de imagens da procissão pelas ruas de Bom Jesus da Lapa. Uma mulher reza e grita “viva” e câmera mostra outra mulher que grita em coro “viva”. Sobem os créditos finais sob cantos de romaria.

O vídeo *Mãe Soledade Aqui Estou* registra alguns aspectos da romaria a Nossa Senhora da Soledade e da movimentação dos romeiros na cidade de Bom Jesus da Lapa, Bahia. Para fazer o registro da romaria, a realizadora ouve, na maior parte das vezes, romeiros que vêm a Bom Jesus para pagar alguma promessa. Apenas quatro pessoas entrevistadas não são romeiros: o reitor do Santuário, dois comerciantes e uma moradora.

Sobre as fontes, consideramos apenas uma oficial: Casimiro Mololepszy, reitor do santuário. Consideramos os outros 19 entrevistados fontes não oficiais: Geraldo Bastos e Pedrinha Alves dos Santos, comerciantes; Leonor Magalhães César, moradora; Agripino Santos, Anízia Antunes, Dionízio Barauna, Sebastião Antônio da Silva, Erení Costa, Júlia, Maria Montalvão, Clarice Moura, Rozalia Bastos, Nilzete Santos Zilda Serafim, Cesina Pereira da Silva, Raimundo Miranda, Valdete de Oliveira, Jardiu e Maria Antônia - todos romeiros. Todas as fontes não-oficiais falam de suas experiências no culto a Nossa Senhora da Soledade e na romaria.

Não há muitas marcas da realizadora no vídeo, apenas algumas informações colocadas na tela em forma de textos curtos. Como o início do vídeo: “A Romaria de Nossa Senhora da Soledade acontece anualmente no dia 15 de setembro na cidade de Bom Jesus da Lapa, conhecida como a capital baiana da fé. Nesse período mais de 100 mil romeiros de todas as regiões do Brasil participam da festa”.

Nas entrevistas, a realizadora não deixou as perguntas realizadas. Em alguns

momentos, observamos pelas respostas a existência de uma pergunta, como: “Eu vim agradecer a Bom Jesus da Lapa a graça recebida. Há dez anos atrás”. A fala da romeira sugere a pergunta: “Por que você veio participar da romaria?”. Em outra situação: “Valdete de Oliveira, sou de Vitória da Conquista. Vim pra festa de Nossa Senhora da Soledade porque eu acredito nela, que ela é mãe de Jesus e é nossa mãe” (sic). Parece-nos que a realizadora pediu o nome e a localidade de onde a romeira veio, além de repetir a pergunta anterior.

O vídeo aborda a manifestação popular romaria. A abordagem é popular, já que prioriza a fala dos romeiros e as práticas de fé realizadas. O vídeo trabalha com fontes não oficiais porque tem um ponto de vista mais popular para abordar o assunto (AMARAL, 2006, p. 51).

Sobre a escolha dos Planos, novamente os dois mais utilizados são o Geral e o Aproximado. Parece-nos que pode haver um choque na escolha de Planos tão diferentes, mas verificamos que como há a necessidade de trabalhar o espaço geográfico torna-se importante o Plano Geral. São usados 30 Planos Gerais. Já os Planos Aproximados servem para ajudar a mostrar alguns detalhes da romaria e dos romeiros. Ele é o mais utilizado, com 37 usos.

#### **5.2.14 Carrinheiros - Uma vida de trabalho e luta (2007) - 11min 20s**

Plano Aproximado de uma rua, em frente à câmera passa um catador de reciclável puxando o carrinho. A câmera mostra somente os pés do catador e na altura da roda da carroça. Na parte superior da tela aparece escrito: “Carrinheiros” “Uma vida de trabalho e luta”. Na parte inferior da tela aparece um catador segurando um saco com material reciclável. Plano de Conjunto de um catador empurrando um carrinho com recicláveis. Plano Médio de um catador puxando o carrinho, ao lado está uma criança pendurada no carrinho. Plano Aproximado dos pés de um catador com o carrinho. Enquanto as imagens são exibidas toca um trecho de uma música e é exibido o texto: “Andar nas ruas de Curitiba. Catar lixo reciclável. Buscar o sustento da família. Ser carrinheiro, uma luta em busca de um futuro melhor”. Plano Americano de Maria José de Oliveira Santos:

Desde os sete anos de idade, eu já ajudo em casa com o papel. Graças ao papel, que às vezes eu até brinco, né, com as pessoas, eu dou graças a Deus que tem a pessoa de classe média, alta que tem lixo pra jogar. Que o pobre só joga casca de banana e

arroz [corte indicando edição da entrevista]. Às vezes eles fala: ó lá o lixeiro, mas não é o lixeiro, é que pra eles às vezes é lixo e que pra nós é o pão de cada dia. Principalmente pra mim, né? Eu tenho três filhos. E agora, graças a Deus, melhorou bastante, e desde que eu me conheço por gente, conheço o carrinho, eu nunca mais passei fome. (sic)

Plano de Conjunto de um catador de costas, empurrando um carrinho. Ao seu redor, há muitos sacos com reciclável. Plano Americano de Divonsir Couto:

Quando eu saí a primeira vez... eu fui pensando desde o caminho, meu Deus, eu vim do norte, trabalhá em Curitiba. Eu achava que catá papel não era trabalho, pra... pra ninguém. Aí eu chegava e pensava assim: Meu Deus, eu vim do Norte pra catá papel... como... quando eu voltá pra minha cidade, passíá, alguém vai chegá e perguntá pra mim: o que que você faz em Curitiba? Eu ia respondê, pensava um monte coisa. Mentira não funciona. No começo, eu falava que eu era um catador de papel, mas não que direto. De vez em quando. Aí, depois, que eu assumi, ai sim, depois que eu comecei. Porque tudo que eu tenho hoje é do papel (sic).

Plano Médio de uma mulher separando o material reciclável. Em volta dela estão bolsões em que o material é depositado. Plano Americano de Sandra Lemos:

A minha menina chorando que queria pão, não tinha pão. Aí meu irmão falou assim: vamô fazê um carrinho. Ele também tava desempregado. Vamo catá papel, né? É o único jeito. Aí peguemo um carrinho e saímo catá papel. Aí, cheguemo numa panificadora, a mulher deu um monte de pão. Ah, aquele dia cheguei a chora, a hora que eu cheguei com a sacola de pão. Aí as criança do meu irmão e as minha, que são em nove criança dentro do quintal, eles pegaram e comeram aquele pão, assim como se fosse, né, a melhor coisa assim... do mundo, né? Aí eu vi, falei então é aí que eu vou buscar o sustento dos meus filhos. (sic)

Plano Médio de uma mulher separando o material reciclável. Plano Aproximado de Carla Mocelin, assessora de Ação Social da FIEP<sup>98</sup>: “A maior parte da coleta seletiva no município é realizada pelos catadores. É... o caminhão do lixo que não é lixo é... realiza vinte por cento da coleta”.

Plano Médio de uma carroça puxada por animal. Ao lado está um homem que joga um saco sobre a carroça. Plano Médio mostra a carroça e Marcos Souza:

Levantamo cinco hora da manhã, cinco e meia mais ou menos, saímo pra rua, né? Com chuva, com sol, a gente tem que saí que é o ganha pão, né? Muitas vezes, a gente não tem documen... não tem documentação, meio sem família. Aí, a gente então dependendo do papel pra sobreviver (sic).

Fotografia em Plano de Conjunto: ao lado de um carrinho, um casal. A mulher segura um bebê no colo, duas crianças estão no chão e outra está sentada numa cadeirinha colocada no carrinho. Plano Americano de João Urban, fotógrafo: “Na década de setenta, com a ...

---

<sup>98</sup> Federação das Indústrias do Estado do Paraná.

com a intensificação da... da... migração rural [corte indica edição da entrevista], pequeno agricultor empobreceu e... teve que vir pra cidade e transformou sua vida de agricultor em catador de Papel”.

Plano de Conjunto de um carrinho de papel puxado por um cavalo. Enquanto a imagem é exibida, o texto é narrado: “Entre idas e vindas, atravessar as ruas, parar no semáforo, uma rotina, um desgaste, onde tudo pode acontecer”.

Plano Aproximado de Claudinei Betim:

Tá certo, nós anda devagar. Tem hora que nós atrapalhamo o trânsito. Mas tamo fazendo o serviço, ajudando a limpeza das, das ruas [corte indicando edição da entrevista]. Esses dias, morreu um companheiro nosso, por que? Porque o cara estava bêbado. Ele estava trabalhando, o rapaz trabalhando, o cara bateu no, no, ele. Matou na hora o rapaz (sic).

Plano Aproximado de Andrea Martins, advogada do Instituto Lixo e Cidadania: “Atualmente o catador está apenas reconhecido como uma ocupação. Ele está classificado na Classificação Brasileira de Ocupações, a CBO, enquanto catador de material reciclável. Mas ainda não há uma regulamentação da profissão de catador”.

Plano Geral de uma avenida movimentada. No meio da imagem, ao fundo, está um carrinho de catador. Durante a exibição toca uma música. Divonsir em Plano Americano:

Tem pessoas que reconhecem o nosso trabalho. Tem umas que não reconhece, ainda discrimina [Imagens relacionadas à fala; depois, volta para Divonsir]. Eu hoje, eu hoje estou um catador de papel, mas eu sei mexê com reciclagem. Eu não vou chegar numa lixeira e... e rasgar uma sacola, que nem muita gente faz, pra dexá tudo esparramado. O catador de papel tem que ser visto como um trabalhador honesto, digno, não ser visto como um coitado, uma pessoa que não tem responsabilidade (sic).

Plano Americano de Marcos Souza sentado no carrinho: “A gente anda sujo, andamo sujo, mal arrumado, mas o pessoal não precisa ter medo... do catador, né? Que não somos nenhum bandido, nada, somos apenas pessoas normais, né?” (sic).

Sandra Lemos, em Plano Americano:

Discriminação tem até na família, né? Que tem até muitas pessoas que iam assim, em casa direto, e agora não vão, né, no fato de eu ser carrinheira. Então, preconceito não é só na rua, em casa também a gente tem isso. Eu, tem pessoa da minha família que num... num vai em casa, não se dá muito, pelo fato de eu ser carrinheira (sic).

Fotografia de uma mulher, com flores nas mãos. Fotografia em preto e branco de um casal. Fotografia, em Plano de Conjunto, de uma família. Enquanto as imagens são exibidas, texto em off: “Uma mulher com simplicidade, Janina Urban. Servia café com pão aos



carrinheiros, todos os dias, até os seus 92 anos de idade. Ela nos deixou em 2006”. João Urban em Plano Aproximado:

Quando a gente veio mora aqui... era o Campo da Galícia, né, esse bairro aqui. Isso aqui, a rua Brigadeiro Franco, terminava ali na esquina. E... esse costume de... de... das pessoas pedirem, e baterem à porta, em todos os bairros, isso acontece, né? E ela acabou se instituindo como uma pessoa que, que praticava isso de... de ajuda os outros (corte indicando a edição da entrevista). Diariamente, às vezes passavam vinte, às vezes passavam dez, às vezes passavam até mais de vinte carrinheiros por aqui, que vinham, já tinham como parada fixa, fazê esse ponto pra, pra... tomá aquele café, que as vezes era uma das poucas refeições que eles tinham durante o dia [novo corte]. Ela foi até o final da vida dela fazendo isso (sic).

Plano Americano um homem segurando um carrinho. Plano Americano, dois homens sentados na frente do carrinho, que é puxado por animal. Plano Médio, um homem puxa um carrinho cheio de reciclável. Enquanto as imagens são exibidas, ouvimos um trecho: “Os filhos sabem valorizar seus pais. Carrinheiro, engenheiro, a profissão não importa. O importante é dignidade do trabalho”. Plano Americano de Sandra Lemos:

A gente tem orgulho, né? Num... às vezes eu pergunto pra ela se não tem vergonha. Ah mãe, nós não tem vergonha, né? A minha pequenininha, mesmo que ela tem sete anos, ela fala: mãe, pelo menos a mãe tá trabalhando, é um serviço honesto, não tá roubando, nada. Então eles têm orgulho. Já tiveram preconceito na escola [corte indicando edição da entrevista]. Ficavam tirando sarro dela, né? Falando, é tua mãe cata lixo. Até eu fui na escola, conversei, né? Aí as professora do colégio fizeram uma palestra, chamaram nós pra ir lá, dá essa palestra no colégio. Pra... explicá pra crianças, né, que é um serviço... como qualquer outro, né? (sic).

Plano de Conjunto de um carrinho com uma pessoa debruçada. No fundo do carrinho, coberta por uma lona, uma criança. Narração em *off*: “Levar os filhos não é uma opção, é uma necessidade”.

Plano Aproximado mostra Cristiane Rodrigues: “Faz seis anos que eu to indo nas creche e não consigo vaga pra eles” (sic). Plano Americano de Isaqueu Oliveira, ao lado dele uma criança apoia-se no carrinho:

É difícil creche né? Porque também é difícil pegar. Porque já procuremo vaga em tudo lugar já e não achemo vaga. Já fumo lá no coisa, lá também, nos conselho tutelar, lá tudo, mas não apareceu vaga. Até esses dias eles pegaram eu com ele na rua aí reclamaram, falaram as coisa pra mim aí, mas daí eu falei pra eles, né, não tem como dexá em casa, né? (sic).

Plano Médio de uma mulher puxando um carrinho e ao seu lado duas crianças. Texto em *off*: “Estar organizado, ser associado, cooperado, é uma vantagem”. Plano Aproximado de Cristiane Rodrigues:

No depósito que nós vende o papel, eles pagam muito pouco demais. Às vezes uma carga que você leva pra casa é dez reais, oito reais. E se fosse uma cooperativa, né, eles pagavam muito mais e valia a pena da gente saí, né? Porque, muitas vezes, a gente cata papel, por catá. A gente só dá graças a Deus de tê as pessoa que ajuda, né? Dá o alimento, dá roupa, material escolar pras crianças (sic).

Sequência de imagens de associações de catadores de recicláveis. Podemos ouvir:

As organizações não governamentais Projeto Mutirão e Instituto Lixo e Cidadania oferecem apoio aos carrinheiros. Cedendo espaço para separação e armazenagem do material reciclável. Além também, de ceder o carrinho para o trabalho. Sem essa parceria, o carrinheiro tem dificuldade em se organizar.

Plano Aproximado, de Marilza Lima:

A maior dificuldade hoje que a gente enfrenta é o local. Porque assim, se a gente tive um local, assim, sabe... [Imagens relacionadas à fala] a nós amarra fardo na mão, nós dá um jeito. O importante é ter um espaço pra gente... é... concentrá o material da gente. A gente não tem isso. Só com a organização é que vai ter vitória. Sem... se a gente ficá na rua aqui, a gente vai ser só mais um, um na rua. Um excluído mesmo da sociedade [Corte indicando edição da entrevista]. E o catador também tem que ir à luta, né? Porque é assim, enquanto o catador não mostra sua cara, aí, pra sociedade, mostra do que ele é capaz, né? Porque assim... e falá pro catador que ele também não é o coitadinho. Porque muitos se fazem de coitadinho [corte]. Porque se ele racha sol, chuva, vento, né e... e frio com um carrinho aí de trezentos, quatrocentos quilos, ele não é um coitadinho, sabe. Ele é um vencedor, ele é um trabalhador (sic).

Maria José de Oliveira Santos, em Plano Aproximado:

Eu sou mãe, eu tenho que batalhá pra que eles tenham um futuro melhor. Não sê carrinheiro. Não que eu desmereça ser carrinheiro, é que é uma profissão bem sofrida [corte indicando edição da entrevista]. É sol, é chuva, se você desanima mesmo, eu muitas vezes tem dia que eu não tenho coragem nem de levantá da cama. Que eu trago carga pesada, trezentos, quatrocentos quilos, né, por dia [imagens relacionadas à fala]. Aí você chega em casa arrebitada. Só que a vida é essa, tem que trabalhar” (sic).

Carla Mocelin, assessora de Ação Social da Fiep, em Plano Aproximado:

Além de aumentar a renda familiar, né, é muito importante porque ajuda o nosso meio ambiente [imagens relacionadas à fala; volta para a entrevistada]. A partir do momento que é feito a separação dos materiais na fonte geradora, o que que acontece? O catador, ou próprio caminhão de lixo que não é lixo, que leva pra unidade de valorização de rejeitos, né? Esse material, ele é separado, limpo, prensado e comercializado. Então, não vai pro aterro sanitário da Caximba. E é isso que nós precisamos fazer, então não basta ficar criticando (sic).

Plano de Conjunto da carrinheira saindo, puxando o carrinho vazio. Plano Médio da mulher e ao seu lado está um homem. Enquanto as imagens são exibidas há uma narração

“Nessa luta... os filhos são a esperança”. Plano Americano de Sandra Lemos:

É, vê meu filho numa faculdade, estudado, ser alguém. Assim, né, pra, pra não sofrer o sofrimento que eu tive. Porque é sofrido catá papel, né? Sofre preconceito, sofre discriminação, tudo. Então, não quero isso pros meus filhos, quero que eles estudem, cheguem fazê uma faculdade e sejam alguém (sic).

Imagem, em Plano Americano, de um homem não identificado em frente a um carrinho: “Hoje em dia, quem fala do catador é quem não conhece a realidade do catador”.

Plano Aproximado de Marilza: “Hoje, acho que não abandono mais catação, sabe? [Corte indicando a edição da entrevista] Tenho, tenho orgulho de batê no peito que sô catador” (sic). Plano Americano de Divonsir: “Eu largo de catá papel só depois que... eu tive... uns oitenta ano mais ou menos” (sic).

A câmera continua mostrando Divonsir, a imagem é reduzida na tela, ficando uma margem preta nos quatro cantos. Embaixo, aparece escrito no vídeo: “Divonsir”. Maria José em Plano Americano, com seu nome redigido na parte inferior da tela. Com mesmo plano e disposição aparecem Sandra, Marcos, Claudinei, Cristiane, Valdomiro (identificado nos caracteres, ele foi o único que falou sem ser identificado), Marilza, Izaqueu e o filho. Plano Geral de pessoas levando um carrinho. Sobem os créditos finais. Todas as imagens têm um contorno preto. Durante a exibição das imagens e dos créditos, a música “Tocando em frente”, interpretada por Sérgio Reis.

Contabilizamos em *Carrinheiros* três tipos de fontes: oficiais, não oficiais e ocasional. Identificamos doze pessoas como fontes. Destas, duas fontes oficiais, uma ocasional e nove não oficiais. As fontes oficiais são Carla Mocelin, assessora de ação social da FIEP e Andréa Martins, advogada do Instituto Lixo e Cidadania. Classificamos João Urban como fonte ocasional, porque a entrevista está relacionada aos carrinheiros, mas ele não é carrinheiro, é fotógrafo. João Urban não fala por uma instituição e sim do trabalho realizado por sua falecida esposa.

As fontes não oficiais são todos os carrinheiros que apresentam fragmentos de suas histórias de vida. Eles relatam como começaram a trabalhar na reciclagem, o relacionamento com os filhos, os preconceitos, além das dificuldades - como o baixo preço pago e a necessidade organização. São as fontes não oficiais: Maria José de Oliveira Santos, Divonsir Couto, Sandra Lemos, Marcos Souza, Claudinei Betim, Cristiane Rodrigues, Izaqueu Oliveira, Marilza Lima e Valdomiro.

As marcas da realizadora ficam mais evidentes na narração em *off* de alguns textos,

que nem sempre são informativos. Em alguns casos são posicionamentos, como: “Os filhos sabem valorizar seus pais. Carrinheiro, engenheiro, a profissão não importa. O importante é dignidade do trabalho”; ou ainda: “Levar os filhos não é uma opção, é uma necessidade”.

Já as entrevistas não ficam explícitas porque as perguntas foram retiradas na edição. Mas é possível identificar a condução da realizadora a partir das falas dos carrinheiros: “A maior dificuldade hoje que a gente enfrenta é o local. Porque assim se a gente tivé um local, assim, sabe...”. A fala de Marilza Lima sugere que a realizadora possa ter feito a pergunta: “Qual é a maior dificuldade de vocês?” Em outro exemplo, Sandra Lemos diz: “Discriminação tem até na família, né? Que tem até muitas pessoas que iam assim, em casa direto e agora não vão, né, no fato de eu ser carrinheira”. Essa fala sugere que a realizadora tenha perguntado: “Vocês sofrem discriminação?”.

Os dois exemplos evidenciam que as falas não foram aleatórias e nem espontâneas, surgiram do trabalho da realizadora de conduzir e obter certas informações dos entrevistados.

A abordagem do vídeo traz a perspectiva do carrinheiro, embora faltem dados sobre o número de coletores de material reciclado em Curitiba, sobre a quantidade recolhida de material reciclado. A informação sobre o número de catadores seria um dado que poderia ajudar a formar um contexto sobre a reciclagem e a importância que os catadores têm para a reciclagem. Mas, o trabalho da realizadora em ouvir, dar significado às falas, fazer um registro dos depoimentos, humaniza os sujeitos. O vídeo *Carrinheiros* faz o que se costuma chamar de personalização de um tema: “Personalizar é dar um caráter pessoal, definir um conjunto de parâmetros para que se atenda às exigências de uma pessoa em especial” (AMARAL, 2006, p. 65).

Embora percebamos o trabalho de personalizar, humanizar os sujeitos entrevistados - os protagonistas do vídeo-, o número de Planos Aproximados é pequeno. As escolhas foram os Planos Americano e Médio. Foram 23 Planos Americanos e 17 Médios. Não foram usados Grande Plano e Plano de Pormenor. Temos duas hipóteses para tal situação: a realizadora não teve contato suficiente com os entrevistados e por isso não conseguiu uma aproximação física, dentro das distâncias sociais (HALL, 1989, p. 128); ou, mesmo tendo uma possibilidade de aproximação física dos objetos filmados, realizadora optou em manter uma distância para não aumentar o efeito dramático que o Grande Plano e o Plano de Pormenor causam.

### 5.3 CONTEXTO DAS GRADUAÇÕES E SUA RELAÇÃO COM OS VÍDEOS

A partir deste item, iniciamos o esforço para demonstrar alguns elementos da interpretação dominante (WITTGENSTEIN, 1999, p. 179), tendo como pressupostos elementos exteriores aos vídeos (conforme página 87 do item 5.1 Descrição interessada como método de prospecção de dados qualitativos). Os elementos exteriores dos vídeos são as informações de contexto. Não são dados específicos sobre cada um dos quatorze vídeos, mas dados que contribuam para interpretar um pouco sobre as universidades/graduações em que se originaram.

O exercício das linhas a seguir busca elementos para o que chamamos de interpretação dominante, do ponto de vista externo aos vídeos descritos. Especialmente, porque o regime de interpretação é “[...] uma perspectiva escolhida pelo espectador em função de indicações que estão na imagem e *fora dela*” (GARDIES, 2007, p.125 – grifo nosso). Focamos em trazer itens externos às obras fílmicas que nos ajudem a interpretar. Algumas marcas discursivas ou mesmo escolhas de abordagens podem ser explicadas por, entre outros itens, informações que têm origem regulamentar e disciplinar. Ou seja, estão fora do vídeo em si e dentro do contexto (um aluno concluinte da graduação que escolhe fazer um vídeo deve seguir as regras das disciplinas e dos regulamentos da escola em que busca concluir o curso) em que o material foi pensado, produzido e editado.

Para tanto, foram reunidas algumas informações sobre as graduações em Jornalismo onde foram produzidos os vídeos trabalhados e junto aos orientadores de tais vídeos. Foram solicitados dados sobre os regulamentos dos TCCs dos cursos de Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa, da Universidade de São Paulo, da Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal da Bahia, da Unibrasil e da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. A USP não forneceu o regulamento.

Juntamente com o regulamento do TCC, foi enviado aos orientadores dos vídeos um questionário procurando compreender detalhes sobre a produção do TCC em vídeo. Seis professores responderam ao questionário e quatro não<sup>99</sup>. Além dessas informações, algumas graduações disponibilizam o trabalho escrito para a consulta na internet. Os trabalhos teóricos ajudam a explicar parte do processo de produção.

---

<sup>99</sup> São 14 filmes documentários, mas são dez orientadores diferentes, sendo que um documentário não tem o registro de quem foi o orientador.

Não é possível falar de especificidades na produção dos vídeos de forma individual, ou seja, explicitar etapas de produção de cada um dos vídeos. Principalmente, porque não houve um acompanhamento do processo de produção. A opção foi trabalhar as informações das graduações em jornalismo a partir do que foi disponibilizado. A seguir está uma descrição por curso.

### 5.3.1 Projeto Experimental na Universidade Federal de Pernambuco

Conforme o regulamento<sup>100</sup> de Projetos Experimentais do curso de comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), o Projeto Experimental em Jornalismo<sup>101</sup> é realizado em duas etapas. A primeira é elaborada na disciplina de Técnica de Projetos e o trabalho resultante será o anteprojeto que o aluno desenvolverá no último semestre do curso como Projeto Experimental. Pelo regulamento, as disciplinas Técnica de Projetos e Projetos Experimentais estão diretamente vinculadas e a normalização é conjunta. O aluno precisa cumprir a primeira para poder dar sequência ao projeto.

Os projetos em jornalismo podem ser: Vídeo-Documentário; Vídeo-Reportagem; Telejornal; Rádio-Jornal; Jornal; Revista; Livro-Reportagem; Crônica; Reportagem para grande imprensa; Jornal de empresa; Boletins informativos; Reportagem Fotográfica; Jornal Digital; Revista Digital. O regulamento entende por vídeo-documentário: “Produção nos meios audiovisuais de caráter jornalístico. Formato apropriado no jornalismo para o tratamento detalhado e aprofundado de temas ou personalidades de *relevância social*. Deve ter duração de 15 a 30 minutos” (grifo nosso).

O regulamento deixa explícito que o formato deve ser apropriado no jornalismo, com tratamento detalhado e aprofundado do tema. O item sobre vídeo-documentário em jornalismo orienta ainda a necessidade de ter relevância social. O regulamento, em linhas gerais para todas as habilitações, prevê a observância de alguns requisitos:

O planejamento do Projeto Experimental e sua realização levarão em consideração:

---

<sup>100</sup> Regulamento em vigor até 2010, fornecido pela secretaria do curso de graduação em Comunicação da UFPE.

<sup>101</sup> O regulamento de Projeto Experimental da UFPE orienta a realização dos Projetos para todas as habilitações na Universidade: Radialismo; Jornalismo; Publicidade e Propaganda.

(a) a observância da legislação profissional; (b) o respeito à dignidade profissional e à ética; (c) a necessidade de democratização da informação, do direito à informação e do direito de participação dos cidadãos na formulação das políticas de comunicação.

Há uma preocupação no regulamento para que os alunos trabalhem com temas que possam ser relacionados com políticas públicas. Assim, os alunos de jornalismo que escolhem o documentário têm que trabalhar com temas de relevância social, com aprofundamento, respeitando a ética e a legislação profissional.

O professor Eduardo Duarte<sup>102</sup>, da Universidade Federal de Pernambuco, quando perguntado sobre as etapas de ação para a produção do vídeo documentário, reforça que os projetos devem ter relevância social: “De qualquer forma, partimos sempre da relevância de um fato social. Esse é ponto de partida. Compreender a relevância desse fato desdobra uma série de encontros para debatermos os subtemas que se desdobram, os problemas implicados”.

Para o professor Duarte (2010), as etapas de produção do documentário não são momentos de reflexão teórica do material. “A reflexão que fazemos é sobre o fato em si que gera a pesquisa e as implicações sociais que se desdobram ao longo da investigação”.

Constatamos, a partir das respostas do professor e do regulamento do Projeto Experimental, que há uma separação entre a fase de realização do anteprojeto e a produção do produto. As reflexões teóricas que podem orientar a produção do vídeo são realizadas somente na primeira fase, na disciplina de Técnica de Projetos.

Outra questão feita ao professor foi: “A orientação do aluno para a produção do TCC em vídeo passa por refletir questões do jornalismo como: pautas, entrevistas, enquadramento, acontecimento, interesse público, fontes, Etc? Se, sim, quais são eixos mais trabalhados? Se não, por quê?”

De certa forma essas reflexões existem misturadas no processo de trabalho. Não são feitas como pontos específicos a serem refletidos, mas para serem aplicados, levando em consideração que isso já foi apresentado ao aluno durante as disciplinas do curso. No TCC não há tempo para elaborações teóricas, os alunos estão com um pé no mercado e outro precisando fechar na universidade. Trabalhamos todos esses aspectos fazendo o vídeo, no trajeto do próprio programa a ser montado (DUARTE, 2010).

Duarte relata ainda que existem limitações técnicas para a realização do material em vídeo. Especialmente se a pauta do documentário exigir saídas à noite ou em finais de semana, porque os equipamentos não estão segurados. Nesses casos, a universidade não

---

<sup>102</sup>

Questionário respondido via e-mail (Íntegra no anexo).

empresta o equipamento e o estudante precisa fazer uma parceria com produtoras para a realização do documentário.

Os alunos escolhem o documentário como projeto experimental, segundo Eduardo Duarte, pela possibilidade de trabalhar de forma mais solta com as abordagens:

Porque, definitivamente, o documentário contemporâneo não tem compromisso com o jornalismo da forma como se entende. O documentário é um gênero que flerta com o ficcional também e permite vários modelos, mais soltos de realização. Inclusive a possibilidade de não ter pauta alguma, entrevista alguma e partir do espontâneo do que se encontra quando se desembarca no lugar (sic) (DUARTE, 2010).

O experimental, na visão de Duarte (2010), está no caráter de investigação que o documentário tem. É ainda a possibilidade de:

Pôr em visibilidade um fato social e todos seus desdobramentos problemáticos. Isso é o coração e por isso mesmo profundamente experimental, pode ser realizado de várias maneiras, mas de qualquer maneira que venha a ser realizado contempla o jornalismo porque o fato social continua sendo a premissa de fundo.

O documentário da Universidade Federal de Pernambuco que faz parte do *corpus* é *Vozes, pessoas e coisas* (item 5.2.4). O documentário mostra aspectos do tratamento psiquiátrico tomando por fontes doentes. Trata da residência terapêutica e do internamento em hospital. Confirmamos na descrição realizada a relevância social do TCC. Ele reflete sobre a loucura e a inclusão social do louco, demonstrando que a pauta é importante para debate. A discussão nem sempre ganha as páginas de jornal com o tratamento dado pelo documentário. Consideramos a abordagem, até certo ponto, aprofundada, o que atende ao regulamento do Projeto Experimental, pois levanta informações sobre o número de pacientes no internamento hospitalar e na residência terapêutica. São duas situações pontuais (o Hospital Alberto Maia e uma residência terapêutica em Camaragibe-PE), mas que ajudam a pensar as formas de inclusão social do louco como parte da reforma psiquiátrica iniciada há alguns anos no Brasil.

Dar espaço para as fontes não oficiais foi o modo encontrado pelos realizadores para abordar de forma criativa a realidade. Se os realizadores ouvissem os médicos, enfermeiros e administradores possivelmente obtivessem uma repetição do que é trabalhado pela pauta cotidiana. Valorizar a voz do sujeito, que geralmente só é ouvido para confirmar que o que diz não faz sentido (FOUCAULT, 2001), é, de alguma forma, trabalhar o tema com uma perspectiva diferenciada.

Notamos que o trabalho não está dissociado do regulamento e do processo de



orientação. Significa pensar que o produto está articulado com o local de produção. Essa articulação confirma que há uma tentativa de trabalhar com um jornalismo alternativo, popular ou contra-jornalismo, mas que cumpre o regulamento do Projeto Experimental.

O fato de o regulamento da UFPE expressar as condições para a produção do documentário em jornalismo evidencia que, além de ter em mente os critérios que constituem a prática jornalística, o estudante tem critérios específicos para seguir. Os critérios definem as áreas de atuação para o Projeto Experimental e também o que é documentário no jornalismo.

### **5.3.2 Projeto Experimental na Unibrasil**

Na Unibrasil<sup>103</sup>, o aluno de jornalismo que prepara o Projeto Experimental deve se basear em dois documentos: um regulamento geral que orienta todos os TCCs da instituição e um manual com o cronograma e o sistema de avaliações.

O aluno que prepara o TCC passa por diferentes professores e disciplinas, conforme explica Felipe Harmata Marinho (2010)<sup>104</sup>, orientador de TCC em Jornalismo da Unibrasil.

O trabalho de TCC começa no sexto período, na disciplina de metodologia. Nela, os alunos encerram a disciplina protocolando o pré-projeto de seu TCC. No sétimo período, os alunos têm duas disciplinas de pesquisa com professores gerais que acompanham o projeto da pesquisa. Essa etapa se encerra com uma banca de qualificação (sic). São critérios de avaliação da banca, introdução, delimitação do tema, objetivos, justificativa, fundamentação teórica e um pré-delineamento do produto, mais com as ideias gerais do documentário do que uma definição rígida de como será o produto.

A orientação individual dos estudantes de jornalismo acontece a partir do oitavo período e ao final dele, a banca de apresentação. Durante o oitavo período, o estudante desenvolve o delineamento do produto.

No oitavo período, no geral o que se pede é que o aluno primeiro elabore o delineamento do produto (levando em consideração as reflexões teóricas), depois faça um levantamento de pauta, personagens, pré-roteiro, gravações, decupagem, finalização do roteiro e edição. Também é preciso fazer um projeto para o produto levando em conta custos para a efetivação do vídeo e também pensando possibilidades de buscar fundos para efetivar o produto (MARINHO, 2010).

---

<sup>103</sup> Faculdades Integradas do Brasil (Curitiba – Paraná).

<sup>104</sup> Questionário respondido via e-mail (Íntegra no anexo).

O manual é dividido em duas partes: formato monografia e formato projeto experimental. Na justificativa a ser elaborada pelo aluno que produz projeto experimental deve constar a relevância social do material que está em projeto. É necessário justificar com dados a escolha do tema:

Justificativa: Este item responde à pergunta: “Por que?”, ou seja, qual a importância do trabalho, do tema, da sua relevância social, a originalidade. É possível explorar os benefícios que serão obtidos com o resultado. É aconselhável que o aluno faça coleta de dados (através de enquetes, sondagens, entrevistas, etc) para justificar com mais propriedade o tema. No caso dos produtos, é necessário que se observe a viabilidade dos mesmos (MANUAL UNIBRASIL, 2010).

No item sete do manual, que esclarece as etapas do trabalho no formato projeto experimental, há uma descrição do que é o delineamento do produto:

Apresenta um plano inicial da obra, contendo: público alvo; fórmula jornalística; dimensão física do produto e características gerais do projeto gráfico; tempo de duração, periodicidade e características visuais; etc. Evidentemente, esse é apenas um desenho inicial da proposta que pode sofrer alterações no foco, na forma e no conteúdo. Esse item pode ser descrito em tópicos (MANUAL UNIBRASIL, 2010).

Há orientações para que o aluno desenvolva o produto tendo em mente a chamada fórmula jornalística. No manual não há explicações sobre o que é a fórmula jornalística, mas é neste ponto que se explicita a preocupação com o jornalismo no projeto experimental.

Ao ser questionado sobre a pesquisa experimental e sua relação com a reflexão teórica sobre pautas, entrevistas, enquadramento, acontecimento, interesse público e fontes, o Marinho (2010) comenta:

Todos os aspectos são levados em consideração. Gosto de trabalhar ao orientar documentários também com pesquisa empírica. Uma pesquisa qualitativa ou um grupo focal que leve os alunos até o tema ou personagens que podem ser entrevistados para o projeto quando eles ainda estão em fase de delimitação do tema. Assim, além do auxílio na delimitação do tema do trabalho, o aluno já consegue perceber que pautas poderão ser efetivadas nos documentários, quais personagens podem render mais e também em que ambientes a gravação funciona melhor. Consegue refletir com mais embasamento sobre o documentário muito antes da fase de captação das entrevistas.

Ao apontar que tais aspectos teóricos são levados em consideração, o professor reforça a preocupação com os elementos do jornalismo ao orientar o projeto experimental. Para o professor, os alunos escolhem a opção vídeo documentário porque acreditam poder aprofundar a discussão sobre determinado tema. Na opinião dele, o experimental está na possibilidade de trabalhar com formatos pouco explorados.

Que o aluno tenha liberdade e ousadia para testar formatos ainda não experimentados ou que ele trabalhe com propostas que ainda não foram consolidadas pelo mercado ou por determinados diretores. Que possa ser experimental tanto na forma como no conteúdo. O que vejo é que muitas vezes as pessoas confundem experimentação com falta de acabamento, acabam usando a desculpa da experimentação para justificar falhas ou falta de acabamento técnico e conceitual. O que não se pode confundir é experimentação com falta de rigor acadêmico para a produção (MARINHO, 2010).

Percebemos que o projeto experimental em jornalismo na Unibrasil orienta os alunos para produção voltada ao jornalismo e com abordagens de relevância social. Esses dois aspectos estão presentes tanto no manual do projeto quanto na fala de Felipe Harmata.

Na descrição interessada temos o vídeo Carrinheiros – uma vida de trabalho e luta (item 7.2.14). Observamos aproximações entre a proposta de trabalho orientada pelas disciplinas, manual e orientações e o documentário produto do projeto experimental. A abordagem da vida dos catadores de reciclável nas ruas de Curitiba é de relevância social, especialmente quando ouve os próprios catadores<sup>105</sup>. Embora a maioria das fontes seja as não oficiais, estão presentes no documentário as fontes oficiais, dando pluralidade à abordagem.

As falas dos catadores trazem questões polêmicas, tais como o preconceito, que se manifesta na relação entre o trabalho de recolher reciclável e a população. Para muitos, esses trabalhadores são considerados lixeiros. Isso transparece nos depoimentos dos catadores e da advogada do Instituto Lixo e Cidadania, quando esta fala da inexistência da profissão de catador na Classificação Brasileira de Ocupações.

Com as informações complementares sobre as regras de produção do projeto experimental de Carrinheiros – uma vida de trabalho e luta, percebemos que o realizador precisou pensar o jornalismo para trabalhar a abordagem. O jornalismo está previsto na organização do projeto experimental da Unibrasil - de forma mais indireta nas disciplinas - e de forma direta no manual, nos itens justificativa e delineamento do produto.

### **5.3.3 Projeto Experimental na UEPG**

---

<sup>105</sup> O programa A Liga, da Rede Bandeirantes, abordou o tema lixo e reciclagem no programa exibido em 1º/06/2010. Os repórteres acompanharam diversas situações dos catadores em sua atividade.

O trabalho de conclusão de curso na graduação em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa possui um regulamento que orienta o desenvolvimento do Projeto Experimental. Conforme esse regulamento, o projeto experimental é uma atividade acadêmica de sistematização dos conhecimentos obtidos no decorrer do curso.

Para o desenvolvimento do projeto experimental, o aluno passa por, pelo menos, duas disciplinas obrigatórias. A primeira é Prática de Elaboração de Projetos Experimentais em Jornalismo, desenvolvida na quarta série. Paralelamente, cada projeto é acompanhado por um professor na disciplina de Orientação de Projetos Experimentais.

No Curso de Jornalismo da UEPG, o desenvolvimento do TCC pressupõe a realização de um projeto de pesquisa elaborado ainda no 3º ano como atividade da disciplina Metodologia de Pesquisa em Jornalismo. A aplicação sistemática do mesmo ocorre no 4º ano, quando o estudante passa a contar com o acompanhamento e orientação de um professor específico, assim como orientações através da disciplina Práticas de Elaboração de Projetos Experimentais em Jornalismo (OLIVEIRA, 2010).<sup>106</sup>

O aluno poderá optar entre trabalho monográfico com abordagem relacionada ao jornalismo ou produto jornalístico realizado nos laboratórios da instituição. No caso de optar pela monografia, o trabalho será individual. Já o produto jornalístico pode ser realizado por até dois alunos. Para o cumprir o projeto experimental, o aluno deve apresentar um trabalho de pesquisa, do qual vai resultar a monografia; ou um produto jornalístico experimental acompanhado de um relatório analítico, que “compreende a descrição e análise de todo o processo de elaboração das diversas etapas de pesquisa e sistematização do trabalho realizado” (REGULAMENTO..., 2008, p. 3 – ver anexo).

O Regulamento... (2008, p. 2) prevê que a elaboração do projeto experimental “[...] implicará rigor metodológico e científico, organização e contribuição para o conhecimento científico do jornalismo, sistematização e aprofundamento do tema abordado”. Ao responder o questionário a professora Hebe Gonçalves de Oliveira (2010), orientadora de projeto experimental, reforça a necessidade da reflexão a respeito do jornalismo:

Por se tratar da formação em Jornalismo, os TCC's têm sido orientados para a produção de pesquisas (monografias) como objetos próprios do jornalismo ou produtos jornalísticos, com o objetivo de incentivar contribuições para a reflexão e/ou experimentação sobre a prática no campo específico. No caso de escolhas por produção em vídeo, a orientação tem sido pela reflexão principal sobre o jornalismo,

seja no formato reportagem ou documentário, com a preocupação de considerar, portanto, as interfaces cinema/jornalismo e documentário/reportagem.

Para a professora Karina Janz Woitowicz (2010)<sup>107</sup>, que também orienta projeto na UEPG, a reflexão sobre o jornalismo é importante para o projeto experimental.

A orientação para a produção de projetos de conclusão de curso contempla uma reflexão teórica sobre o trabalho desenvolvido, que acompanha todo o processo de produção do material. Há uma exigência de domínio de leituras e reflexões envolvendo a produção documental, articulada com aspectos e problematizações do jornalismo. Com base neste referencial, desenvolve-se a produção do material, atentando para as escolhas e técnicas utilizadas no vídeo.

Oliveira (2010) destaca a preocupação para que mesmo os projetos experimentais que são produtos tenham contribuições ao campo teórico do jornalismo:

A orientação para produção em vídeo também tem perpassado pela preocupação da demarcação teórica do jornalismo, o que pressupõe revisitar conceitos e princípios próprios do campo, além de métodos de instrumentação da prática jornalística que envolve técnicas para realização de entrevistas, reportagens, etc. Por se tratar de interfaces cinema/documentário e jornalismo/reportagem (telejornalismo), a reflexão perpassa também pelas contribuições advindas da primeira em seus aportes teórico-práticos, da demarcação ficção/realidade a técnicas de produção em vídeo, como roteiro, captação de imagens, enquadramentos, iluminação, decupagem, edição, pós-produção, etc... Creio que a intenção – vale destacar de forma mais recente – tem sido estimular a reflexão sobre as fronteiras sobre os dois distintos campos, evocando contribuições teórico-metodológicas do cinema/documentário sem perder de vista o jornalismo, assim como sem a pretensão (é claro!) de perseguir respostas acabadas.

Para Woitowicz (2010), os alunos escolhem o vídeo no projeto experimental pela possibilidade de experimentação e por um certo fascínio que o audiovisual exerce. Além disso, há mais chances de sair dos formatos convencionais.

Na maior parte das vezes, a opção pelo documentário se dá pela possibilidade de trabalhar um tema em profundidade, utilizando recursos de som e imagem (sic). O caráter de experimentação que o formato permite também costuma ser apontado como uma razão pela escolha pelo documentário. Em geral, a produção em vídeo exerce fascínio entre os estudantes, seja pela oportunidade de realizar um produto diferenciado em jornalismo (que difere em alguns aspectos da produção em jornalismo televisivo) ou pela possibilidade de aprimorar a prática do jornalismo, não verificável na escolha por um trabalho monográfico.

Nem o regulamento do projeto experimental nem as orientações (a partir das respostas dos professores) dizem qual será a abordagem que o aluno terá que trabalhar, mas deixa pistas para que a proposta siga dentro de questões jornalísticas - quer na perspectiva da reflexão

---

<sup>107</sup>

Questionário respondido via e-mail (em anexo).

teórica, como na sua aplicação prática. Três documentários produzidos como projeto experimental da graduação da UEPG fazem parte da descrição interessada: Morro Seco - Existir resistir (item 5.2.1); Caminhos de Ferro (5.2.8); e Resgate das Memórias (5.2.9).

#### 5.3.3.1 Etapas de produção de Morro Seco – Existir resistir: relatório analítico

O vídeo documentário Morro Seco trabalha com remanescentes quilombolas que vivem no bairro Morro Seco, do município de Iguape – SP. Para fazer o documentário, os realizadores entrevistam os moradores, um representante do Instituto de Terras do Estado de São Paulo – ITESP, um representante do Instituto para o desenvolvimento e cidadania do Vale do Ribeira – IDESC, Instituto Brasileiro do Meio Ambiente – IBAMA, além de um representante do Instituto S.O.S. Mata Atlântica.

No relatório analítico, encontramos informações que reforçam as preocupações com a abordagem e sua relação com o jornalismo. Entre os itens que os alunos apontam no texto estão: “A questão fundiária, por exemplo, é caótica para muitas comunidades quilombolas, [...] assim optamos por trabalhar com a única comunidade para ilustrar a *atualidade, pertinência e relevância social do tema*” (TUZINO; CORREIA, 2006 – grifo nosso).

Os alunos descrevem no relatório analítico a preocupação em identificar a relevância social da abordagem sobre o pertencimento da terra e a questão do negro.

O interesse social presente neste tema é amplo na medida em que trata tanto da presença negra no país – que é capítulo importante da História do Brasil que não se encerrou com a abolição da escravidão – como também que diz respeito à realidade vivenciada por inúmeras comunidades negras rurais em situação similar à do Morro Seco (sic). (TUZINO; CORREIA, 2006)

A preocupação com o jornalismo também está expresso ao descrever a negociação feita com a comunidade quilombola para realização do documentário e a referência do tema como pauta: “Passar por aquela sabatina foi uma provação. De um lado a ansiedade, o medo de não ser clara, de perder aquela 'pauta' tão bacana” (TUZINO; CORREIA, 2006).

Estão relatadas, ainda, as conversas informais que serviram de pré-entrevistas. “Cada conversa serviu como avaliação dos temas que seriam abordados no vídeo” (TUZINO; CORREIA, 2006). O relatório fornece também a descrição sobre o documentário como

jornalístico e o que os realizadores chamaram de olhar autoral.

Contabilizamos quinze dias de convívio intenso com todas aquelas pessoas e mais de dois mil quilômetros rodados (apenas na região do Vale do Ribeira) na busca por fatos, pessoas e imagens que contribuíssem para a composição do nosso 'olhar' autoral e jornalístico sobre a história do Morro Seco (TUZINO; CORREIA, 2006).

O texto do relatório mostra a relação entre os realizadores e entrevistados, evidenciando que os depoimentos capturados são entrevistas: “As entrevistas eram abertas e em profundidade, ou seja, elas partiam de um tema amplo e fluíam com a intenção de apreender as experiências subjetivas dos entrevistados” (TUZINO; CORREIA, 2006).

Há reflexões sobre a existência de interferência de fontes oficiais e, em alguns casos, a opção por não trabalhar com elas. Os motivos para não usá-las constam no relatório:

Outro aspecto interessante da produção deste vídeo-documentário diz respeito às fontes oficiais. Chegamos para as filmagens e presenciamos um momento riquíssimo de discussões de planos e medidas para a realização de um desenvolvimento sustentável na região do Vale do Ribeira. [...] Posteriormente optamos por não utilizar as imagens destes eventos porque conforme bem fomos orientados, fontes oficiais – em especial – podem conseguir espaço na mídia com maior facilidade (TUZINO; CORREIA, 2006).

A descrição da realização de Morro Seco ajuda a evidenciar a preocupação com o jornalismo e com o documentário. As reflexões apontam para elementos do jornalismo e um caráter autoral a que se referem os realizadores.

#### 5.3.3.2 Etapas de produção do vídeo Caminhos de Ferro: relatório analítico

O documentário Caminhos de Ferro traz depoimentos dos ex-funcionários da Rede Ferroviária Federal, contando parte da história da estrada de ferro pelas experiências de cada entrevistado. Conforme o relatório, o realizador escolhe a delimitação do tema, pesquisa a história da rede, as possíveis fontes, pré-entrevistas, entrevistas e edição do material.

O realizador demonstra preocupação com o jornalismo em vários momentos do texto. A primeira reflexão é sobre a identificação das fontes, ainda no processo de escolha e delimitação do tema: “A partir de depoimentos de historiadores e estudiosos, as fontes ditas oficiais, o objetivo era mostrar a ligação entre a implantação da ferrovia e o surgimento da

cidade” (ANGELI, 2004, p. 18).

A reflexão sobre as fontes foi importante para a delimitação que o vídeo tem. Segundo o realizador, a história oficial não precisa ser contada, ela seria apenas reproduzida num vídeo que priorizasse as fontes oficiais e não contribuiria para o reconhecimento de outros personagens, entre eles os operários da ferrovia. “Partindo-se da observação de que os meios de comunicação, privilegiando fontes oficiais, contribuem para a exclusão de personagens históricos, a ideia era fazer uma contraposição de discursos” (ANGELI, 2004, p. 18). O eixo central são as memórias de ex-trabalhadores da rede ferroviária (ANGELI, 2004, p. 19).

Angeli (2004, p. 20) entende o documentário como um produto jornalístico televisivo que “[...] apresenta características muito diferentes de outras produções jornalísticas da televisão, como a enquete, a reportagem e a grande-reportagem”. Para ele, o “[...] documentário possui uma maior liberdade, tanto na forma, quanto no conteúdo”.

Angeli (2004, p. 24) compreende que a pesquisa para embasar o documentário aproxima o jornalista do historiador. “Os dois tendo o objetivo de trazer informação e conhecimento a seus leitores ou telespectadores, no caso do vídeo-documentário”.

Ao descrever as etapas de produção do documentário, o realizador coloca as entrevistas como parte central de Caminhos de Ferro. “É através delas que a história dos operários da rede ferroviária é contada” (ANGELI, 2004, p. 29). Para chegar ao produto final foram realizadas entrevistas e pré-entrevistas.

A pré-entrevista serviu para conhecer as fontes e saber se tinham coisas interessantes para contar. Se valesse a pena, uma segunda entrevista era marcada e aí sim gravávamos a conversa. A entrevista preliminar ajuda, também, a selecionar os entrevistados que mesmo tendo boas histórias tem problemas de fala ou desenvoltura em frente à câmera (sic) (ANGELI, 2004, p. 29).

O relatório analítico ajuda a resgatar as preocupações com o jornalismo e com o documentário, que ficam menos explícitas na descrição interessada. Verificamos a preocupação em identificar o jornalismo quer pelas fontes, quer pelos acontecimentos:

Os acontecimentos só existem a partir do momento em que são noticiados. Quando noticiados estes acontecimentos se tornam fatos históricos. É por isso que o jornalista tem em suas mãos o poder, e a responsabilidade, de decidir o que será registrado na história (sic) (ANGELI, 2004, p. 24).

#### 5.3.3.3 Etapas de produção do vídeo *Resgate das Memórias*: trabalho escrito



O projeto experimental Resgate das Memórias foi realizado em 2003, quando ainda não era exigido do aluno fazer relatório analítico. As observações sobre o projeto experimental serão, portanto, referentes ao projeto escrito.

O documentário aborda aspectos históricos de três salas de cinema em Ponta Grossa: Cine Império, Cine Ópera e Cine Inajá. Para trabalhar uma espécie de memória coletiva sobre o cinema em Ponta Grossa, a realizadora utiliza depoimentos de pessoas nas ruas.

Ao sair na rua atrás de depoimentos, sem que existisse uma pessoa específica, apenas abordando pessoas mais velhas, Regate das Memórias abriu espaço para que as pessoas que vivenciaram o período pesquisado contassem uma parte da história da cidade, valorizando assim a história oral (SANTOS, 2003, p. 85).

As reflexões feitas no trabalho escrito estão relacionadas a elementos da história oral, sobre o documentário e o papel dos jornais (especificamente do jornal *Diário dos Campos*) na publicização dos filmes e programação dos cinemas no período de 1939 a 1970. Dentro dos procedimentos metodológicos utilizados para a confecção do trabalho escrito e para a realização do vídeo estão a pesquisa participante e a etnometodologia.

Com relação aos depoimentos, segundo a Pesquisa Participante, não é utilizada a observação em forma de questionário padronizado, nem em enquête, e sim a entrevista classificada como de opinião e não-diretiva. Busca-se que o conteúdo das informações seja espontâneo e qualitativo, valorizando a história pessoal de cada pessoa consultada (SANTOS, 2003, p. 16).

Sobre a elaboração do vídeo, a realizadora aponta para as técnicas de produção e a necessidade de uma abordagem singular da realidade, característica do documentário.

A realizadora não discute no trabalho escrito os elementos do jornalismo, como pautas, fontes e abordagem, por exemplo. Mas, em alguns trechos, tenta articular a proximidade entre documentário e jornalismo. “Com relação ao jornalismo, pretende-se mostrar sua importância não apenas como meio de comunicação, mas como um instrumento de resgate, preservação da história e de construção do cotidiano” (SANTOS, 2003, p. 18).

### **5.3.4 Projeto Experimental da UFBA**

O projeto experimental na Faculdade de Comunicação<sup>108</sup> (Facom) da Universidade Federal da Bahia está regulamentado a partir de um manual e da resolução N° 1/96 do Colegiado do curso de Comunicação. O projeto experimental poderá ser monografia ou “[...] produto de natureza técnico-artística. Quando produto técnico artístico, deverá ser acompanhado de uma memória descritiva e analítica” (MANUAL..., 1999, p. 9).

Para a realização do projeto experimental, o aluno deverá ter cumprido todas as disciplinas e estar matriculado no último semestre do curso - o oitavo período.

O Manual prevê que o aluno tenha passado por diversas etapas. O estudante elabora o anteprojeto no quinto período, ao cursar a disciplina Elaboração de Projetos em Comunicação. “Neste momento, o estudante deverá dar especial atenção à abordagem que escolherá, devendo comprometê-la com seu Projeto Experimental, que será desenvolvido, de fato, no oitavo período” (MANUAL..., 1999, p. 11).

O projeto de trabalho final será elaborado no sétimo semestre do curso, compreendido como “todas as etapas necessárias para que uma investigação possa ser desenvolvida e transformada num produto final: o Projeto Experimental” (MANUAL..., 1999, p. 12).

As monografias devem ser individuais e os trabalhos de natureza técnico-científico coletivos. Estes devem vir acompanhados da memória descritiva e analítica.

Esta memória deve expressar o percurso acadêmico do estudante, ou seja, as disciplinas que ele realizou, os textos que leu, as experimentações que praticou no âmbito do próprio curso, evidenciando de que forma esta vivência acadêmica contribuiu para a consecução deste produto experimental em comunicação (MANUAL..., 1999, p. 24).

No manual existe a orientação sobre como deve ser a estrutura da memória, que passa por explicar o ponto de partida, o produto, a produção e o aprendizado adquirido na elaboração do produto. Sobre o produto, o manual orienta: “[...] explicação da escolha do gênero usado (home-page, vídeo, etc.) e da importância desse gênero no ambiente informacional/comunicativo contemporâneo (que tipo de informação privilegia, um pouco da história do gênero, diálogo com outros gêneros...)” (MANUAL..., 1999, p. 25).

Segundo o professor Washington Souza Filho (2010)<sup>109</sup>, orientador de projeto experimental e coordenador da graduação da Facom, a obrigatoriedade de entregar o memorial descritivo faz com que o aluno realize uma “[...] reflexão, a partir das referências

---

<sup>108</sup> A Facom oferece as habilitações: Comunicação – Jornalismo; e Comunicação – Produção em Comunicação e Cultura.

<sup>109</sup> Questionário respondido via e-mail (em anexo).

teóricas no campo discutido e sobre a realização do trabalho”.

Quando questionado sobre como é a orientação do projeto experimental, se ela estimula a reflexão sobre o jornalismo, Souza Filho (2010) explica que:

Em trabalhos realizados na faculdade, a tendência tem sido a realização de trabalhos em que os alunos buscam a reflexão sobre assuntos que tratam do interesse eles, muitas vezes uma perspectiva que demonstram considerações descobertas por eles, seja questões vinculadas ao interesse público ou particular, do universo deles (sic).

A possibilidade de experimentação e um interesse pela produção audiovisual levam o aluno a optar pelo projeto experimental em vídeo.

Na maioria dos casos, principalmente o interesse pela produção audiovisual, complementada pela possibilidade de utilizar uma linguagem mais solta, com a finalidade de experimentar, mais livre do limites das disciplinas, presas à repetição dos padrões de produção, principalmente, de telejornais (sic) (SOUZA FILHO, 2010).

Além disso, o professor reforça a abordagem livre para a realização dos projetos experimentais em vídeo, entendido por ele como experimental.

Cidade de Chumbo (item 5.2.2), Mudança do Garcia (item 5.2.3), Baía de Iguape (item 5.2.12), Mãe Soledade aqui estou (item 5.2.13) e Petróleo Verde na Bahia (item 5.2.10) foram realizados na Facom/UFBA. Embora não exista nenhuma referência nos documentos sobre projeto experimental à abordagem ou questões referentes ao interesse público, há em todos os vídeos tais preocupações.

A resolução que regulamenta o projeto experimental, o manual e as respostas do professor não permitem identificar como são as reflexões e orientações sobre o jornalismo no projeto experimental. Na página da internet da Facom-UFBA estão disponíveis algumas memórias de projetos experimentais desenvolvidos pelos alunos concluintes da graduação. Tivemos acesso ao material do vídeo “Petróleo Verde na Bahia”.

#### 5.3.4.1 Memória descritiva – Petróleo Verde na Bahia

As realizadoras classificam Petróleo Verde na Bahia, logo no resumo e na apresentação da memória, como grande reportagem televisiva. A abordagem principal é a produção de biocombustível pela agricultura familiar e pelo agronegócio na região de Irecê.

Na memória, as realizadoras fazem uma reflexão sobre questões ambientais e desenvolvimento sustentável. Além disso, apontam para a existência de um jornalismo chamado ambiental e avaliam a prática desse jornalismo como frágil:

A ausência da discussão no meio acadêmico tem se refletido na própria prática jornalística, que trata de maneira superficial as de relevância para sociedade, devido às limitações comuns a maior parte dos veículos de comunicação. As pautas dos principais jornais convergem para a área ambiental apenas quando ocorrem catástrofes, ou escândalos de corrupção envolvendo órgãos ambientais. A cobertura limitada da mídia baiana da mortandade de peixes no litoral baiano nos meses de março e abril de 2007 ilustra a frágil relação dos jornalistas com o meio ambiente. (LOPES; SANTOS, 2008, p. 9).

As realizadoras classificam a grande reportagem para televisão como subgênero televisivo. Assim como o documentário seria um subgênero televisivo. Na memória, as realizadoras fazem uma discussão sobre o documentário e a grande reportagem. Consideram o documentário como gênero essencialmente autoral:

De acordo com as autoras (MELO; GOMES; MORAES, 2001), o documentário possui cinco características principais: o caráter autoral, o uso de documentos como registro, a não obrigatoriedade da presença de um narrador, a ampla utilização de montagens ficcionais (sem prejudicar o risco de credibilidade) e uma veiculação praticamente limitada aos canais de TV educativos ou por assinatura (LOPES; SANTOS, 2008, p. 18).

Ao escrever sobre a grande reportagem, as realizadoras destacam o que consideram distinções do documentário:

A abordagem de múltiplas vertentes do assunto escolhido pelo repórter é uma característica da grande reportagem, que tem em sua estrutura um fio condutor, representado por alguns indivíduos. A escolha de personagens segue critérios pessoais – elementos que se destacam em suas histórias particulares – e, simultaneamente, está relacionada à capacidade dos entrevistados para representar o grupo social ao qual pertencem. A atuação do repórter em campo obedece a critérios jornalísticos, o que implica dizer que as entrevistas primam pela naturalidade, isto é, pela mínima interferência no ambiente em que ocorre o contato entre fonte e repórter (LOPES; SANTOS, 2008, p. 18).

Explicam porque optam por trabalhar pelo viés da grande reportagem e não do documentário, destacando que este último teria como característica a subjetividade plena, embora reconheçam o caráter informativo do documentário:

Apesar de reconhecermos este subgênero como legítima expressão informativa, a imposição da subjetividade plena nos levou a optar por um produto não meramente objetivo, mas intersubjetivo. Antes de especificar este conceito, explicamos as razões da rejeição da objetividade enquanto princípio jornalístico. A prática jornalística compreende ações que fazem cair por terra a objetividade: a hierarquização e seleção dos acontecimentos, os trechos selecionados das

entrevistas, o lead, a seleção do que é notícia, a determinação das matérias de destaque, entre outros fatores, conceituados em estudos clássicos como aquele que teorizou o “Gatekeeper”, desenvolvido em 1949 por David Manning. (LOPES; SANTOS, 2008, p. 19).

Sobre a subjetividade, as realizadoras incluem no texto acima uma nota de rodapé na qual explicam que o caráter autoral do documentário não tira a credibilidade, mas acreditam que o tipo de narrativa confere ao documentário uma certa finalidade moral. Por fim, as realizadoras admitem o que chamam de hibridismo na adoção do formato para o vídeo:

Apesar de tal teorização, a experiência empreendida no trabalho em questão teve entre suas pautas a não utilização da voz off. Tal decisão, não apenas revela o hibridismo do formato realizado, mas aponta para a real possibilidade de constituir uma narrativa jornalística através, exclusivamente, da voz dos personagens entrevistados. A assinatura das repórteres se mantém viva na estrutura da reportagem, na escolha das fontes, das sonoras e das informações que careciam de representação gráfica, na seleção de imagens, e, logicamente, na presença das entrevistadoras nas locações de filmagens e sonoras (LOPES; SANTOS, 2008, p. 20).

As realizadoras não fazem reflexões sobre as fontes no jornalismo, nem em relação às entrevistas ou tipos de entrevistas. Houve, no entanto, preocupação em garantir uma diversificação das fontes, quer do que chamam de pesquisadores, quer dos agricultores entrevistados.

Como as entrevistas não se restringiriam às fontes oficiais, mapeamos as organizações não governamentais da microrregião e as cooperativas agrícolas locais, que nos poriam em contato com os agricultores ireceenses. Conversamos, então, por telefone, com o presidente do Sindicato dos Trabalhadores e Trabalhadoras Rurais de Barro Alto, que atua na região (LOPES; SANTOS, 2008, p. 28).

### **5.3.5 Projeto Experimental da PUC – Minas**

O trabalho de conclusão de curso da PUC-Minas é coordenado e supervisionado pelo Centro de Pesquisa em Comunicação (CEPEC)<sup>110</sup>. O “Centro tem como objetivo articular propostas de pesquisa de professores e alunos dos cursos de Jornalismo, Publicidade/Propaganda e Relações Públicas” (CEPEC, 2010).

“Os PEs são desenvolvidos nos três últimos semestres do Curso nas habilitações Jornalismo, Publicidade/Propaganda e Relações Públicas (sexto, sétimo e oitavo períodos) nas

---

<sup>110</sup> Conforme informações enviadas por e-mail em 18/08/2010.

disciplinas: PE I, II e III” (CEPEC, 2010).

Na disciplina de Projeto Experimental I, o aluno elabora o projeto de iniciação científica. Ao cursar a disciplina de Projeto Experimental II, o aluno passa pela execução da pesquisa. No Projeto Experimental III, o aluno conclui o projeto e passa por avaliações.

Em consonância ao projeto acadêmico e pedagógico do Curso de Comunicação Social da PUC Minas, os projetos experimentais são concebidos como trabalho de iniciação científica, sendo necessária a elaboração de uma dissertação que pode ser complementada, conforme o projeto, por atividades de produção (exemplos: livro reportagem, vídeodocumentários, ensaio fotográfico, programas de rádio, etc), de experimentação de linguagem e de planejamento (CEPEC, 2010).

O projeto experimental na PUC-Minas é realizado em grupos de cinco alunos em média. A área de concentração é Comunicação Sociomidiática, e duas linhas de pesquisa orientam os trabalhos: Linha 1 - Processos de Mídiação; Linha 2 - Interações Comunicacionais. Ao que tudo indica, os produtos são desenvolvidos na linha 1.

Esta linha possibilita a abordagem de diversos temas e enfoques de pesquisas, desenvolvidas no âmbito dos projetos experimentais, entre os quais destacam-se: a) aspectos retóricos, performáticos, éticos, estéticos e políticos presentes nas estruturas de significação dos produtos midiáticos; b) *processos de produção*, mediação e recepção dos sentidos midiáticos por parte de indivíduos, grupos, organizações (formais e informais); c) *experiências de interação sócio-comunicacionais* nos meios massivos, segmentados, alternativos e digitais de comunicação; d) *biografias e etnografias de produtores/criadores e audiências dos produtos midiáticos*; e) culturas, práticas e rotinas profissionais ligadas aos diversos campos especializados da comunicação; f) processos de agendamento, enquadramento e prescrição ético-moral dos sistemas midiáticos sobre questões de interesse coletivo; g) processos de construção da opinião pública pelos profissionais de sondagem, de marketing, cientistas políticos, consultores e assessores de comunicação; h) reflexões e *sistematização das diversas linguagens, formatos, gêneros, meios e contextos midiáticos*. (CEPEC, 2010 – grifo nosso)

Os itens processos de produção; experiências de interação sócio-comunicacionais; biografias e etnografias; e sistematização das diversas linguagens, formatos, gêneros, meios e contextos midiáticos sugerem a possibilidade de trabalhar com produtos e, por consequência, com o vídeo documentário. Não há indicações de como realizar o trabalho quando a pesquisa resulta em um produto.

No vídeo Maletta (item 5.2.11), o grupo de estudantes desenvolve um documentário que no início conta algumas histórias ficcionais. Na sequência, a partir do relato dos transeuntes, das pessoas que têm comércio, dos que gostam e dos que não gostam da convivência no interior do edifício contam a história do edifício, até chegar ao síndico que há duas décadas administra o condomínio.

### 5.3.6 Projeto Experimental da ECA-USP

Na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, na habilitação Jornalismo, o aluno desenvolve o projeto experimental no 8º período para os que cursam o matutino e no 9º período para os alunos do curso noturno. A disciplina de Projeto Experimental deve “[...] dar ao aluno oportunidade para realizar trabalho de conclusão de curso, teórico ou prático, ligado ao seu campo de interesse de especialização, sob a orientação de professores, dentro de uma das áreas de pesquisa do Departamento” (CURRÍCULO ECA-USP..., 2009)<sup>111</sup>.

Os alunos podem optar por desenvolver pesquisa ou elaborar projetos nas áreas: Processos Jornalísticos; Jornalismo Impresso; Jornalismo Eletrônico; Jornalismo Comparado; Jornalismo e Linguagem; Jornalismo e Cidadania; Jornalismo, Mercado e Tecnologia; Jornalismo e Epistemologia (CURRÍCULO ECA-USP..., 2009).

O professor Renato Levi Pahim é orientador de projetos experimentais na ECA e explica que o projeto experimental na escola é livre, dando aos alunos liberdade de escolherem os projetos a serem produzidos. “No cje [Curso de Jornalismo e Editoração] o aluno pode com total liberdade criar e produzir seu projeto o que pode não ocorrer em outros cursos onde existem filtros que selecionam os trabalhos que serão de fato produzidos e a obrigação de trabalhar em equipe” (sic) (PAHIM, 2010)<sup>112</sup>.

Entre as operações e etapas que Pahim (2010) destaca como importantes na fase inicial do projeto, está o debate sobre o tema, as fontes, além dos estilos e técnicas a serem usados. Ao comentar a respeito da reflexão sobre o jornalismo, Pahim (2010) destaca o uso da entrevista. “Em geral os alunos do jornalismo usam nos seus documentários o recurso das entrevistas (pela própria especificidade do curso)”.

Para o professor, as motivações que levam os alunos a escolherem o audiovisual para o projeto experimental são a possibilidade de divulgação e a liberdade na produção. “O audiovisual é sedutor, permite maior divulgação e visibilidade ao trabalho mas é sem dúvida o

---

<sup>111</sup> Currículo ECA-USP – Jornalismo e Editoração. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/graduacao/cursos>>. Acesso em 28/10/2009.

<sup>112</sup> Questionário respondido via e-mail (em anexo).

mais trabalhoso [...] Exatamente esta liberdade de se produzir o que e como se quer. Isso por vezes leva a algum exagero como trabalhos enormes e que levam anos para terminar” (sic) (PAHIM, 2010).

A liberdade a que o professor refere-se está presente, por exemplo, na duração dos documentários. Os selecionados como *corpus* desta pesquisa têm mais de 40 minutos. *Sneakers* – Entrando de sola na cultura urbana (item 5.2.5) tem 45 minutos; Antes, um dia, e depois (item 5.2.6), com 95 minutos; e Tarancon – Volta para viver (item 5.2.7), com 53 minutos.

A abordagem também é diversificada. Se houvesse uma classificação para os documentários, haveria um com abordagem social: Antes, um dia, e depois. Nele, o autor traz oito histórias que só estão ligadas pela abordagem e edição feita pelo realizador. Em quatro histórias, a pertinência social aparece em alguma escala para o desenrolar da narrativa.

Por sua vez, poderíamos classificar *Sneakers* em um tipo de jornalismo segmentado, a partir de questões culturais. O vídeo trabalha o consumo do tênis sob o ponto de vista de quem produz, usa, comercializa e estuda os fenômenos da moda ligados a tal prática.

Por fim, Tarancon estaria ligado a um jornalismo cultural, embora não se afaste da abordagem política. Ao levantar aspectos da história da banda Tarancon, o vídeo contextualiza a Ditadura no país, pois o sucesso da banda não está dissociado desse momento histórico.



## 6 O DOCUMENTÁRIO E O JORNALISMO NA PRODUÇÃO DOS ALUNOS

### 6.1 COMPREENDENDO A OPÇÃO METODOLÓGICA

Quando iniciamos o processo de descrição dos vídeos, não imaginávamos a extensão/dimensão que tal procedimento poderia ter, o que gerou o capítulo 5. A maior preocupação em fazer uma descrição detalhada dos vídeos foi oferecer ao leitor mecanismos de verificação e até de contestação frente ao material que é audiovisual, que não está acessível<sup>113</sup>. Portanto, pode gerar dúvidas quanto ao processo escolhido para levantamento de dados e posterior análise.

A principal finalidade das descrições fílmicas é expor como elaboramos os elementos e substratos que fornecem dados de análise. Sem o detalhamento, poderia parecer especulativa ou impressionista toda e qualquer movimentação de observação e análise. O objetivo da pesquisa<sup>114</sup> aqui desenvolvida poderia sugerir outros mecanismos de verificação de dados. Um deles seria acompanhar o processo de produção. Impossível, no entanto, querer acompanhar a rotina produtiva, pois o material já está pronto. Pareceu-nos mais adequado trabalhar com os vídeos e desenvolver as descrições intrafílmicas (5.2 Descrição Interessada) e extrafílmicas (5.3 Contexto das graduações e sua relação com os documentários).

Ao descrever 14 documentários com durações variando de 11 a 95 minutos, o procedimento trouxe vantagens e desvantagens. A principal vantagem está na possibilidade de verificação dos dados que serão indicados na análise, ou seja, o leitor pode aferir as informações coletadas que estão disponíveis no material descrito. Outro aspecto importante é que o *corpus* da pesquisa fica identificado e materializado no corpo do texto. Entre as desvantagens estão as limitações que a tradução do material traz, especialmente porque foi orientada a partir de métodos, decisões e escolhas (ROSE, 2002). Embora a descrição seja detalhada, ela não dá conta de dizer todas as nuances, os aspectos que compõem uma obra audiovisual. Outra desvantagem é a quantidade de material gerada.

---

<sup>113</sup> Em um levantamento na página de vídeos da internet, o *You Tube*, encontramos um trecho e um vídeo completo, dos 14 que fazem parte do *corpus* de pesquisa. Isso significa que os documentários não são facilmente encontrados para serem assistidos.

<sup>114</sup> Investigar quais critérios e categorias estão presentes nesses vídeos documentários e que podem dizer algo sobre o jornalismo.

Nas linhas que seguem, o esforço será de reunir e sistematizar os dados encontrados no capítulo 5.

## 6.2 DOCUMENTÁRIOS DESCRITOS: SIMILITUDES E DISTINÇÕES

Para sistematizar os dados a partir das descrições nos aspectos intrafílmico e extrafílmico, optamos por reunir elementos de semelhança e de diferença encontrados nos vídeos. Para chegar aos elementos de descrição no caminho metodológico, trabalhamos com quatro eixos: o primeiro, na definição e categorização do documentário, que leva em conta que o documentário aproxima-se, organiza e constrói a realidade social; o segundo, nas características da análise fílmica, a partir das teorias do cinema; o terceiro, buscando os fundamentos do jornalismo, que leva em conta o interesse público, as fontes, o acontecimento, práticas de entrevista e a reportagem; e o quarto, os aspectos da reportagem televisiva, que se traduz nas especificidades da reportagem de televisão, câmera no ombro (indica imagens imperfeitas, tremidas) e a edição. À medida que forem listadas, as semelhanças e diferenças serão analisadas.

Entre as semelhanças verificadas na observação dos vídeos estão as abordagens, as fontes, as entrevistas, e o uso da edição. Todos os vídeos utilizam entrevistas, com fontes na maioria das vezes não oficiais. Entre as diferenças, encontramos em alguns vídeos o uso do texto em *off*; outros com narração por voz *off* e através de telas de texto; e aqueles em que há completa ausência de narração em *off*.

### 6.2.1 As fontes como semelhança

Todos os documentários organizam-se com informações coletadas a partir de fontes, e fontes que, na sua maioria, gravaram entrevistas. No entanto, não há como saber ao certo quantas e quais foram todas as fontes consultadas, especialmente quando se tem acesso apenas ao produto.

Se não contamos com mais dados que os que extraímos dos textos analisados: não podemos saber quantas fontes foram consultadas ao longo da produção de cada versão de um caso: se há fontes omitidas nem, portanto, quantas são estas e que peso tiveram na construção do relato (BORRAT, 2006, p. 246 – tradução nossa<sup>115</sup>).

Vamos utilizar a referência de fontes identificadas ou não, mas que aparecem nos vídeos observados (BORRAT, 2006, p. 245). Em todos os documentários foram priorizadas a participação das fontes a partir das falas gravadas. O conceito para fontes compreende que estas são “[...] os *informantes*, que se aproximam ou são interpelados pelos *jornalistas* para oferecer-lhes *dados*”<sup>116</sup> (MARTINI, 2004, p.143 grifo da autora – tradução nossa). Borrat (2006, p. 245 – tradução nossa<sup>117</sup>) contribui para conceituar o termo fonte: “[...] qualquer ator social, pessoal ou coletivo, pode ser fonte quando desempenha esse papel considerando outro ator comunicando-lhe dados, significados, versões do caso noticiável”. A tipologia de fontes, ou seja, quem são os informantes e quantos são, também é interpretada como semelhança nos vídeos do *corpus* de pesquisa.

Classificamos e catalogamos as fontes que aparecem nos documentários. Utilizamos as categorias (SANTOS, 2001; MARTINI, 2000; GOMIS, 1991): oficiais, não oficiais, especialistas e ocasionais. Nos 14 documentários descritos<sup>118</sup> aparecem 231 fontes que foram divididas em: 41 fontes oficiais; 180 fontes não oficiais; cinco especialistas; e cinco ocasionais.

Como podemos observar pelos números apresentados, a maioria dos informantes ouvidos nos vídeos é de fontes não oficiais. Os sujeitos comuns falam, contam suas versões, são os protagonistas de praticamente todos os vídeos - com exceção de dois. Em 12 dos 14 documentários que fazem parte do *corpus* de pesquisa a maioria das fontes são não oficiais. Em quatro documentários as fontes oficiais não estão presentes na forma de entrevistas. A quantidade e o tipo de fontes variam de acordo com a abordagem e algumas escolhas feitas pelos realizadores.

---

<sup>115</sup> *Si no contamos com más datos que los que extraemos de los textos analizados: no podemos saber cuántas fuentes han sido consultadas a lo largo de la producción de cada versión de un caso: si hay o no fuentes omitidas ni, por tanto, cuántas son éstas y qué peso han tenido en la construcción del relato.*

<sup>116</sup> *[...] los informantes, que se acercan o son interpelados por los periodistas pra ofrecerles datos.*

<sup>117</sup> *Cualquier actor social – personal o colectivo – puede ser fuente cuando desempeña esse rol respecto de otro actor comunicándole datos, significados, versiones del caso noticiable.*

<sup>118</sup> Morro Seco – Existir e Resistir (2006); Cidade de Chumbo (2007); Mudança do Garcia (2007); Vozes, pessoas e coisas (2007); *Sneakers* – Entrando de sola na cultura urbana (2008); Antes, Um Dia, e Depois (2005); Tarancón – Volta para viver (2005); Caminhos de Ferro (2004); Resgate das Memórias (2003); Petróleo Verde na Bahia (2008); Maletta (s/d). Baía de Iguape (2006) Mãe Soledade aqui estou (2006); Carrinheiros – Uma vida de trabalho e luta (2007).

As fontes e os tipos de fontes aparecem com frequência parecida ao compararmos os vídeos descritos. O uso de fontes não oficiais em número maior faz uma inversão da prática dos realizadores frente ao que se observa nas rotinas produtivas convencionais do jornalismo (MARTINI, 2000; SANTOS, 2001; GOMIS, 1991). Em alguns documentários, a escolha pelas fontes não oficiais fica explícita nos trabalhos escritos dos estudantes, como podemos observar a seguir.

No capítulo 5, item 5.3, recuperamos aspectos do contexto de produção de alguns documentários. Ao observar os contextos descritos pelos estudantes, podemos saber que algumas fontes foram omitidas do procedimento de produção do documentário.

Constatamos que se evitou o uso de fonte oficial no documentário Morro Seco, conforme a descrição do relatório analítico apresentado pelos realizadores – trechos que compõem o item 5.3.3.1:

Chegamos para as filmagens e presenciamos um momento riquíssimo de discussões de planos e medidas para a realização de um desenvolvimento sustentável na região do Vale do Ribeira. [...] Posteriormente optamos por não utilizar as imagens destes eventos porque conforme bem fomos orientados, fontes oficiais – em especial – podem conseguir espaço na mídia com maior facilidade (TUZINO; CORREIA, 2006).

Verificamos que os realizadores de Morro Seco optaram por omitir aquela fonte oficial da edição final do vídeo.

O relatório analítico do produto Caminhos de Ferro mostra como foi o procedimento de pesquisa, em que houve a escolha por um tipo de fonte e a omissão de todas as que foram consideradas oficiais. A opção foi valorizar no documentário as histórias de vida dos trabalhadores da estrada de ferro, conforme o que está descrito no item 5.3.3.2. “Partindo-se da observação de que os meios de comunicação, privilegiando fontes oficiais, contribuem para a exclusão de personagens históricos, a idéia era fazer uma contraposição de discursos” (ANGELI, 2004, p. 18).

Nos dois vídeos aparecem reflexões que ajudam a verificar que existem fontes que foram omitidas do produto final. Mas não é possível saber quem eram as fontes. Apenas verificamos que na perspectiva dos realizadores são apontadas como fontes oficiais.

Em praticamente todos os vídeos (com exceção do exposto acima em Morro Seco e Caminhos de Ferro) não há uma fala/ texto dos realizadores que ateste a preferência por fontes não oficiais. Em quatro documentários não há entrevistas com fontes oficiais: Resgate das Memórias (23 fontes não oficiais); Caminhos de Ferro (12 fontes não oficiais); Tarancón –

Volta para viver (seis fontes não oficiais); e Vozes, pessoas e coisas (nove fontes não oficiais). Em outros oito vídeos, a maioria das fontes é não oficial: Morro Seco (cinco oficiais e 17 não oficiais); Antes, um dia, e depois (três oficiais e 10 não oficiais); Mudança do Garcia (sete oficiais e 11 não oficiais); Baía de Iguape (uma oficial e 10 não oficiais); Mãe Soledade aqui estou (duas oficiais e 18 não oficiais); Carrinheiros, uma vida de trabalho e luta (duas oficiais e nove não oficiais); *Sneakers* (3 fontes oficiais, 24 não oficiais e seis especialistas); e Maletta (2 oficiais e 21 não oficiais).

Nós verificamos um equilíbrio entre fontes oficiais e não oficiais em um documentário: Cidade de Chumbo (2007), em que aparecem cinco fontes oficiais e quatro fontes não oficiais, além de três especialistas. Em Cidade de Chumbo (2007) há referências de que a realizadora preocupou-se em tratar do tema como reportagem especial. A preocupação por expor o tipo de trabalho aparece na fala inicial do vídeo “Cidade de Chumbo é uma reportagem especial [...]” conforme item 5.2.2. Concluimos, assim que a opção por equilibrar fontes oficiais e não oficiais foi para trabalhar com características da reportagem. Tuchman (1983, p. 81-83) aponta que “[...] ao acrescentar mais nomes e citações, o repórter pode tirar as suas opiniões da notícia [...]” dando a sensação de que os fatos falam por si, como ritual estratégico para atingir a objetividade jornalística.

Por fim, em Petróleo verde na Bahia (2008), observamos que o número de fontes oficiais supera o de não oficiais. São 11 fontes oficiais e seis fontes não oficiais. Na memória descritiva do TCC, as alunas nomeiam o trabalho como grande reportagem televisiva, conforme está exposto no item 5.3.4.1. Mais uma vez verificamos que há uma opção e as alunas priorizaram as fontes oficiais ao trabalharem com conceitos da reportagem.

A partir dos dados que apresentamos, identificamos que, do ponto de vista das fontes, há uma preocupação por priorizar as não oficiais. Em dois casos o número de fontes oficiais foi maior o que contribui para acreditarmos que dois vídeos (Cidade de Chumbo e Petróleo verde na Bahia) têm características mais próximas da reportagem, em função da escolha de fontes. Poderemos identificar, na sequência, que embora defendam que seu material seja reportagem, há outros elementos que aproximam estes dois vídeos (Cidade de Chumbo e Petróleo verde na Bahia) do documentário.

## 6.2.2 A entrevista: comunicação psico-afetiva

As fontes que aparecem nos vídeos foram todas entrevistadas pelos realizadores. O uso da entrevista leva a um segundo ponto de regularidade dos vídeos: todos eles utilizam a entrevista como estratégia de aproximação das realidades retratadas nos documentários.

As entrevistas (no sentido de ouvir perguntas e respostas) ficam mais ou menos evidentes conforme as estratégias de edição. Em alguns casos, as perguntas e respostas estão expostas, em outros é possível ver somente as repostas. Em nove documentários as perguntas foram excluídas da edição final dos vídeos<sup>119</sup>. Em apenas cinco vídeos<sup>120</sup>, o áudio das perguntas fica explícito e deixa à mostra as técnicas de entrevista utilizadas pelos realizadores.

Por entrevista vamos retomar aqui a compreensão de que esta resulta de um encontro com a fonte (conforme capítulo 2, p. 54). “A entrevista de rádio-cine-televisão é uma comunicação pessoal provocada com uma finalidade de informação pública ou (e) espetacular” (MORIN, 2002, p. 207 – tradução nossa)<sup>121</sup>.

Para obter os relatos/ depoimentos que compõem os vídeos, os realizadores utilizam-se de estratégias. Em alguns casos, a entrevista é considerada uma conversa (LAGE, 2003). Para Medina (1986) e Morin (2002), torna-se uma conversa quando extrapola a entrevista jornalística trivial e possibilita ao entrevistado partilhar suas experiências de vida e conceitos.

Em alguns documentários, a entrevista pode dar voz ao outro. “Tornar o entrevistado não ‘objeto’ de um documentário e sim sujeito de um filme, dialogar com ele, fazer com que se expresse [...]” (LINS, 2004, p. 108).

A entrevista pode ter características de conversa, diálogo e, quando gravada com áudio e vídeo, um fenômeno psico-afetivo: “no terreno da rádio-televisão, a entrevista pode ter um efeito psico-afetivo profundo que extrapole muito a estrita missão de informação” (MORIN, 2002, p. 207 – tradução nossa<sup>122</sup>). Este efeito pode ser alcançado quando valorizados as

---

<sup>119</sup> Mudança do Garcia (2007); Vozes, pessoas e coisas (2007); *Sneakers* (2008); Tarancón (2005); Petróleo Verde na Bahia (2008); Maletta (s/d); Baía de Iguape (2006); Mãe Soledade aqui estou (2006); e Carrinheiros (2007).

<sup>120</sup> Morro Seco (2006); Cidade de Chumbo (2007); Antes, um dia e depois (2005); Caminhos de Ferro (2004); e Resgate das Memórias (2003).

<sup>121</sup> *La entrevista de radio-cine-televisión es una comunicación personal suscitada con una finalidad de información pública o (y) espectacular.*

<sup>122</sup> *En el terreno de la radio-televisión, la entrevista puede tener un efecto psicoafectivo profundo que*

expressões e sentimentos da pessoa entrevistada.

Em alguns documentários, os depoimentos tornam-se esse partilhar da vida dos entrevistados, o que possibilita a ligação psico-afetiva que alcança a emoção, especialmente para o espectador que passa a partilhar as emoções. Para Morin (2002, p. 209), uma conversação de maior duração pode alcançar profundidade no depoimento.

Em todo material audiovisual, temos a possibilidade de nos aproximar das emoções de quem fala. Mas, em alguns vídeos o depoimento ganha profundidade. Podemos dizer que em sete vídeos as falas aproximam-se do aprofundamento sugerido: Morro Seco – Existir e Resistir (2006); Caminhos de Ferro (2004); Tarancón – volta a viver (2005); Antes, um dia e depois (2005); Vozes, pessoas e coisas (2007); Mudança do Garcia (2007); e Carrinheiros (2007).

Em alguns momentos dos vídeos os realizadores obtêm revelações, como na fala de Nelma<sup>123</sup>, mãe de Joel (interno do Hospital José Alberto Maia), em Vozes, pessoas e coisas: “Geralmente, é, a descoberta de doença é sempre difícil. Porque pai nenhum aceita, deseja ter filho especial”.

Em Vozes, pessoas e coisas os trechos das entrevistas são longos. Às vezes, as falas duram mais de três minutos. Agrupadas em trechos mais longos, variando de 30 segundos até três minutos, as falas de Jacira, Abílio e Josinete (todos internos do Hospital José Alberto Maia) foram muito editadas<sup>124</sup>.

A fala de Josinete pode ser exemplo de como a doença psiquiátrica é vista pelo próprio paciente e como a entrevista em áudio e vídeo consegue captar o momento do entrevistado:

Eu fiquei uma pessoa vendo coisa, coisa e eu tava que não podia mais, nem olhá po lado via polícia, olhava pa outro via polícia, olhava de frente tava vindo. Parecia que era... tudo o que eu desejo na minha vida, aqui eu encontrei o sossego, a paz que eu não tinha lá fora (VOZES..., 2007)<sup>125</sup>.

Quanto à duração das falas dos entrevistados, podemos dizer que em todos os vídeos observados há pelo menos uma fala com mais de 30 segundos de duração. No documentário Morro Seco há 24 falas com mais de 30 segundos de duração e o vídeo tem 50 minutos. Em Cidade de Chumbo, temos nove falas com mais de 30 segundos, em 17 minutos de duração.

---

*desborde de mucho la estricta misión de información.*

<sup>123</sup> Trecho da fala de Nelma extraído do vídeo Vozes, pessoas e coisas (2007).

<sup>124</sup> Editado aqui significa que vários trechos gravados em momentos diferentes foram agrupados, com cortes, em que se retira trechos da gravação original.

<sup>125</sup> Trecho da fala de Josinete extraído do vídeo Vozes, pessoas e coisas (2007).

Mudança do Garcia tem 20 falas com mais de 30 segundos e o material todo tem 23 minutos de duração. Vozes, pessoas e coisas possui 21 minutos de duração e tem nove depoimentos com mais de 30 segundos. Em 53 minutos duração, Tarancón possui 31 falas com mais de 30 segundos - grande parte dos depoimentos possui mais de dois minutos de duração.

Ao relatarmos a duração de algumas entrevistas buscamos demonstrar que é possível chegar ao aprofundamento, uma vez que as entrevistas tornam-se conversas, conforme destacam Morin (2002) e Medina (1986). “O problema essencial da validade da entrevista, é dizer, de sua adequação para a realidade que tratamos de conhecer” (MORIN, 2002, p. 211 – tradução nossa)<sup>126</sup>.

Ao assistirmos o documentário Morro Seco compreendemos a realidade em que os quilombolas vivem a partir dos depoimentos, das características da fala e dos modos de pertencimento àquela realidade. A entrevista com as fontes não oficiais, com os sujeitos que moram no bairro quilombola, é que oferece elementos para conhecer aquela realidade.

Podemos observar que em Resgate das Memórias (2003), a lembrança dos sujeitos é a propulsão necessária para a existência das histórias sobre as salas de cinema em Ponta Grossa. Para dar a dimensão da importância das salas de cinema para a população, as entrevistas precisavam ser feitas com o cidadão comum, que vivenciou a cidade no período histórico que era o foco do vídeo. Se as entrevistas fossem feitas com os historiadores, o resultado seria outro tipo de material audiovisual.

A compreensão do que era o trabalho nas estradas da Rede Ferroviária Federal na região de Ponta Grossa pode ser dimensionada ao ouvirmos os relatos dos próprios trabalhadores aposentados. O objetivo de Caminhos de Ferro é resgatar a memória da estrada via os relatos dos próprios trabalhadores.

No vídeo Tarancón – volta a viver (2005), além da própria experiência junto ao grupo musical, os integrantes e ex-integrantes conseguem oferecer um diálogo com o contexto histórico em que o grupo surgiu. Quer dizer, a história fica ampliada para além de um sentido restrito, a história do grupo, e ganha cotejos da própria realidade política do período.

Em todos os outros vídeos encontramos as entrevistas adequadas e próximas da realidade que procuram relatar. Isso acontece porque há um reconhecimento de que só é possível atingir ou conhecer determinado contexto ao reconhecer como interlocutores os sujeitos que vivenciam aquela realidade. Houve preocupação em trabalhar com essas

---

<sup>126</sup> *El problema esencial es el de la validez de la entrevista, es decir, de su adecuación con respecto a la realidad que tratamos de conocer.*



informações que as fontes dominam a partir de técnicas de entrevista. A organização das entrevistas num formato narrativo será discutido no item 6.2.4, que trata da edição.

Em resumo, podemos concluir que todos os vídeos apresentam como estratégia a entrevista em profundidade. Em alguns casos mais, em outros menos, mas eles revelam aspectos da realidade que pretendem conhecer.

### **6.2.3 As abordagens dos vídeos**

Compreendemos abordagem relacionada com as reflexões que fizemos sobre o acontecimento. Defendemos que os acontecimentos são abordados à medida que os realizadores conduzem a produção dos vídeos. Ao escolher quem são as fontes, como serão entrevistadas e os critérios de edição, os realizadores criam uma abordagem para os acontecimentos que vão observar/ relatar/ retratar.

Consideramos o acontecimento uma ruptura que precisa de uma narrativa para que possamos reenquadrá-lo e reduzir as discontinuidades (REBELO, 2006, p. 17; QUÉRÉ, 2005, p. 61). Essas reflexões estão presentes no capítulo 2 da presente pesquisa.

Encontramos pelo menos três tipos de abordagens mais frequentes nos 14 vídeos estudados. Criamos, então, três categorias para as abordagens mais comuns: social; histórica; antropológica<sup>127</sup>.

As abordagens sociais estão orientadas em função de reflexões sobre a micro-narrativa, que valoriza os eventos menores. Na perspectiva das micro-narrativas, Burke (1992, p. 336) destaca a necessidade de voltar a valorizar a narrativa. A história contada como “[...] pontos de vista coletivos e também individuais. Tal expediente permitiria uma interpretação do conflito em termos de um conflito de interpretações” (BURKE, 1992, p. 336).

Por que trazer uma reflexão sobre a história para trabalhar com as abordagens? Em primeiro lugar entendemos que o acontecimento é um conceito caro tanto para o historiador como para o pesquisador em jornalismo. Um segundo ponto é a questão da narrativa da história que está associada ao jornalismo. Esta associação ocorre porque jornalista e

---

<sup>127</sup> A abordagem antropológica aqui está relacionada ao vídeo que tem por característica a valorização de aspectos culturais de determinados contextos. Diferente de uma característica antropológica no processo de produção do documentário, que valoriza detalhes a partir de técnicas etnográficas.

historiador aproximam-se do acontecimento histórico. Embora as abordagens sejam distintas, os dois estão próximos pela necessidade de imersão no acontecimento (PINTO, 2009, p. 148). Lacouture (1988, p. 292) chega a dizer que alguns jornalistas, não raro, improvisam-se de historiadores.

Em nossa análise, os vídeos estão associados às micro-narrativas porque os acontecimentos recebem abordagens que condizem com a “[...] narração de uma história sobre as pessoas comuns no local em que estão instaladas” (BURKE, 1992, p. 341). Burke trabalha juntamente com o conceito de “drama social”, no “[...] sentido em que os antropólogos utilizam o termo: um acontecimento que revela conflitos latentes e assim esclarece as estruturas sociais” (BURKE, 1992, p. 342). Drama social está ligado à primeira categoria que formulamos para uma classificação a partir das abordagens observadas.

Quando observamos o conjunto de vídeos que compõem o presente *corpus*, identificamos na sua maioria os dramas sociais, especialmente quando associamos as fontes e as respectivas entrevistas. Em alguns vídeos percebemos a existência dos conflitos latentes. Como Antes, um dia, e depois (2005), em que das oito histórias trabalhadas no documentário há pelo menos cinco em que o drama social está presente. A aposentadoria do bispo; o trabalhador escravo; Elivânia e a família desapropriada das terras; as meninas conduzidas ao lar adotivo; e Márcia com sua cirurgia de troca de sexo.

Podemos citar ainda exemplos de drama social exposto a partir dos conflitos latentes em: Vozes, pessoas e coisas (2007) - loucos e suas histórias; Cidade de Chumbo (2007) - trabalhadores doentes pela contaminação do chumbo; Baía de Iguape (2006) - a reserva extrativista e o relacionamento com a barragem que diminuiu a quantidade de peixes; e Carrinheiros (2007) - A sobrevivência a partir da reciclagem de lixo.

Em resumo, os vídeos categorizados como sociais, em que as abordagens trabalham aspectos relacionados a conflitos sociais, desigualdade, afinidades na perspectiva social - econômica são: Petróleo verde na Bahia (2008); Carrinheiros (2007); Antes, um dia e depois (2005); Baía de Iguape (2006); Vozes, pessoas e coisas (2007); Cidade de Chumbo (2007).

Agrupamos cinco vídeos na categoria em que a abordagem central é antropológica: Maletta (s/d); *Sneakers* (2008); Mudança do Garcia (2007); Mãe Soledade aqui estou (2006); e Morro Seco (2006). Entendendo antropológico como a manifestação cultural de determinado grupo. Os realizadores preocuparam-se em enfatizar as questões culturais que unem tribos ou grupos.

O espaço ocupado pelas pessoas que se cruzam no Condomínio Acângelo Maletta, em Belo Horizonte, não está vinculado somente com o convívio social, mas, em muitos momentos, com apropriações de características culturais desse espaço. É este o aspecto que se destaca na produção do vídeo Maletta (s/d). Ao ouvir como as pessoas utilizam aquele espaço público e como elas conceituam os usos do local, o vídeo identifica processos culturais.

Em *Sneakers* (2008), o consumo e a troca de informações a respeito do tênis fazem com que exista um grupo identificado e que produz novas leituras e significados para os integrantes deste agrupamento. Novamente verificamos a vinculação das falas com um caráter antropológico. Para além do consumo, os colecionadores de tênis fazem do calçado um objeto de identidade.

O vídeo *Mudança do Garcia* (2007) apresenta um bloco de carnaval em Salvador na Bahia. A produção representa o carnaval como manifestação cultural. As falas que compõem o documentário buscam encontrar definições sobre o desfile no bloco e demonstram o quanto este é democrático. Em *Mudança do Garcia* (2007) são descritas e apresentadas algumas características do bloco e também do carnaval em Salvador. A predominância do foco narrativo do vídeo é o caráter cultural do movimento.

Os credos populares estão discutidos em *Mãe Soledade aqui estou* (2006). A orientação principal do vídeo é a reflexão sobre a fé. As manifestações de fé e devoção em Bom Jesus da Lapa, interior da Bahia, estão representadas nos entrevistados que contam suas promessas e graças alcançadas.

*Morro Seco* (2006) trabalha com as contradições inerentes ao quilombo de mesmo nome, tais como a necessidade de regularização dos documentos de posse da terra, as formas de sobrevivência a partir da agricultura de subsistência e a necessidade de manutenção das características culturais. O conflito pode ser encontrado em *Morro Seco* (2006), pois não se trata de apenas mostrar a vida bucólica num bairro quilombola.

A abordagem histórica agrupa os documentários: *Resgate das Memórias* (2003); *Caminhos de Ferro* (2004); e *Tarancón* (2005). Conceituamos o conteúdo histórico a partir da chamada história nova (LE GOFF, 1988; LACOUTURE, 1988). Os pesquisadores defensores da história nova alertam para a necessidade de rever e ampliar os tipos de documentos históricos. O depoimento oral, para os pesquisadores da nova história, passa a ser aceito como documento histórico:

A história nova ampliou o campo do documento histórico; ela substituiu a história de

Langlois e Seignobos, fundada essencialmente nos textos, no documento escrito, por uma história baseada numa multiplicidade de documentos: escritos de todos os tipos, documentos figurados, produtos de escavações arqueológicas, documentos orais (LE GOFF, 1988, p. 36 – grifo do autor).

Os conceitos da história nova ajudam a perceber como os três vídeos têm característica da abordagem histórica, visto que compreendem que a “fabricação” da história pode partir de acontecimentos menores (BURKE, 1992)<sup>128</sup>.

Em Resgate das Memórias (2003), a realizadora procura pessoas comuns que possam contar suas experiências com as salas de cinema que existiam em Ponta Grossa. A tentativa de amearhar os depoimentos do cidadão comum e se aproximar do documento histórico tradicional - os anúncios nos jornais – e por em diálogo as duas situações – depoimentos e jornais. Trabalhar com tipos de fontes importantes tanto para o jornalismo e como para a história.

Aspectos históricos da estrada de ferro são contados pelas entrevistas com os trabalhadores. Esse é o viés escolhido pelo realizador de Caminhos de Ferro (2004). A história oficial já possui sua versão. Para descobrir e reconhecer o cotidiano do trabalho na estrada de ferro são necessários os atores - normalmente tratados pela história convencional e mesmo pela prática jornalística convencional - como coadjuvantes.

O último vídeo que compõe o grupo da abordagem histórica é Tarancón (2005). A princípio, temos como tema central o grupo musical Tarancón e sua trajetória, contada a partir dos depoimentos dos próprios integrantes do grupo. Como o sucesso do grupo ocorre em um contexto de regime de exceção dos militares no Brasil, a história do grupo confunde-se com o próprio momento político do Brasil. A realizadora aproveita o gancho e usa a história do grupo para contar aspectos da Ditadura Militar. E, parece, que o contrário também é provável: a história do regime militar ajuda a contar a história do grupo.

As categorias foram criadas a partir da necessidade de agrupar certas abordagens. Não significa que não possamos encontrar mais de uma abordagem em um determinado vídeo. O objetivo foi verificar a abordagem predominante em cada material audiovisual.

---

<sup>128</sup> Temos consciência de que Burke ao trabalhar com o conceito de micro-história esteja mais próximo da concepção chamada “história com lupa”, que se aproxima da antropologia. Mas a questão da ampliação na aceitação e uso dos documentos como faz a nova história também nos parece importante.

#### 6.2.4 Edição e montagem: os cortes e associações proporcionam sentido

A questão que envolve cinema documentário e jornalismo, a partir de processos de edição, está relacionada principalmente à discussão sobre suporte. No cinema, durante muito tempo, tivemos a película como principal suporte para a produção de obras fílmicas. Por consequência, o documentário também tinha como principal suporte o filme. O ato de gravar áudio e vídeo em película fazia com que o processo de dar sentido ao material fílmico fosse denominado montagem. A montagem constitui cortar e agrupar o filme gravado em película, para dar um sentido específico, uma narrativa.

A primeira função da montagem é fornecer um suplemento de sentido às imagens, cujo mero conteúdo não poderia dar esse sentido. A associação dos planos permite ligar situações, reunir ou separar elementos, articular numa determinada continuidade aquilo que, sem esta operação de montagem, seria apenas visto como isolado (GARDIES, 2007, p. 35).

Os avanços tecnológicos trouxeram as fitas eletromagnéticas para a captação de áudio e vídeo. Como o suporte é outro, uma fita eletromagnética que não precisa de revelação e pode ser reutilizada, a técnica de reunir os planos para dar sentido passou a ser chamada de edição. Embora tenhamos clareza de que o manuseio da película no processo de montagem e da fita eletromagnética na edição em vídeo sejam operações diferentes, o efeito que traz ao produto final é bastante similar. Em linhas gerais, ambas as denominações (montagem e edição) buscam dar sentido ao produto final, quer seja filme ou vídeo, o efeito narrativo com começo, meio e fim, não importando se a narrativa é ficcional ou não ficcional<sup>129</sup>. “O material informativo, caprichosamente organizado em começos, meios e fins, é colocado em moldes narrativos previsíveis, fornecidos pelo intertexto televisual e cinematográfico” (STAM, 1985, p. 82).

Assim, utilizaremos conceitos tanto da montagem como da edição para reunir alguns elementos importantes encontrados nos vídeos. O ponto de partida para os elementos que serão observados nas linhas que seguem é o produto final que passou pelo processo de edição/montagem. Os elementos que passamos a observar a seguir são: as escolhas dos planos; intervenção direta dos realizadores; uso de texto em *off*; e duração dos documentários.

---

<sup>129</sup> Parte da reflexão sobre as relações entre cinema e notícia foi realizada no capítulo 3, item 3.3 A edição na reportagem de televisão.

#### 6.2.4.1 Escolha de Planos

Partimos da compreensão de que plano é a unidade mínima de qualquer material audiovisual. Ao fazermos as descrições utilizamos as seguintes denominações de plano: Plano Geral, que “[...] coloca uma personagem no meio de uma paisagem vasta [...]” (GARDIES, 2007, p. 17). Tomando por base a posição que o corpo humano ocupa na imagem são considerados ainda: Plano de Conjunto; Plano Médio; Plano Americano; Plano Aproximado; Grande Plano; e Plano de Pormenor. Este último “[...] é preenchido por parte de um rosto [...]” (GARDIES, 2007, p. 17).

Juntamente com a reflexão sobre os tipos de planos no capítulo 5 (item 5.1), observamos algumas analogias entre as escolhas dos planos e as categorias do uso do espaço e regras sociais (TUCHMAN, 1983; HALL, 1989). Reforçamos que Tuchman utiliza regras sociais criadas por Hall e as relaciona com os filmes informativos. Para Tuchman (1983, p. 131), os jornalistas dão significados para as distâncias para falar e apresentar as notícias na televisão. Quanto maior a distância entre a câmera e o objeto filmado há supostamente maior imparcialidade.

No caso do filme informativo, conforme Tuchman (1983, p. 130), três distâncias são as mais utilizadas: distância pessoal distante está relacionada ao Plano Americano, em que a pessoa aparece na tela com a cabeça e o tronco até a altura da cintura; distância social próxima equivale ao Plano Médio, a pessoa filmada aparece com a cabeça, tronco e parte das pernas; e distância social distante que equivale ao que estamos chamando de Plano de Conjunto, o sujeito aparece de corpo inteiro no vídeo.

Em relação aos vídeos, verificamos que há diferenças entre os planos mais utilizados. Os tipos de distância social utilizados com maior frequência são: Plano Aproximado, em oito documentários; o Plano Médio, em três documentários; Plano Geral, em dois documentários; e, por fim, o Plano Americano aparece como o mais utilizado em um documentário.

O que significam, então, as escolhas dos planos nos vídeos que estamos analisando? Podemos pensar que se as temáticas dos documentários estão entrelaçadas com as fontes e as formas de entrevista, então, os tipos de planos indicam como os vídeos trabalham as histórias.

Sugere que além do tipo de abordagem, os realizadores escolheram se aproximar dos objetos que seriam retratados. Os vídeos com maior número de Planos Aproximados foram: Morro Seco (2006); Cidade de Chumbo (2007); Mudança do Garcia (2007); Vozes, pessoas e coisas (2007); Antes, um dia, e depois (2005); Resgate das Memórias (2003); Petróleo verde na Bahia (2008); e Mãe Soledade aqui estou (2006).

Mais próximos do que Tuchman (1983) observa como padrão do filme informativo na televisão – que utiliza maior número de Planos Americanos, Plano Médio e Plano de Conjunto - estão quatro documentários. Deste, três usam mais o Plano Médio e um utiliza mais o Plano Americano. No caso dos quatro, o tipo de Plano escolhido pode sugerir uma preocupação em manter um afastamento dos objetos filmados, para garantir uma maior imparcialidade. Os vídeos que possuem como característica maior número de Planos Médios são: *Sneakers* (2008); Tarancón (2005); e Caminhos de Ferro (2004). O vídeo que possui maior número de Planos Americanos é Carrinheiros (2007).

Há dois vídeos que possuem maior número de Planos Gerais. A escolha pelos Planos Gerais sugere a necessidade de mostrar o espaço geográfico, uma vez que este é o centro da abordagem. Os dois vídeos que utilizam em maior número o Plano Geral são: Maletta (s/d) e Baía de Iguape (2006).

Grande parte dos audiovisuais que fazem parte do *corpus* de pesquisa utilizam padrões diferentes ao que tradicionalmente encontramos no filme informativo. Pode ser uma tentativa de rever os padrões estabelecidos de produção televisiva. Interessante observar que a fuga do padrão do filme informativo da televisão pode ser observado em dois vídeos que são orientados a partir dos padrões de reportagem: Cidade de Chumbo (2007) e Petróleo verde na Bahia (2008) são classificados pelos próprios realizadores como reportagens televisivas. Os dois utilizam maior número de Planos Aproximados para trabalhar as abordagens.

#### 6.2.4.2 Uso de texto em *off*

No documentário, narração em *off* e voz *over* ocorrem quando o sujeito emissor da fala não aparece no vídeo. “No Brasil, como na França, usa-se em geral a expressão *voz-off* para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em

que ouvimos” (XAVIER, 1983, p. 459 – grifo do autor). Nichols (2005, p. 40-41) denomina a voz-*off* como voz de Deus ou voz da autoridade. Podemos encontrar referências como “[...] locução fora-de-campo (a voz *over* ou voz de Deus) [...]” (RAMOS, 2008, p. 23 – grifo do autor).<sup>130</sup>

Compreendemos que mesmo quando há ausência de uma voz do narrador, que conduz ou descreve determinado contexto, mas existem textos que fazem essa condução, temos uma voz *over*. Por esse motivo, separamos os vídeos em dois grupos: os que usam o texto em *off*, narrado ou com telas de texto explicativo, e os que não utilizam a narração em voz *over*.

Assim, consideramos que há 10 documentários que usam texto em *off*, sete deles com narração do texto em *off* e três em que há textos em *off*. Resgate das memórias (2003); Petróleo verde na Bahia (2008); Antes, um dia, e depois; Bahia de Iguape (2006); Cidade de Chumbo (2007); Caminhos de ferro (2004); e Carrinheiros (2007) utilizam narração de texto em *off*. Em Mãe Soledade aqui estou; Vozes, pessoas e coisas (2007); e Morro Seco (2006) aparecem apenas os textos na tela conduzindo a narração. No caso de Morro Seco (2006) é possível ouvir a voz da realizadora quando esta faz perguntas.

Em três documentários não há presença de qualquer narração em voz *over*, nem telas explicativas: Maletta (s/d); Mudança do Garcia (2007); e *Sneakers* (2008). Ao vídeo Maletta (s/d) é preciso fazer a ressalva de que, nos primeiros minutos, há uma espécie de conjunto de histórias, fictícias em que a figura do narrador aparece, mas no restante do filme não há qualquer narração.

Sobre a presença visível dos realizadores nas imagens dos documentários, em apenas dois vídeos é possível notá-las: Cidade de Chumbo (2007) e Caminhos de Ferro (2007). No primeiro, a realizadora aparece no início e no final caracterizando a passagem como em reportagens televisivas. No segundo caso, há referência direta do realizador durante a narração e na primeira cena que aparece. O realizador também aparece outras vezes caminhando e conversando com os entrevistados.

Nos outros 12 vídeos, não é possível perceber a presença dos realizadores nas imagens, apenas em alguns momentos ouvimos as perguntas feitas aos entrevistados.

Embora exista a presença da narração em *off*, ou do texto em tela, não é possível classificar os vídeos que analisamos como expositivos - classificação dada por Nichols

---

130

Não estamos trabalhando com o que Nichols (2005, p. 116) chama de voz do documentário. “A voz do documentário relaciona-se com as maneiras pelas quais o vídeo e o filme documentário falam do mundo que nos cerca, mas de uma perspectiva especial”.



(1997). Se fossemos classificar os documentários, poderíamos colocá-los no modo participativo. “Modo participativo: enfatiza a interação de cineasta e tema. A filmagem acontece em entrevistas outras formas de envolvimento mais direto” (NICHOLS, 2005, p. 62). Mesmo que os realizadores não apareçam, a forma como interagem com os entrevistados e com as abordagens sugere que os documentários tenham características de um modo participativo.

#### 6.2.4.3 A duração dos documentários

O tempo de duração de qualquer material em áudio e vídeo é determinado principalmente pelo processo de edição. Neste sentido, compreendemos que a reflexão sobre a duração dos vídeos está interligada com a necessidade de ordenamento e narrativização do material em vídeo. As linhas que seguem têm por objetivo trabalhar com uma tentativa de classificação dos vídeos. A partir da duração vamos tentar determinar se o vídeo pode estar filiado ao cinema documentário ou à prática jornalística.

Para tanto, passamos a discutir qual seria a previsão de circulação (exibição) do material para ser veiculado na televisão. Por exemplo, a falta de uma padronização, pode ser um impeditivo. Para exibir em um telejornal, por exemplo, um determinado material terá que se enquadrar num tempo de duração previsto pelo editor chefe (além do fator tempo de duração do material audiovisual, há necessidade de enquadrar-se na abordagem, nos critérios de noticiabilidade e nos critérios editoriais; mas não estamos considerando estes itens, apenas a duração). Mesmo os programas jornalísticos de TV com temas únicos exigem padrões de duração.

Os próprios vídeos não oferecem a resposta para qual será o tipo de exibição a que serão destinados. Os regulamentos de TCC também não deixam explícito como vão circular os documentários. Nem os próprios estudantes, ao fazerem seus relatórios, deixam claro como o produto será oferecido ao público. Alguns podem sugerir mostras em escolas e outros locais ou oferta para exibição em televisão pública.

Nessa linha, o curso de jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa autorizou recentemente (dezembro/2010) que os documentários produzidos pelos alunos de

Jornalismo<sup>131</sup> fossem exibidos pela TV Comunitária, que está em fase de implementação. Uma das dificuldades para a exibição do material está na falta de padronização do tempo de duração do material.

Entendemos que o tipo de exibição do material também determina uma característica do produto. No cinema, a padronização dos tempos existe, mas os limites para determinar o que é um curta, média ou longa metragem é menos restrito.

A padronização dos tempos televisivos não está discutida. Não há muitos estudos na área verificando quais são as durações mais utilizadas. O telespectador comum consegue identificar a existência de uma padronização na duração dos programas, geralmente divididos em hora e meia hora. É uma característica comercial da televisão. O documentarista Eduardo Baggio<sup>132</sup> (2010) explica que desconhece estudos a respeito dos tempos televisivos, mas que em geral temos programação com duração: de 52 minutos e oito de intervalo; 26 minutos com quatro de intervalo; e 78 minutos e 12 de intervalo. A ressalva de Baggio é de que essa padronização é para televisão por assinatura e mesmo assim pode variar.

Sobre gêneros<sup>133</sup> e formatos na televisão brasileira, Souza (2004) faz um levantamento e observa 31 formatos em 37 gêneros de programas diferentes. Entre os formatos estão: ao vivo; auditório; câmera oculta; capítulo; debate; noticiário; entrevista; documentário; telejornal, entre outros (SOUZA, 2004, p. 169). Souza (2004, p. 92) dividiu os gêneros em cinco categorias: entretenimento; informação; educação; publicidade; e outros. Nos gêneros, o autor coloca na categoria entretenimento: auditório; colunismo social; revista; série; teledramaturgia; entre outros. Em informação estão: debate; documentário; entrevista; telejornal.

Embora faça essa classificação a partir de categorias, formatos e gêneros, o autor não se atém a fazer um levantamento sobre duração. Faz indicação de tempo ao descrever as telenovelas: “O formato utilizado pelo gênero novela é praticamente o mesmo em todas as redes: capítulos diários, sequenciados, com duração média de 30 a 40 minutos” (SOUZA, 2004, p. 124). Ao tratar do gênero série brasileira há também uma indicação de tempo de duração:

---

<sup>131</sup> Quando fazem a entrega do material, os estudantes assinam uma autorização para que o curso de Jornalismo da UEPG possa usar o material, desde que sem fins lucrativos.

<sup>132</sup> BAGGIO, Eduardo. Entrevista concedida em dezembro de 2010.

<sup>133</sup> Importante deixar claro que no estudo de Souza não nos interessa tanto a discussão sobre gênero e formato e sim a padronização dos tempos televisivos.

As séries, com capítulos independentes, mantêm as mesmas personagens. No entanto, a história tem começo e fim em um só capítulo e não exige do espectador conhecimento das personagens. Por esse motivo, permite que sua periodicidade seja aumentada: pode ser programada com um capítulo por semana, quinzena ou mês. Os capítulos duram de trinta minutos a uma hora (SOUZA, 2004, p. 135).

Em relação aos gêneros da categoria informativo, o autor não observa um padrão para o tempo de duração dos programas da categoria documentário. O debate pode ter variação de duração em função dos temas apresentados (SOUZA, 2004, p. 145). Ao descrever o documentário, o autor atribui ao tempo de duração de trinta a cinquenta minutos:

No Brasil, os programas do gênero inicialmente tinham em média trinta minutos, como Globo repórter (Globo) ou o SBT repórter (SBT). Mas houve significativa redução da duração, o que desvirtua o caráter de documentário, merecendo apenas o crédito de grande reportagem (SOUZA, 2004, p. 146).

Não defendemos que a duração seja determinante para dizer se o material é grande reportagem ou documentário. O objetivo de trazer a discussão sobre a duração dos vídeos é demonstrar que sua exibição em televisão pode ficar limitada. Além disso, há uma variação grande, sendo impossível falar num padrão de duração para o documentário. Cabe a ressalva que no cinema os tempos também são variáveis: curta (inferior a 30 minutos); média (superior a 30 e inferior a 60 minutos); e longa metragem (duração superior a 60 minutos)<sup>134</sup>.

Com base nas referências da área, não é possível estabelecer conclusões sobre a duração do material de tv ou de cinema. Por exemplo, o vídeo *Antes, um dia e depois* (2005), com 95 minutos de duração, se fosse exibido no cinema seria um longa metragem e estaria fora dos padrões para a televisão por assinatura. Enquanto o vídeo *Carrinheiros* (2007), o mais curto, com duração de 11 minutos e 20 segundos, seria considerado um curta metragem para o cinema. E, para televisão por assinatura, não se encaixaria no mais curto dos formatos que é 26 minutos.

Abaixo expomos a relação média de duração dos demais vídeos que fazem parte do *corpus* de pesquisa.

Temos cinco vídeos com cerca de 50 minutos de duração: *Morro Seco* (50 minutos e 41 segundos); *Caminhos de Ferro* (49 minutos); *Tarancón* (53 minutos e 30 segundos); *Sneakers* (45 minutos); e *Maletta* (50 minutos). Todos estes poderiam estar colocados na segunda categoria da exibição de televisão por assinatura.

---

<sup>134</sup> Giba Assis Brasil (2001) faz uma reflexão interessante a respeito do surgimento de algumas padronizações da duração dos filmes.

Há quatro vídeos que têm variação de tempo entre 20 e 30 minutos: Resgate das memórias (30 minutos); Petróleo verde na Bahia (22 minutos); Vozes, pessoas e coisas (21 minutos e 20 segundos); e Mudança do Garcia (23 minutos e 40 segundos).

Por fim, existem outros quatro vídeos com tempo inferior a vinte minutos: Cidade de Chumbo (17 minutos e 30 segundos); Baía de Iguape (12 minutos e 45 segundos); Mãe soledade aqui estou (14 minutos); e Carrinheiros (11 minutos e 20 segundos).

Não há, portanto, padrões para duração dos documentários. A duração deles é tão variada que podemos dizer que não há uma preocupação quanto ao tipo de exibição que será feito do material. Cabe ressaltar que provavelmente não seria possível exibi-los em telejornais e, em alguns casos, não seria possível fazer a exibição em programas com duração padronizada para televisão. Se julgarmos o telejornalismo um padrão televisivo por essência, então, em alguns casos, não poderíamos enquadrar os vídeos produzidos na graduação como jornalismo.

### 6.3. ETNOGRAFIA: PERCURSO DO DOCUMENTÁRIO E DO JORNALISMO

Os documentários podem ter características antropológicas, especialmente no que se refere ao método de aproximação da realidade. Elas se manifestam quando os documentaristas saem a campo, “[...] também eles vivem entre os outros e falam de sua experiência ou representam o que experimentam” (NICHOLS, 2005, p. 153). Jean Rouch é considerado o principal expoente do documentário de caráter antropológico: “A relação entre a chamada antropologia visual e o novo cinema documentário é forte, a começar pela formação e pelas atividades institucionais de um de seus principais expoentes, Jean Rouch” (RAMOS, 2005, p. 15). Vale destacar o que Ramos chama de antropologia visual, implementada pelos documentários realizados a partir do denominado novo cinema.

Podemos associar esta prática à tradição documentária de observar questões sociais/culturais pela perspectiva dos perdedores ou das pessoas comuns. Nichols (2005, p. 62) faz referência a um período histórico em que se observou que os documentaristas buscaram mais o povo e seu cotidiano.

Assim foram também parte de uma tendência clara, nas décadas de 1960 e 1970, de

contar a “história escrita pelas bases”, conforme foi vivida e experimentada por pessoas comuns, mas articuladas, em vez de contar a história das classes dominantes”, baseada nos feitos de líderes e no conhecimento de especialistas.

Em muitos aspectos, alguns documentários que observam questões sociais e culturais sob uma perspectiva individual demonstram visões pessoais do documentarista. Os documentaristas passam a abordar temáticas consideradas esquecidas:

“Nós falamos de nós pra eles” adquiriu uma inflexão nova, que se propagou por diversos cantos esquecidos da vida social, da experiência das mulheres à dos afro-americanos, dos asiático-americanos, dos americanos nativos, dos latinos, dos *gays*, e das lésbicas” (NICHOLS, 2006, p. 193 – grifo do autor).

Os documentários com características antropológicas, ou melhor, que trabalham com métodos etnográficos dirigem o olhar dos espectadores para parcelas incompreendidas e excluídas socialmente. Os documentários com essas características são expostos a partir de visões pessoais dos documentaristas, que buscam a compreensão de aspectos do mundo, quase sempre particulares e não generalizáveis:

Outros documentários nos convidam a compreender aspectos do mundo de maneira mais completa. Observam, descrevem ou evocam poeticamente situações e interações. Em suas representações, tentam enriquecer nossa compreensão de aspectos do mundo histórico (NICHOLS, 2005, p. 207 – grifo do autor).

Paralelamente à reflexão sobre esse caráter antropológico e misto de compreensão menos generalizadora do documentário, podemos analisar algumas vertentes que defendem o chamado jornalismo etnográfico (NEVEU, 2006, p. 132-133). Este olhar para um possível jornalismo etnográfico está conceitualmente ligado ao *New Journalism*:

Ele [*New Journalism*] funciona ainda hoje como uma referência muito solicitada no mundo anglófono por múltiplas tentativas de (re)invenção de um jornalismo mais etnográfico, mais atento a uma imagem do “andar de baixo” da sociedade (NEVEU, 2006, p. 132-133 – grifo do autor).

O importante na reflexão de Neveu é a possibilidade de um interesse do jornalismo por este “andar de baixo” da sociedade. O “jornalismo etnográfico” a que se refere o autor é um jornalismo de reportagem. “Ele se fixa na evocação de pessoas ‘comuns’: caminhoneiros em greve, professores em sua primeira aula, eleitores populares da Frente Nacional” (NEVEU, 2006, p. 171 – grifo do autor). O autor defende ainda uma inversão da tradição de cobertura: “Ele funciona, enfim, sobre uma espécie de inversão das formas de cobertura comum da atualidade, passando do ponto de vista dos que decidem para o dos efeitos de suas decisões”

(NEVEU, 2006, p. 171). O objetivo dessa prática do jornalismo com características etnográficas é “[...] deixar inteligíveis os problemas sociais a partir de um personagem [...]” (NEVEU, 2006, p. 171).

Ao percorrermos os conceitos acima, percebemos que jornalismo e documentário convergem, visto que ambos, em muitos casos, trabalham abordagens de situações que permitem a reflexão de posições incomuns dentro das práticas cotidianas.

Entendemos que os vídeos que fazem parte do *corpus* de pesquisa também convergem para essa posição de ver o “andar de baixo” da sociedade. É o caso de *Mudança do Garcia* (2007), que fala do carnaval de Salvador, mas pelo viés do bloco sem corda, sem abadá, sem um grande trio elétrico. Os negros (*Morro Seco*, 2006), os pobres, os trabalhadores (*Caminhos de Ferro*, 2004; *Cidade de Chumbo*, 2007), os loucos (*Vozes, pessoas e coisas*, 2005), os pescadores (*Baía de Iguape*, 2006), os romeiros (*Mãe Soledade aqui estou*, 2006; *Antes, um dia e depois*, 2005), os catadores (*Carrinheiros*, 2007), os pequenos agricultores (*Petróleo verde na Bahia*, 2008) estão em destaque, encarnam os problemas sociais, saem da generalizações dos números e estatísticas.

## CONCLUSÃO

Ao final da caminhada, a síntese pode ser mais complexa e ampla do que poderíamos imaginar. Porque não se trata de apenas afirmar que há um documentário jornalístico produzido nos TCCs das graduações em jornalismo. Dizer que os vídeos produzidos nas graduações de jornalismo são documentários jornalísticos pode simplificar uma produção que é diversificada.

A organização dos TCCs em jornalismo institucionaliza a prática do projeto com características jornalísticas. Parece-nos que isso é facilmente definível pelo critério do local de origem do documentário. A questão institucional vai ter peso fundamental, neste caso, para dizer que o documentário é jornalístico.

Para encontrar subsídios para responder como os procedimentos e práticas documentais fazem parte das atividades das escolas de jornalismo, buscamos referências nos cursos de jornalismo. Para obter as informações, obtivemos das escolas, que têm documentários compondo o *corpus*, os regulamentos de TCCs e algumas entrevistas dos orientadores dos projetos experimentais. O objetivo foi verificar se a instituição oferece influência para a produção do audiovisual.

As informações que obtivemos demonstram que a produção do audiovisual sofre influências institucionais em vários sentidos. O fato de ser gestada na escola de jornalismo, faz com que o aluno cumpra as exigências do regulamento, articule conceitos trabalhados no decorrer do curso com as abordagens que escolhe.

Um dos aspectos dentro dos produtos que observamos está relacionado às nuances encontradas nos vídeos observados, nas padronizações e também na falta de padronização nos processos produtivos do material que faz parte do *corpus* de análise. Há diversidade nos tempos de duração, nas formas de apresentação, nos tipos de narrativa. Podemos afirmar que há padronização no uso da entrevista e na ênfase das fontes não oficiais. A questão das fontes não oficiais não é unânime. Mas dos 14 vídeos descritos e analisados, em 12 existe a ênfase na fonte não oficial.

Os elementos expostos na presente reflexão oferecem um referencial teórico capaz de problematizar o que é o vídeo documentário produzido nas graduações em jornalismo. Os trabalhos de conclusão de curso (TCCs) ou projetos experimentais em jornalismo (PEJs) reúnem aspectos da produção documental, da prática jornalística e da reportagem de televisão.

Os audiovisuais caracterizam-se por uma zona de convergência com influências do jornalismo, do documentário e da reportagem televisiva.

O documentário possui a capacidade de abordar, aproximar-se e argumentar sobre a realidade social. Para fazer essa aproximação, utiliza elementos como: imagem em movimento; locações reais; a participação de não-atores; e a montagem de evidência.

Partimos do pressuposto de que o jornalismo compõe e reconstrói a realidade social. O jornalista, para tratar da realidade, observa os eventos como acontecimentos que precisam ser organizados e contados. Ao observar os acontecimentos, o jornalista aproxima-se dos informantes que são as fontes oficiais e não oficiais. Os informantes fornecem seus pontos de vista sobre os eventos que serão transformados em acontecimentos jornalísticos. A entrevista pode ser o apoio para a aproximação da realidade social.

Por fim, a reportagem televisiva utiliza a imagem em movimento e as entrevistas para construir os acontecimentos. No caso da reportagem televisiva, os procedimentos de edição têm maior importância, porque esta organiza a narrativa da reportagem televisiva. A articulação entre texto e imagem com a justaposição de entrevistas oferece um encadeamento lógico ao processo de edição, em especial na edição audiovisual.

Como o projeto experimental envolve um processo de experimentação, os estudantes podem visualizar o documentário como um modelo alternativo ao padrão televisivo atual. O documentário produzido pelos estudantes pode ser chamado de contra-jornalismo, nele podem ser observados a fuga do padrão televisivo convencional e um modo diferente de escolha das temáticas e das fontes.

A prática documental e o exercício do jornalismo são compreendidos como procedimentos que produzem sentidos para os acontecimentos da realidade social. Cada qual com seus métodos e técnicas próprios, que em alguns aspectos se assemelham e em outros divergem.

A descrição dos vídeos e dos seus contextos de origem serve de sustentação para a análise que compõe um dos últimos passos da pesquisa. O conjunto de informações que resultaram do processo de descrição trouxe os elementos de análise. Mais uma vez, as fontes são fundamentais para entender os vídeos; as entrevistas realizadas em todos os audiovisuais; e a falta de padronização do uso dos planos. Observamos, ainda, a existência de dois grupos de audiovisuais no *corpus* analisado, aquele que utiliza voz *over* e o que não a utiliza; três tipos de abordagem mais evidentes (social, antropológica e histórica); e por fim, a falta de



padronização dos tempos de duração dos audiovisuais.

Algo que também chama atenção é a presença de cidadãos comuns como entrevistados, fontes principais dos documentários. O levantamento apontou que nos 14 vídeos foram encontradas 180 fontes consideradas não oficiais e 41 fontes oficiais. Em alguns audiovisuais, a voz da autoridade (reconhecida como fonte institucional, oficial) é mesclada com outros entrevistados “menos importantes” (as fontes não oficiais, que falam por si mesmas), como é o caso de Carrinheiros (2007) e Morro Seco (2006). Em Carrinheiros (2007), há uma assistente social que fala da importância dos catadores de material reciclável, esta fonte foi classificada como oficial. Já em Morro Seco (2006), estão presentes no audiovisual membros do Instituto Agrônomo de São Paulo, também considerados como fonte oficial.

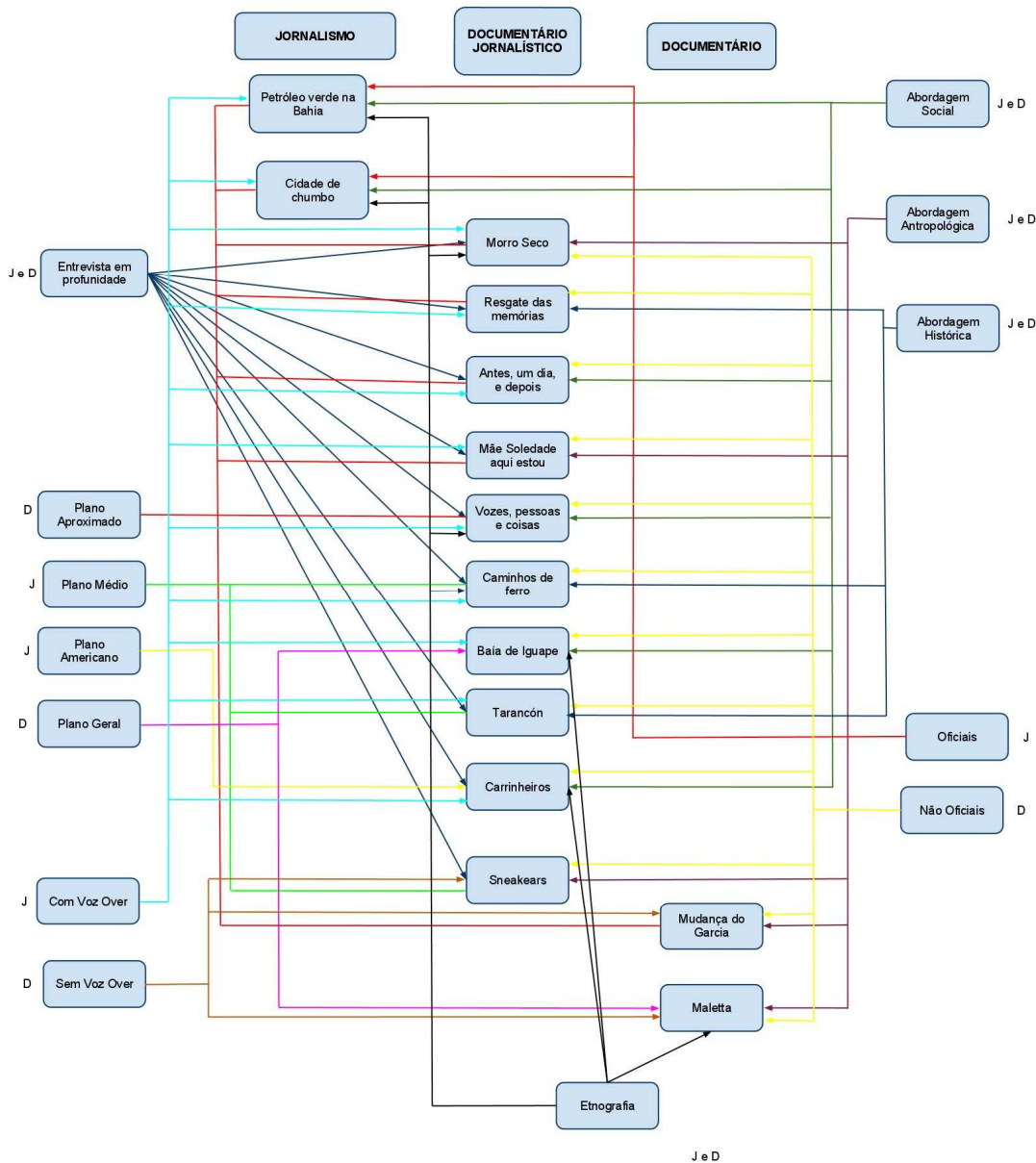
Os outros personagens “menos importantes” (apontados com fontes não oficiais) são: os próprios carrinheiros, que são os catadores de material reciclável, falando de suas dificuldades, contando suas histórias (CARRINHEIROS, 2007); e em Morro Seco (2006) os próprios moradores do bairro quilombola.

Naturalmente, observamos um trabalho de pesquisa (de imagens, de documentos, de informações) para a produção de todos os documentários. Relacionamos o trabalho de pesquisa ao uso de fontes oficiais. A maior parte dos vídeos usa algum tipo de informação de fonte oficial, se não de maneira direta ao colocar os sujeitos para falar, há busca de informações que complementem aquelas obtidas nas vozes dos entrevistados. Verificamos o uso de informações de forma indireta em vídeos como: *Vozes, pessoas e coisas* (2007); *Resgate das Memórias* (2003); e *Baía de Iguape* (2006).

Mas, a particularidade que apresentamos até aqui está na presença dessas vozes menos comuns, que praticamente não têm espaço no noticiário televisivo diário e estão fora da rotina produtiva das notícias. As fontes não oficiais estão presentes nos jornais e telejornais como testemunhas oculares ou envolvidas diretamente com o evento. As histórias simples, sem sofisticação, estão relacionadas com os sujeitos que podem ser chamados de fontes não oficiais. As fontes não oficiais, normalmente, são aquelas em que o jornalista não pode confiar, não pelo menos sem uma checagem (PAILLET, 1986).

A partir da descrição e do quadro de análise elaborado, chegamos à conclusão de que temos três ênfases nos audiovisuais que observamos. Temos vídeos com ênfase no jornalismo, mas características do documentário. Vídeos com ênfase no documentário com alguns

elementos do jornalismo. Por fim, temos vídeos que equilibram características do documentário e do jornalismo.



### QUADRO DE CLASSIFICAÇÃO DOS VÍDEOS

Chegamos a essa conclusão a partir de alguns quadros de análise. Propomos que como o jornalismo de mercado (NEVEU, 2006) põe ênfase e credibilidade nas fontes oficiais, creditamos aos vídeos que tivessem maior número de fontes oficiais maior peso no

jornalismo. Seguindo na mesma linha, orientamos que dos quatro tipos de planos cinematográficos mais usados, dois aproximam-se do jornalismo - Plano Médio e Plano Americano – (TUCHMAN, 1983) e dois teriam maior relação com o documentário – Plano Aproximado e Plano Geral.

Outro elemento que pode trazer distinções em relação ao documentário e jornalismo seria o uso de voz *over*. Na tradição documentária, temos os dois procedimentos - tanto a utilização da voz *over* como a sua ausência. No caso do jornalismo, em especial ao telejornalismo e a reportagem, é predominante o uso de voz *over*. Assim, teríamos a utilização de voz *over* como característica mais associada ao jornalismo e a ausência, uma associação mais forte ao documentário.

Colocamos em equilíbrio, que seriam tanto características do jornalismo e do documentário, três elementos: a entrevista em profundidade; os padrões de abordagem (social, antropológica e histórica); e a questão etnográfica. Aqui entendemos que o documentário para muitos autores tem fortes características antropológicas e, por outro lado, adotamos a concepção de Neveu (2006) que observa a possibilidade que a prática do jornalismo, a partir da reportagem, pode ser também etnográfica. Em especial, quando a reportagem alcança um olhar sobre o andar de baixo da sociedade (NEVEU, 2006).

Desse modo, teríamos a seguinte divisão: dois vídeos com ênfase no jornalismo, dois com ênfase no documentário e 10 vídeos que estamos chamando de documentário jornalístico.

Os dois vídeos com ênfase no jornalismo, porque apresentaram ênfase ou equilíbrio com as fontes oficiais e utilização de voz *over*, são: Petróleo verde na Bahia (2008) e Cidade de Chumbo (2007). Nos dois vídeos encontramos a ênfase no uso de Planos Aproximados. Cidade de Chumbo (2007) e Petróleo verde na Bahia (2008) têm como abordagem a questão social. A etnografia pode ser considerada como método utilizado para a realização do audiovisual, especialmente quando fazemos referência ao cidadão comum, em geral, marginalizado e pouco ouvido pelo jornalismo de mercado (NEVEU, 2006).

Vídeos com ênfase no documentário seriam Mudança do Garcia (2007) e Maletta (s/d). Os dois vídeos reforçam as fontes não oficiais e não utilizam voz *over*. Maletta (s/d) utiliza maior número de Planos Gerais e sua abordagem é antropológica, em função de olhar o edifício com uma perspectiva cultural. Mudança do Garcia (2007) trabalha com maior número de Planos Aproximados, mas também conta com uma abordagem antropológica, uma vez que observa o carnaval e o bloco - que é o título do vídeo - com características culturais. Para os

dois vídeos, a entrevista em profundidade aparece como elemento a ser destacado.

Os outros 10 audiovisuais, que fazem parte do *corpus*, estariam enquadrados numa classificação que chamamos de documentário jornalístico, porque dividem suas características entre as duas práticas.

Morro Seco (2006), por exemplo, tem ênfase nas fontes não oficiais, mas utiliza a voz *over*, dá ênfase aos Planos Aproximados, tem uma abordagem antropológica e, como método, o caráter etnográfico. Resgate das Memórias (2003), Antes, um dia e Depois (2005), Mãe Soledade aqui estou (2006) e Vozes, pessoas e coisas (2007) enquadram-se nas mesmas características descritas em Morro Seco (2006). Ou seja, todos têm ênfases nas fontes não oficiais que estamos atribuindo como característica do documentário. A maior parte dos Planos são Aproximados, que também consideramos como característica do documentário.

Nos vídeos Caminhos de Ferro (2004) e Tarancón (2005) temos ênfase nas fontes não oficiais, utilização de voz *over*, maior uso de Planos Médios. A abordagem dos dois vídeos é histórica e Caminhos de Ferro (2004) também apresenta características etnográficas, sem esquecer a entrevista em profundidade como característica.

No caso de Baía de Iguape (2006), temos maior número de fontes não oficiais, voz *over* e ênfase nos Planos Gerais. A abordagem é social e usa elementos etnográficos como método de aproximação. Em Carrinheiros (2007), há o maior número de fontes não oficiais, voz *over* e a ênfase nos Planos Americanos. O vídeo Carrinheiros (2007) tem abordagem social e também está próximo da denominação olhar pelo andar de baixo da sociedade.

Por fim, o vídeo *Sneakers* (2008) usa em maior número as fontes não oficiais, não utiliza voz *over* e trabalha com maior número de Planos Médios. A abordagem de *Sneakers* (2008) é antropológica, tendo a entrevista em profundidade como outra característica.

A partir do que foi apontado ao longo de todo o processo de estudo, compreendemos que a produção audiovisual nas graduações é complexa e diversificada, pelas variações encontradas durante os procedimentos de descrição e análise. Os projetos experimentais em vídeo observam as práticas de produção e conceitos tanto do documentário como, em especial, do jornalismo.

Ao concluirmos o presente estudo, entendemos a existência de uma modalidade de audiovisual denominada documentário jornalístico. Baseamos essa afirmação na observação dos vídeos produzidos como TCCs nas graduações em jornalismo. Mas o processo de pesquisa apontou ainda para a possibilidade de ver no documentário a experimentação,

especialmente a partir das abordagens e dos métodos de investigação.

Assim, os estudantes de jornalismo conseguem trabalhar com o chamado contrajornalismo, ao evidenciar lógicas produtivas valorizando as fontes não oficiais. As fontes não oficiais, por sua vez, conseguem atingir uma espécie de inversão das formas de cobertura comum da atualidade (NEVEU, 2006, p. 171). O objetivo do tipo de abordagem encontrada nos trabalhos dos alunos é deixar compreensível os problemas sociais. Ao reunir estas observações, encontramos o documentário jornalístico, nele estaria contemplado o exercício do jornalismo etnográfico, ao observar situações pouco convencionais no jornalismo mais voltado ao mercado.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRAFIA

ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: (org.) CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. Cap. 7, p. 258-312.

AMORA, Antônio Soares. **Minidicionário Soares Amora da Língua Portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 2009.

ANGELI, Glaydson. **Caminhos de Ferro**. Trabalho de Conclusão de Curso Graduação em Jornalismo, UEPG, 2004.

ANTUNES, Elton. Temporalidade e produção do acontecimento jornalístico. In: **Em questão**. Porto Alegre, v. 13, n.1, jan/jun 2007.

ARAÚJO, Karla Holanda. **Documentário Nordestino: História, mapeamento e análise (1994-2003)**. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Pós-Graduação em Multimeios. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Campinas, 2005.

ARTIÈRES, Philippe. *La sombra de los prisioneros sobre el tejado*. Las herencias del GIP. In: D. ERIBON (Dir.). **El Infrecuente Michel Foucault**. Buenos Aires, Letra Viva/Edelp. 2004, p. 137-152.

AUGUSTO, Sérgio. **Afonso Segreto**. Disponível em: <http://www.tecsi.fea.usp.br/eventos>. Acesso em: 20/10/2008.

BARNOUW, Erik. **El documental: historia y estilos**. Barcelona: Gedisa, 1998.

BARROS, Luiza Epaminondas. **O documentário como Gênero em região de Fronteiras: uma análise da transgressão no curta-metragem ilha das flores**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP. São Paulo, 2004.

BECKER, Beatriz. 500 anos do descobrimento nos noticiários da TV. IN: **Telejornalismo: a nova praça pública**. VIZEU, Alfredo; PORCELLO, Flávio; MOTA, Célia. (orgs). Florianópolis: Insular, 2006.

BENEDETI, Carina A. **A qualidade da informação jornalística**: uma análise da cobertura da grande imprensa sobre os transgênicos em 2004. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Comunicação) UNB, Brasília, 2006.

BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. SP: Cia das Letras, 2003.

BRAGANÇA, Felipe. **Eu não vou falar sobre documentário brasileiro**. IN:<http://www.contracampo.com.br/60/naoeumdocumentariobrasileiro.htm>. Acesso em 23/07/08.

BRANDÃO, Ana Paula. **Os discursos do conhecimento**: a experiência do Canal Futura. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2000.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Federal de Educação. Resolução nº 02, de 24 de janeiro de 1984. **Fixa o currículo mínimo do curso de Comunicação Social e dá outras providências**. Documentos. Brasília, fev. 1984, nº 278, p. 209-211.

BRASIL, Giba Assis. Por que curta metragem? In: **Casa de Cinema de Porto Alegre**, 2001. Disponível em: <<http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/por-que-curta-metragem>>. Acesso em: 28 dez. 2010.

BONIN, Jiani. Nos bastidores da pesquisa: a instância metodológica experienciada nos fazeres e nas processualidades de construção de um projeto. IN: **Metodologias de pesquisa em comunicação**: olhares, trilhas e processos. Porto Alegre: Sulina, 2006.

BORRAT, Héctor. *Necesidad y riesgo de las fuentes*. IN: FONTCUBERTA, Mar de; BORRAT, Héctor. **Periódicos: sistemas complejos, narradores em interacción**. Buenos Aires: Crujía, 2006. Cap. 4 p. 245-276.

BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Edusp, 1992.

CASCAIS, Fernando. Prefácio. In: **A notícia**. Fontcuberta, Mar de. Lisboa: Ed. Notícias, 1999.

CASSOL, Ivone Maria. **Prêmio Esso e as transformações da reportagem**: uma reflexão sobre a reportagem e o jornalismo impresso nos últimos 40 anos na Região Sul. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Programa de Pós-graduação em Comunicação Social. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUC-RS. Porto Alegre, 1997.

CARLOS, Maíra de Brito. **Pactos documentários**: Um olhar sobre como 33, de Kiko Goifman, pode revelar a possibilidade dos dispositivos narrativos reconfigurarem a prática documentária. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Recife, 2005.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade**: história e estética do cinema. Rio de Janeiro:Artenova/ Embrafilme, 1976.

CATÁLOGO do centro de Preservação da História Ferroviária de Curitiba (SR-5) – Museu Ferroviário. Denisar Zanello de Miranda. Preserve, RFFSA, 1982.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

COIMBRA, Oswaldo. **O texto da reportagem impressa**. São Paulo: Ática, 2002.

COSTA, Tatiana. **O espelho e o bisturi**: O jornalismo audiovisual nas reportagens especiais televisivas. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Belo Horizonte, 2005.

COUTINHO, Iluska. Telejornal e narrativa dramática: um olhar sobre a estrutura da informação em TV. IN: **Telejornalismo: a nova praça pública**. VIZEU, Alfredo; PORCELLO, Flávio; MOTA, Célia. (orgs). Florianópolis: Insular, 2006.

DA-RIN, Silvio. **Espelho Partido**: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2006.

DAYAN, D.; KATZ, E. **La historia em directo**. La retransmisión televisiva de los acontecimientos. Barcelona: G. Gilli, s/d.

ERBOLATO, Mário. **Técnicas de codificação em jornalismo**. São Paulo: Ática, 1991.



ESPINAL, Luis. **Géneros cinematográficos**. cuadernos de cine, Nº 2. La Paz: Don Bosco, 1977.

ÉVORA, Sílvio L. **As fontes jornalísticas na televisão cabo-verdiana**: os definidores primários das discussões. Disponível em: [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt). Acesso em: 20/04/08.

FELIPE, Marcos Aurélio. **Cinema e educação**: interfaces, conceito de práticas docentes. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Natal, 2006.

FONTCUBERTA, Mar de. **A notícia**. Lisboa: Ed. Notícias, 1999.

\_\_\_\_\_; BORRAT, Héctor. *Periódicos: sistemas complejos, narradores em interacción*. Buenos Aires: Crujía, 2006.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: Estratégia, poder-saber. **Ditos e Escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. ¿Qué es un autor? In: **Entre filosofia y literatura**. Espanha: Paídos, 1999. Vol. I Cap. 20. p. 329-360.

\_\_\_\_\_. As reportagens de idéias. In: BERGER, Christa e Marocco, Beatriz (orgs.). **Ilha do presídio**: uma reportagem de idéias. Porto Alegre: Libretos, 2008.

FRANCO, Marília. Biofilmografia de Leni Riefenstahl. In: **Mnemocine**. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/leni.htm>. Acesso em: Dez. 2008.

GARCIA, Jorge Edson. Biofilmografia de Humberto Mauro. In: Cinemabrasil. Disponível em: <http://www.cinemabrasil.org.br/hummauro/index.html>. Acesso em: Dez. 2008.

GARDIES, René (org.) **Comprender a cinema e as imagens**. Lisboa: Ed. Texto & Grafia, 2007.

GASKEL, G.; BAUER, M. & ALLUM, N. Qualidade, e interesses do conhecimento. IN: BAUER, M & GASKEL, G (orgs.) **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. **Crítica de cinema no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. Volume II.

GOMIS, Lorenzo. **Teoría del periodismo**. Barcelona: Paidós, 1991.

HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

HALL, Stuart. et al.. A produção social das notícias: O mugging nos media. IN: **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa: Vega, 1993.

HARDT, Hanno. Introdução. In: **A era glacial do jornalismo**. Beatriz Marocco e Christa Berger. Porto Alegre: Sulina, 2006.

HENN, Ronaldo. **A pauta e a notícia**: uma abordagem semiótica. Canoas: Ed. Ulbra, 1996.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LAGE, Nilson. **A reportagem**: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística. Rio de Janeiro: Record, 2003.

LE GOFF, Jacques. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

LINS, Aline Maria Grego. A construção telejornalística sob o olhar processual. IN: **Telejornalismo: a nova praça pública**. VIZEU, Alfredo; PORCELLO, Flávio; MOTA, Célia. (orgs). Florianópolis: Insular, 2006.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente. IN: **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. Francisco Elinaldo Teixeira (org.). - São Paulo: Summus, 2004b.

\_\_\_\_\_; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MANUAL do Projeto Experimental. Salvador: Universidade Federal da Bahia/Faculdade de Comunicação/Colegiado de Graduação/Coordenação de Projetos Experimentais, 1999.

MANUAL DE TCC DA UNIBRASIL. Unibrasil, Curitiba, 2010.

MAROCCO, Beatriz. **Prostitutas, jogadores, pobres e vagabundos no discurso jornalístico**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2004.

\_\_\_\_\_. Reportagem de transgressão, um giro no tratamento da fonte jornalística. In: BERGER, Christa e Marocco, Beatriz (orgs.). **Ilha do presídio**: uma reportagem de idéias. Porto Alegre: Libretos, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesus; REY, Germán. **Os exercícios do ver**: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: Senac, 2001.

MARTINI, Stella. **Periodismo, noticia y noticiabilidad**. Buenos Aires: Norma, 2000.

\_\_\_\_\_; LUCHESSI. **Los que hacen la noticia: periodismo, información y poder**. Buenos Aires: Biblos, 2004.

MATTOS, Sérgio. **Um perfil da TV Brasileira**: 40 anos de história. ABAP/Capítulo Bahia: A Tarde, 1990.

MEDINA, Cremilda. **Entrevista**: o diálogo possível. São Paulo: Ática, 1986.

MELLO, Carlos de Brito e. **Mancha no acontecimento**: imagem e subjetividade no caso do Ônibus 174. Dissertação ( Mestrado em Comunicação Social). Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Belo Horizonte, 2004.

MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas**: a segmentação da cultura no século XX: São Paulo: Olho d'Água/Fapesp, 2001.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. São Paulo: Hucitec, 2004.

MORAES, Vaniucha de; IJUIM, Jorge Kanehide. Jornalismo e cinema: encontro possível entre o jornalismo da revista realidade e o “modelo sociológico” de documentário. IN: **Verso e Reverso**. São Leopoldo: Unisinos, set/dez 2010.

MORIN, Edgar. **Sociologia**. Madrid: Tecnos, 2002.

MOTA, Célia Ladeira. O gesto e a palavra: representações sobre cidadania no telejornal. IN: **Telejornalismo: a nova praça pública**. VIZEU, Alfredo; PORCELLO, Flávio; MOTA, Célia. (orgs). Florianópolis: Insular, 2006.

MOTA, Regina. **A épica eletrônica de Glauber**: um estudo sobre cinema e TV. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Teorias da notícia: as relações entre o real e o simbólico. In: **O Jornal**: da forma ao sentido. Maurice Mouillaud e Sérgio Dayrell Porto (orgs.) Brasília: Ed. Univ. Brasília, 2002.

MOUILLAUD, Maurice. A crítica do acontecimento ou o fato em questão. In: **O Jornal**: da forma ao sentido. Maurice Mouillaud e Sérgio Dayrell Porto (orgs.) Brasília: Ed. Univ. Brasília, 2002.

MOURA, Roberto. A bela época (primórdios-1912) – Cinema Carioca (1912-1930). In: **História do cinema brasileiro**. Fernão Ramos (org.). São Paulo: Art Editora, 1987.

NEVEU, Érik. **Sociologia do jornalismo**. São Paulo: Loyola, 2006.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Espanha: Paidós, 1997.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NODARI, Sandra. **Ônibus 174**: a relação entre imagem e voz no telejornalismo e no documentário. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagem). Pós-Graduação em Comunicação e Linguagem. Universidade Tuiuti do Paraná. Curitiba, 2006.

PAILLET, Marc. **Jornalismo, o quarto poder**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PARK, Robert. A notícia como forma de conhecimento: um capítulo da sociologia do conhecimento. In: Steinberg, Charles (org.). **Meios de Comunicação de Massa**. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 168-185.

PEDROSO, Daniel. **O filme documentário e a perspectiva dialógica na construção do enunciado fílmico**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Pós-Graduação em Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos. São Leopoldo, 2004.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário**: História, identidade, tecnologia. Lisboa: Cosmos, 1999.

PINTO, Cíntia Xavier da. O Nankim e o curso de Comunicação da UEPG/PR. IN: **Recortes da mídia alternativa** – Histórias & memórias da comunicação no Brasil. Org. Karina Janz Woitowicz. Ponta Grossa: Ed. UEPG, 2009.

QUÉRÉ, Louis. Entre facto e sentido: a dualidade do acontecimento. **Trajectos**, Lisboa, nº 6, p.59-76, 2005.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal...** o que é mesmo documentário? São Paulo: Senac, 2008.

\_\_\_\_\_. MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

\_\_\_\_\_. Cinema Verdade no Brasil. In: Francisco Elinaldo Teixeira (org.) **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

\_\_\_\_\_. O que é documentário? In: Fernão Pessoa Ramos, Maria Dora Mourão, Afrânio Catani, José Gatti (Org.) **Estudos de Cinema** – Socine. Porto Alegre: Sulina, 2000.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: Bill Nichols. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

REBELO, José. Prolegómenos à narrativa mediática do acontecimento. In: **Trajectos**, Revista de Comunicação, cultura e educação. Nº8-9. Prim./out., 2006.

Regulamento do Trabalho de Conclusão de Curso do curso de graduação em comunicação Social Habilitação em Jornalismo. UEPG/Departamento de Comunicação, Ponta Grossa, 2008.

Regulamento do Trabalho de Conclusão da Universidade Federal de Pernambuco. Departamento de Comunicação/UFPE, s/d.

Regulamento do Trabalho de Conclusão do Curso de Comunicação da PUC-Minas. Centro de Pesquisa em Comunicação. PUC-Minas, Belo Horizonte, s/d.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão: correlações**. São Paulo: Ateliê editorial, 2004.

RODRIGUES, Adriano Duarte. O acontecimento. IN: **Jornalismo: Questões, teorias e “estórias”**. (org.) Nelson Traquina – Lisboa: Vega, 1993.

ROMANGUERA i RAMIÓ, Joaquim; ALSINA THEVENET, Homero (org.). **Fuentes y documentos del cine**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. IN: BAUER, M; GASKEL, G (orgs.) **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

SAMPAIO, Walter. **Jornalismo audiovisual: rádio, TV e cinema**. Petrópolis: Vozes, 1971.

SANTOS, Marina Pilatti. **Resgate das Memórias: O Cinema em Ponta Grossa**. Trabalho de Conclusão de Curso Graduação em Jornalismo, UEPG, 2003.

SANTOS, Rogério. Práticas produtivas e relacionamento entre jornalistas e fontes de informação. IN: Traquina, Nelson; Cabreba, Ana; Pontes, Cristina; e Santos, Rogério (orgs.). **O jornalismo português em análise de casos**. Lisboa: Ed. Caminho, 2001.

\_\_\_\_\_. **As Notícias e os seus efeitos**. Coimbra: Minerva, 1999.

SANTOS, Vanessa Sônia. **Narradores da cidade**: táticas estéticas de renovação da linguagem cinematográfica documental. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação. Universidade Nacional de Brasília – UNB. Brasília, 2006.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e o documentário. IN: Teixeira, Francisco Elinaldo. (Org.) **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

SILVA, Antonio Carlos Amancio da; MODERNO, Mauro Duque Estrada. Cinema na UFF – 40 anos. In: **Revista Universitária do Audiovisual**. São Carlos, nº 4 jun, 2009. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1962> Acesso em 17/06/2009.

SILVA, Sávio Tarso Pereira da. **História, documentário e exclusão social**: as imagens do povo e do excluído no Cinema Brasileiro (1960-2000). Dissertação (Mestrado em História). Pós-Graduação em História. Universidade Severino Sombra. Vassouras - RJ, 2005.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. João do Rio, repórter da pobreza na cidade. In: **Em Questão**. Porto Alegre, v.10, n.1, p. 81-93, jan-jun, 2004.

SOUZA, Gustavo. **Traficantes, justiceiros e rappers**: a invasão dos setores da margem na produção nacional de documentários. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

SOUSA, Jorge Pedro. **A utilização de fontes anônimas no noticiário política dos diários portugueses de referência**: um estudo exploratório. Disponível em: [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt). Acesso em: 20/04/08.

\_\_\_\_\_. **As notícias e o seus efeitos**: as “teorias” do Jornalismo e dos efeitos sociais dos *media* jornalísticos. Univ. Fernando Pessoa, 1999.

SOUZA, José Carlos Aronchi de. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. SP: Summus, 2004.

STAM, Robert. O telejornal e seu espectador. In: **Novos Estudos**. São Paulo: Cebrap. Nº 13 out. 1985.

TAVARES, Denise. Fronteiras entre cinema e jornalismo: a realização de vídeo-documentário no curso de jornalismo. Disponível em: [www.fnnpj.org.br/downloads/denise\(cinema-jornal\)2005.pdf](http://www.fnnpj.org.br/downloads/denise(cinema-jornal)2005.pdf). Acesso em: 10/08/2008.

TÉTU, Jean-François. *Le monde e Libération em perspectiva*. In: **O Jornal**: da forma ao sentido. Maurice Mouillaud e Sérgio Dayrell Porto (orgs.) Brasília: Ed. Univ. Brasília, 2002.

TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo**: Questões, teorias e “estórias”. Lisboa: Vega, 1993.

\_\_\_\_\_. **Teorias do Jornalismo**: porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2004.

TUCHMAN, Gaye. *La producción de la noticia: estudio sobre la construcción de la realidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1983.

TUZINO, Y; CORREIA, D. **Existir e Resistir**: vídeo-documentário jornalístico sobre a comunidade quilombola Morro Seco. Trabalho de Conclusão de Curso Graduação em Jornalismo, UEPG, 2006.

VERÓN, Eliseo. *Construir el acontecimiento*. Barcelona: Gedisa, 1995.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação**. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Ed. Graal: Embrafilmes, 1983.

## FILMOGRAFIA

**ANTES, um dia e depois**. Caio Cavechini. Universidade de São Paulo, 95 min, 2005.

**ARRAIAL do Cabo**. Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, Brasil, Funarte, 1959.



**ARUANDA.** Linduarte Noronha, Brasil, Funarte, 1959.

**A UNE somos nós?** Danilo Silvestre e Danilo Ferreira. Universidade de Brasília, 42 min, 2007.

**BAÍA de Iguape.** J. B. Tavares. Universidade Federal da Bahia, 13 min, 2006.

**CABRA Mercado Para Morrer.** Eduardo Coutinho, Brasil, 119 min, 1984.

**CAMINHOS de Ferro.** Glaydson Angeli, Universidade Estadual de Ponta Grossa, 49 min, 2004.

**CARRINHEIROS – Uma vida de trabalho e luta.** Jaqueline Modesto, Unibrasil, Curitiba, 11 min, 2007.

**CIDADE de chumbo.** Mariana Alcântara. Universidade Federal da Bahia. 17 min, 2007.

**CONGO.** Arthur Omar, Brasil, 1972.

**CRÔNICA de um verão** (Chronique d'un été). Jean Rouch e Edgar Morin, França, 90 min, 1960.

**EDIFÍCIO Master.** Direção de Eduardo Coutinho. Brasil: 2002, Documentário, 110 minutos. Distribuição: [Riofilme](#), son., color..

**ENTREATOS.** Direção de João Moreira Salles. Brasil: 2004.

**HOMEM da Câmera, O** (Chelovek s kinoapparatom). Dziga Vertov, União Soviética, 103 min, 1929.

**MÃE Soledade aqui estou.** L. Soares. Universidade Federal da Bahia, 14 min, 2006.

**MALETTA.** Caixeta, Bispo, Marinho, Souza. PUC-Minas, 50 min, s/d.

**MORRO Seco – Existir Resistir.** Danilo Correia e Yolanda Tuzino, Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2006.

**MUDANÇA do Garcia.** F. Fontainha. Universidade Federal da Bahia, 23 min. 2007.

**NANOOK, o esquimó** (*Nanook, of the north*). Robert Flaherty, Canadá/Estados Unidos, 55 min, 1922.

**OLÍMPIA** (Olympia). Leni Riefenstahl, Alemanha, 1938.

**PEÕES.** Direção Eduardo Coutinho. Brasil, 2004.

**PETRÓLEO verde na Bahia.** J. Lopes, L. Assiz. Universidade Federal da Bahia, 22 min, 2008.

**PRIMÁRIAS** (Primary). Drew Associates, D.A. Pennebaker e Richard Leacock, com Terence Macartney-Filgate e Albert Mayles, 60 min, 1960.

**RESGATE das Memórias.** Marina Pilatti, Universidade Estadual de Ponta Grossa, 30 min., 2003.

**RIVER, The.** Pare Lorentz, Farm Security Administration, 31 min, 1937.

**SANTA Marta, Duas Semanas no Morro.** Eduardo Coutinho, Brasil, 54 min, 1987.

**SNEAKERS – Entrando de sola na cultura urbana.** Eduardo Soares, Universidade de São Paulo, 45 min. 2008.

**TARANCON - Volta para viver.** Ligia Azevedo, Universidade de São Paulo, 53 min, 2005.

**TIROS em Columbine.** Título Original: *Bowling for Columbine*. Direção de Michel Moore. EUA: Alliance Atlantis Communication / Dog Eat Dog Films / Salter Street Films International / United Broadcasting Inc. / VIF Babelsberger Filmproduktion GmbH & Co. Zweite KG: Dist: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corporation / United Artists, 2002. 120 minutos: son., color.

**TRIUNFO da vontade, O** (Der Triumph des Willens). Leni Riefenstahl, Alemanha, 107 min, 1934.

**VOZES, pessoas e coisas.** A. Farias, L. Lima. Universidade Federal de Pernambuco, 21 min, 2007.

## ANEXOS

### ANEXO 1: RESPOSTA VIA-EMAIL DE EDUARDO DUARTE - UFPE

#### Questionário para os orientadores de TCC em Jornalismo

O interesse da presente investigação é encontrar e observar elementos que demonstrem o contexto (no sentido de conjunto de ações, que vão resultar no produto final) de produção do material em vídeo realizado nas graduações em jornalismo.

Como não é possível recuperar e acompanhar a realização dos trabalhos que estão em análise, se faz necessário tentar encontrar elementos que ajudem a compreender como é a produção. Para tanto os orientadores dos TCCs são pessoas que conhecem o processo de produção. Eis algumas questões:

Nome: Eduardo Duarte

Curso: Comunicação Social –UFPE.

1) No processo de orientação do trabalho de conclusão/ projeto experimental explicita as etapas/ modos/ ações para que o aluno produza o material em vídeo.

R: Essa resposta é muito longa, tentarei ser breve. Não diria que haja uma fórmula pronta de orientação de projetos experimentais em vídeo. Cada orientando e cada projeto possuem suas especificidades. De qualquer forma partimos sempre da relevância de um fato social. Esse é ponto de partida. Compreender a relevância desse fato desdobra uma série de encontros para debatermos os subtemas que se desdobram, os problemas implicados. A partir daí vamos para a pesquisa. Ampliar o repertório de informações, encontrar informantes. Como sempre temos de ter cuidado com o tempo para não nos excedermos na investigação, assim que temos material para o TCC nós paramos para não virar um longa metragem, ou uma série de documentários. Passo em seguida para a elaboração dos blocos de estruturação da proposta do

vídeo, paralelamente as negociações de gravação, concessão de direitos de imagens e pré produção.

Quando tudo está pronto, na fase da produção em si não vejo meus alunos. Apenas quando há alguma dúvida crucial na relação com o campo ou no tratamento da informação ou da investigação, questões as vezes éticas, sou acionado e marcamos um encontro para conversar. No mais das vezes vejo apenas o primeiro tratamento da edição. Discutimos o material coletado e porque escolheram aquele caminho de apresentação do fato social. O vídeo passa ainda por mais dois tratamentos de edição até sentirmos que ele se mantém de pé para ser apresentado (sic).

2) Durante a produção do vídeo como projeto experimental, é realizada reflexão teórica do material?

R: Depende do que se entende por reflexão teórica. Uso de autores para embasar o vídeo? Não, não fazemos isso. A reflexão que fazemos é sobre o fato em si que gera a pesquisa e as implicações sociais que se desdobram ao longo da investigação (sic).

3) A orientação do aluno para a produção do TCC em vídeo passa por REFLETIR questões do jornalismo como: pautas, entrevistas, enquadramento, acontecimento, interesse público, fontes, Etc? Se, sim, quais são eixos mais trabalhados? Se não, por que?

R: De certa forma essas reflexões existem misturadas no processo de trabalho. Não são feitas como pontos específicos a serem refletidos, mas para serem aplicados, levando em consideração que isso já foi apresentado ao aluno durante as disciplinas do curso. No TCC não há tempo para elaborações teóricas, os alunos estão com um pé no mercado e outro precisando fechar na universidade. Trabalhamos todos esses aspectos fazendo o vídeo, no trajeto do próprio programa a ser montado (sic).

4) Quais são as condições de estrutura: laboratório e de equipamentos que o aluno possui para produzir o vídeo documentário na instituição?

R: Precárias. Os equipamentos existem, os técnicos também, mas essas pautas as vezes

exigem gravações noturnas ou viagens com o equipamento e a instituição não possui seguro dos equipamentos. Logo, esses só podem sair no horário de expediente dos técnicos da instituição. Essa burocracia leva os alunos a fazerem co-parceria com produtoras da cidade para terem maior mobilidade de trabalho e melhor equipamento de uso (sic).

5) Por que, na sua opinião, os alunos escolhem trabalhar com documentário no projeto experimental/ TCC? O que leva o aluno a querer fazer um documentário?

R: Porque definitivamente o documentário contemporâneo não tem compromisso com o jornalismo da forma como se entende. O documentário é um gênero que flerta com o ficcional também e permite vários modelos, mais soltos de realização. Inclusive a possibilidade de não ter pauta alguma, entrevista alguma e partir do espontâneo do que se encontra quando se desembarca no lugar (sic).

6) O que compreende como experimental dentro da proposta de projeto experimental/ TCC para jornalismo?

R: O caráter da investigação. Pôr em visibilidade um fato social e todos seus desdobramentos problemáticos. Isso é o coração e por isso mesmo profundamente experimental, pode ser realizado de varias maneiras, mas de qualquer maneira que venha a ser realizado contempla o jornalismo porque o fato social continua sendo a premissa de fundo.

## ANEXO 2: RESPOSTA VIA E-MAIL DE FELIPE HARMATA MARINHO - UNIBRASIL

### Questionário para os orientadores de TCC em Jornalismo

O interesse da presente investigação é encontrar e observar elementos que demonstrem o contexto (no sentido de conjunto de ações, que vão resultar no produto final) de produção do material em vídeo realizado nas graduações em jornalismo.

Como não é possível recuperar e acompanhar a realização dos trabalhos que estão em análise, se faz necessário tentar encontrar elementos que ajudem a compreender como é a produção. Para tanto os orientadores dos TCCs são pessoas que conhecem o processo de produção. Eis algumas questões:

Nome: Felipe Harmata Marinho

Curso: Jornalismo – Unibrasil

1) No processo de orientação do trabalho de conclusão/ projeto experimental, explicita as etapas/ modos/ ações para que o aluno produza o material em vídeo.

R: Para explicar as etapas é necessário entender que na Unibrasil o aluno passa por mais de um professor que o orienta ao longo do projeto.

O trabalho de TCC começa no sexto período, na disciplina de metodologia. Nela os alunos encerram a disciplina protocolando o pré-projeto de seu TCC. No sétimo período os alunos têm duas disciplinas de pesquisa com professores gerais que acompanham o projeto da pesquisa. Essa etapa se encerra com uma banca de qualificação. São critérios de avaliação da banca, introdução, delimitação do tema, objetivos, justificativa, fundamentação teórica e um pré-delineamento do produto, mais com as idéias gerais do documentário do que uma definição rígida de como será o produto.

No oitavo período o aluno tem um orientador exclusivo e no final do semestre passa por uma banca final. Nessa etapa o aluno revisa e faz ajustes nos itens da qualificação e aí sim desenvolve o delineamento do produto e grava o piloto do produto.

No oitavo período, no geral o que se pede é que o aluno primeiro elabore o delineamento do produto (levando em consideração as reflexões teóricas), depois faça um levantamento de pauta, personagens, pré-roteiro, gravações, decupagem, finalização do roteiro e edição. Também é preciso fazer um projeto para o produto levando em conta custos para a efetivação do vídeo e também pensando possibilidades de buscar fundos para efetivar o produto.

2) Durante a produção do vídeo, como projeto experimental, é realizada reflexão teórica do material?

R: O que sempre é pedido é uma relação entre as teorias e o produto, que desde o sexto período o aluno articule as bases teóricas com o que quer que resulte no produto. E sempre trabalhe levando os dois aspectos em consideração, que eles não podem estar descolados.

3) A orientação do aluno para a produção do TCC em vídeo passa por REFLETIR questões do jornalismo como: pautas, entrevistas, enquadramento, acontecimento, interesse público, fontes, Etc? Se, sim, quais são eixos mais trabalhados? Se não, por que?

R Sim. Todos os aspectos são levados em consideração. Gosto de trabalhar ao orientar documentários também com pesquisa empírica. Uma pesquisa qualitativa ou um grupo focal que leve os alunos até o tema ou personagens que podem ser entrevistados para o projeto quando eles ainda estão em fase de delimitação do tema.

Assim, além do auxílio na delimitação do tema do trabalho, o aluno já consegue perceber que pautas poderão ser efetivadas nos documentários, quais personagens podem render mais e também em que ambientes a gravação funciona melhor. Consegue refletir com mais embasamento sobre o documentário muito antes da fase de captação das entrevistas.

4) Quais são as condições de estrutura: laboratório e de equipamentos que o aluno possui para produzir o vídeo documentário na instituição?

R: A instituição possui duas ilhas de edição em vídeo, estúdio, iluminação e cerca de 10 câmeras, sendo uma em HD TV. O aluno precisa reservar o material e ilha como se fosse para



uma disciplina de telejornalismo (sic).

5) Por que, na sua opinião, os alunos escolhem trabalhar com documentário no projeto experimental/ TCC? O que leva o aluno a querer fazer um documentário?

R: No geral os alunos falam que buscam produzir documentários porque querem aprofundar a discussão sobre determinado tema, seja ele qual for (sic).

6) O que compreende como experimental dentro da proposta de projeto experimental/ TCC para jornalismo?

R: Que o aluno tenha liberdade e ousadia para testar formatos ainda não experimentados ou que ele trabalhe com propostas que ainda não foram consolidadas pelo mercado ou por determinados diretores. Que possa ser experimental tanto na forma como no conteúdo. O que vejo é que muitas vezes as pessoas confundem experimentação com falta de acabamento, acabam usando a desculpa da experimentação para justificar falhas ou falta de acabamento técnico e conceitual. O que não se pode confundir é experimentação com falta de rigor acadêmico para a produção.

### ANEXO 3: RESPOSTA VIA E-MAIL DE HEBE MARIA GONÇALVES DE OLIVEIRA - UEPG

#### Questionário para os orientadores de TCC em Jornalismo

O interesse da presente investigação é encontrar e observar elementos que demonstrem o contexto (no sentido de conjunto de ações, que vão resultar no produto final) de produção do material em vídeo realizado nas graduações em jornalismo.

Como não é possível recuperar e acompanhar a realização dos trabalhos que estão em análise, se faz necessário tentar encontrar elementos que ajudem a compreender como é a produção. Para tanto os orientadores dos TCCs são pessoas que conhecem o processo de produção. Eis algumas questões:

Nome: Hebe Maria Gonçalves de Oliveira

Curso: Comunicação Social/Jornalismo - UEPG

1- No processo de orientação do trabalho de conclusão/ projeto experimental, explicita as etapas/modos/ações para que o aluno produza o material em vídeo.

R: No Curso de Jornalismo da UEPG, o desenvolvimento do TCC pressupõe a realização de um projeto de pesquisa elaborado ainda no 3º ano como atividade da disciplina Metodologia de Pesquisa em Jornalismo. A aplicação sistemática do mesmo ocorre no 4º ano, quando o estudante passa a contar com o acompanhamento e orientação de um professor específico, assim como orientações através da disciplina Práticas de Elaboração de Projetos Experimentais em Jornalismo. Para a realização do Projeto Experimental, o estudante pode optar por uma das modalidades, monografia ou produto – ambas pressupõem reflexão teórica. O processo implica também na submissão do estudante à qualificação, realizada no final do 1º semestre do 4º ano, e defesa após depósito da versão final do trabalho no encerramento do ano letivo – ambas fases com composição de banca examinadora por três professores. Para a opção do estudante pela realização de produto jornalístico, também se exige reflexão teórica

para produção do mesmo, além da produção em si do formato/conteúdo produto.

Por se tratar da formação em Jornalismo, os TCC's têm sido orientados para a produção de pesquisas (monografias) como objetos próprios do jornalismo ou produtos jornalísticos, com o objetivo de incentivar contribuições para a reflexão e/ou experimentação sobre a prática no campo específico. No caso de escolhas por produção em vídeo, a orientação tem sido pela reflexão principal sobre o jornalismo, seja no formato reportagem ou documentário, com a preocupação de considerar, portanto, as interfaces cinema/jornalismo e documentário/reportagem.

2 - Durante a produção do vídeo, como projeto experimental, é realizada reflexão teórica do material?

R: Para todos os formatos (monografia ou produtos), espera-se a realização da reflexão teórica no primeiro semestre, o que pressupõe a revisão de literatura da própria demarcação teórica, paralela também às inserções empíricas. No caso, das escolhas pela produção em vídeo, esta orientação também tem se aplicado.

3 - A orientação do aluno para a produção do TCC em vídeo passa por REFLETIR questões do jornalismo como: pautas, entrevistas, enquadramento, acontecimento, interesse público, fontes, etc? Se, sim, quais são eixos mais trabalhados? Se não, por quê?

R: Neste aspecto, falo especificamente pela minha experiência em orientação de TCC's, para às quais tenho me voltado, nos últimos cinco anos, a incentivar estudantes a reflexões teóricas a cerca do jornalismo na perspectiva de consolidação do campo enquanto área específica do conhecimento, à luz do que tem sido encampado por um conjunto de pesquisadores à frente de entidades representativas como a SBPjor (Sociedade Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo) e FNPJ (Fórum Nacional de Professores de Jornalismo).

Nesse sentido, a orientação para produção em vídeo também tem se perpassado pela preocupação da demarcação teórica do jornalismo, o que pressupõe revisitar conceitos e princípios próprios do campo, além de métodos de instrumentação da prática jornalística que envolve técnicas para realização de entrevistas, reportagens, etc.. Por se tratar de interfaces

cinema/documentário e jornalismo/reportagem (telejornalismo), a reflexão perpassa também pelas contribuições advindas da primeira em seus aportes teórico-práticos, da demarcação ficção/realidade a técnicas de produção em vídeo, como roteiro, captação de imagens, enquadramentos, iluminação, decupagem, edição, pós-produção, etc... Creio que a intenção – vale destacar de forma mais recente – tem sido estimular a reflexão sobre as fronteiras sobre os dois distintos campos, evocando contribuições teórico-metodológicas do cinema/documentário sem perder de vista o jornalismo, assim como sem a pretensão (é claro!) de perseguir respostas acabadas.

4 - Quais são as condições de estrutura: laboratório e de equipamentos que o aluno possui para produzir o vídeo documentário na instituição?

R: A média de produção em vídeo para TCC's tem sido entre três a cinco produtos anuais. Atualmente o Laboratório Telecine conta com quatro câmeras digitais, modelos mini DVs, com três ilhas de edição, e assistência de um técnico (sic). Vale destacar que esses espaços/equipamentos são utilizados no mesmo período para as atividades práticas da disciplina Telejornalismo, com a média de 30 a 36 estudantes por semestre. Esta realidade exige sempre um calendário prévio sistemático por parte de estudantes/professores, a fim de evitar possíveis transtornos na demanda para saída com equipamentos ou usos de ilhas de edição. Deve-se considerar que espaço do Telecine, mesmo precário, ainda é utilizado por demais disciplinas para exibição de filmes. O que não é difícil se deparar com situações de uso simultâneo do mesmo espaço por estudantes em atividades práticas de telejornalismo ou produção de TCC's e a necessidade de exibição de filmes por um professor para uma determinada classe (com cerca de 40 alunos, por exemplo).

5 - Por que, na sua opinião, os alunos escolhem trabalhar com documentário no projeto experimental/ TCC? O que leva o aluno a querer fazer um documentário?

R: As escolhas são sempre pessoais, isto é, perpassam pelas afinidades, aptidões, gostos, experiências e compreensão de mundo de cada ser humano. Seja na escolha de um tema para uma monografia ou para um produto, ou ainda a opção primeira por um produto em qualquer dos diferentes formatos (impresso, vídeo, rádio, internet), a escolha perpassa pelo interesse

pessoal em aprofundar um assunto/tema ou até mesmo aprofundar o ‘como fazer’. Creio que estudantes com predisposições a reflexões teóricas optam mais facilmente pela monografia; já aqueles com facilidades para o fazer prático escolhem produtos. No caso específico do vídeo, creio (não necessariamente pesquisa sistematizada) que a experimentação com equipamentos, captação de imagens e edição geram certo fascínio ao estudante, envolvido à cultura da imagem. Mas deve-se considerar também as escolhas inconscientes, isto é, quando o estudante não demonstra ainda clareza sobre o porquê de sua própria escolha. Isto fica evidente em situações de perguntas aos alunos do tipo ‘por que o vídeo e não a (tele)reportagem?’ ou, ainda, ‘por que o vídeo e não um livro reportagem?’, por exemplo.

6 - O que compreende como experimental dentro da proposta de projeto experimental/ TCC para jornalismo?

R: Creio que o projeto experimental se traduz em uma oportunidade de reflexão teórica e prática a partir das duas modalidades (monografia ou produto) (sic). Tanto a realização de uma pesquisa quanto a produção de produto jornalístico pressupõem os dois momentos: a reflexão teórica e um fazer prático. Ambas modalidades são oportunidades ao estudante à crítica e autocrítica constantes, às quais tanto prescindem a construção do próprio conhecimento. O processo de desenvolvimento do projeto experimental – somado ao processo de formação profissional – proporciona um amadurecimento não só por se tratar de produção intelectual, portanto aprendizagem, mas de experiência de vida, considerando que o mesmo será sempre marcado por esforços, numa tentativa de superação de desafios inerentes a toda e qualquer produção científica.

## ANEXO 4: RESPOSTA VIA E-MAIL DE KARINA JANZ WOITOWICZ - UEPG

### Questionário para os orientadores de TCC em Jornalismo

O interesse da presente investigação é encontrar e observar elementos que demonstrem o contexto (no sentido de conjunto de ações, que vão resultar no produto final) de produção do material em vídeo realizado nas graduações em jornalismo.

Como não é possível recuperar e acompanhar a realização dos trabalhos que estão em análise, se faz necessário tentar encontrar elementos que ajudem a compreender como é a produção. Para tanto os orientadores dos TCCs são pessoas que conhecem o processo de produção. Eis algumas questões:

Nome: Karina Janz Woitowicz

Curso: Comunicação Social – Jornalismo (Universidade Estadual de Ponta Grossa)

1) No processo de orientação do trabalho de conclusão/ projeto experimental, explicita as etapas/modos/ações para que o aluno produza o material em vídeo.

R: Como não há, na grade curricular do nosso curso, uma disciplina que trabalhe especificamente com a produção em vídeo, existe a necessidade de apresentar aos alunos as principais características e linguagens da produção jornalística no formato vídeo-documentário, de modo a oferecer subsídios teórico-práticos para a elaboração do material. Pode-se, neste processo, elencar as seguintes etapas:

- Revisão bibliográfica sobre produção em vídeo/documental (também é desejável que o aluno tenha contato com documentários, para conhecer possibilidades de produção em vídeo)

- Aproximações/diálogos com elementos do jornalismo: fundamentação teórica

- Aprofundamento do tema/problema e mapeamento de fontes, recursos de imagens, informações, etc

- Elaboração de roteiro

- Captação de imagens/entrevistas
- Edição/produção final

Durante a produção do vídeo, como projeto experimental, é realizada reflexão teórica do material?

R: Sim, a orientação para a produção de projetos de conclusão de curso contempla uma reflexão teórica sobre o trabalho desenvolvido, que acompanha todo o processo de produção do material. Há uma exigência de domínio de leituras e reflexões envolvendo a produção documental, articulada com aspectos e problematizações do jornalismo. Com base neste referencial, desenvolve-se a produção do material, atentando para as escolhas e técnicas utilizadas no vídeo.

3) A orientação do aluno para a produção do TCC em vídeo passa por REFLETIR questões do jornalismo como: pautas, entrevistas, enquadramento, acontecimento, interesse público, fontes, Etc? Se, sim, quais são eixos mais trabalhados? Se não, por que?

R: Sim, o caminho utilizado para produzir o vídeo envolve uma constante reflexão sobre os processos jornalísticos, uma vez que o formato documental costuma ser abordado, no curso, como um trabalho de caráter jornalístico. Assim, a questão da pauta (ou mais precisamente do tema e suas abordagens possíveis), a noção de interesse público, a escolha das fontes e o modo de realizar as entrevistas constituem elementos que integram a prática jornalística também no que diz respeito à produção em vídeo. Pode-se dizer que os aspectos mais trabalhados referem-se à pluralidade das fontes, profundidade das informações e angulação do tema.

4) Quais são as condições de estrutura: laboratório e de equipamentos que o aluno possui para produzir o vídeo documental na instituição?

R: As condições de estrutura para produção dos documentários não são ideais, mas suficientes para realizar todas as etapas. O laboratório conta com equipamentos (câmeras, microfones, iluminadores) e ilhas de edição, embora algumas vezes os alunos optem por utilizar meios próprios para realizar o trabalho (como edição em casa e uso de câmeras caseiras).

5) Por que, na sua opinião, os alunos escolhem trabalhar com documentário no projeto experimental/ TCC? O que leva o aluno a querer fazer um documentário?

R: Na maior parte das vezes, a opção pelo documentário se dá pela possibilidade de trabalhar um tema em profundidade, utilizando recursos de som e imagem. O caráter de experimentação que o formato permite também costuma ser apontado como uma razão pela escolha pelo documentário (sic). Em geral, a produção em vídeo exerce fascínio entre os estudantes, seja pela oportunidade de realizar um produto diferenciado em jornalismo (que difere em alguns aspectos da produção em jornalismo televisivo) ou pela possibilidade de aprimorar a prática do jornalismo, não verificável na escolha por um trabalho monográfico.

6) O que compreende como experimental dentro da proposta de projeto experimental/ TCC para jornalismo?

R: O caráter experimental está na produção de algo que não precisa seguir a padronização do jornalismo convencional, podendo trabalhar formatos, temáticas e linguagens de forma mais criativa. Pelos trabalhos que acompanhei, seja como orientadora ou membro de banca, percebe-se uma busca por temas pouco explorados ou desconhecidos, que dificilmente teriam espaço para serem trabalhados nos meios de comunicação locais. Em relação à linguagem e aos recursos utilizados nos vídeos, pode-se dizer que nem sempre se verifica este caráter experimental, estando presentes, na maioria das vezes, as regras de apresentação e edição de matérias de TV.

De qualquer modo, o caráter inovador se verifica nos ângulos, temas e formas criativas de abordar os mais diversos aspectos através dos recursos do audiovisual.



## ANEXO 5: RESPOSTA VIA E-MAIL DE WASHINGTON JOSÉ DE SOUZA FILHO - UFBA

### Questionário para os orientadores de TCC em Jornalismo

O interesse da presente investigação é encontrar e observar elementos que demonstrem o contexto (no sentido de conjunto de ações, que vão resultar no produto final) de produção do material em vídeo realizado nas graduações em jornalismo.

Como não é possível recuperar e acompanhar a realização dos trabalhos que estão em análise, se faz necessário tentar encontrar elementos que ajudem a compreender como é a produção. Para tanto os orientadores dos TCCs são pessoas que conhecem o processo de produção. Eis algumas questões:

Nome: Washington José de Souza Filho

Curso: Comunicação, Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

1) No processo de orientação do trabalho de conclusão/ projeto experimental, explicita as etapas/ modos/ ações para que o aluno produza o material em vídeo.

R:

2) Durante a produção do vídeo, como projeto experimental, é realizada reflexão teórica do material?

R: Sim. Com base na resolução que sistematiza a produção, o aluno que faz um vídeo precisa apresentar um memorial descritivo, que serve como uma reflexão, a partir das referências teóricas no campo discutido e sobre a realização do trabalho.

3) A orientação do aluno para a produção do TCC em vídeo passa por REFLETIR questões do

jornalismo como: pautas, entrevistas, enquadramento, acontecimento, interesse público, fontes, etc? Se, sim, quais são eixos mais trabalhados? Se não, por quê?

R: Em alguns casos, não. Em trabalhos realizados na faculdade, a tendência tem sido a realização de trabalhos em que os alunos buscam a reflexão sobre assuntos que tratam do interesse deles, muitas vezes uma perspectiva que demonstram considerações descobertas por eles, sejam questões vinculadas ao interesse público ou particular, do universo deles (sic).

4) Quais são as condições de estrutura: laboratório e de equipamentos que o aluno possui para produzir o vídeo documentário na instituição?

R: O laboratório de televisão e vídeo da Faculdade de Comunicação da UFBA tem poucos recursos, mas suficientes para a produção de um vídeo. A maior dificuldade é em relação a equipamentos de iluminação. Outra questão é a falta de recursos humanos. São apenas três funcionários, um a partir do primeiro de semestre de 2010, para a realização das etapas de gravação, edição e finalização (sic).

5) Por que, na sua opinião, os alunos escolhem trabalhar com documentário no projeto experimental/ TCC? O que leva o aluno a querer fazer um documentário?

R: Na maioria dos casos, principalmente o interesse pela produção audiovisual, complementada pela possibilidade de utilizar uma linguagem mais solta, com a finalidade de experimentar, mais livre dos limites das disciplinas, presas à repetição dos padrões de produção, principalmente, de telejornais.

6) O que compreende como experimental dentro da proposta de projeto experimental/ TCC para jornalismo?

R: A produção de vídeos, com o limite de 23 minutos de duração, com temática livre, adequada aos processos de realização audiovisual, além da necessária apresentação de um memorial descritivo sobre o trabalho, que é preciso incluir referências ao trabalho, em relação aos aspectos metodológicos e uma reflexão teórica, da mesma forma que em uma monografia

(sic).

## ANEXO 6: RESPOSTA VIA E-MAIL DE RENATO LEVI - USP

### Questionário para os orientadores de TCC em Jornalismo

O interesse da presente investigação é encontrar e observar elementos que demonstrem o contexto (no sentido de conjunto de ações, que vão resultar no produto final) de produção do material em vídeo realizado nas graduações em jornalismo.

Como não é possível recuperar e acompanhar a realização dos trabalhos que estão em análise, se faz necessário tentar encontrar elementos que ajudem a compreender como é a produção. Para tanto os orientadores dos TCCs são pessoas que conhecem o processo de produção. Eis algumas questões:

Nome: Renato Levi

Curso: Jornalismo Cje -Eca -USP

1) No processo de orientação do trabalho de conclusão/ projeto experimental, explicita as etapas/ modos/ ações para que o aluno produza o material em vídeo.

R: Reuniões para debater o tema, a abordagem, as fontes, estilo e técnicas a serem utilizadas. Visualização de diversas etapas da edição até o produto final.

2) Durante a produção do vídeo, como projeto experimental, é realizada reflexão teórica do material?

R: É solicitado ao aluno que leia e cite na parte escrita do trabalho autores que possam contribuir com a reflexão do tema ou do formato documental em perspectiva ao que foi realizado no seu trabalho.

3) A orientação do aluno para a produção do TCC em vídeo passa por REFLETIR questões do jornalismo como: pautas, entrevistas, enquadramento, acontecimento, interesse público, fontes, Etc? Se, sim, quais são eixos mais trabalhados? Se não, por que?

R: Sim de certa forma estas e outras questões fazem parte do processo de reflexão durante a

realização mas como os temas são muito diversos e o processo de cada aluno é muito pessoal (não sendo cobrado dele uma uniformidade ou padrão) fica difícil falar em eixos mais trabalhados (sic). Em geral os alunos do jornalismo usam nos seus documentários o recurso das entrevistas (pela própria especificidade do curso) (sic). Tem alguma dificuldade em trabalhar as imagens e a direção dos personagens e possuem em geral aversão ao uso do texto em off.

4) Quais são as condições de estrutura: laboratório e de equipamentos que o aluno possui para produzir o vídeo documentário na instituição?

R: Variou muito durante os quase 15 anos que estou por lá mas hoje temos 3 cameras semi profissionais ( além de cerca de 6 amadoras) e 6 ilhas de edição (sic). Temos falta de bons microfones, tripés luzes e acessórios (sic).

5) Por que, na sua opinião, os alunos escolhem trabalhar com documentário no projeto experimental/ TCC? O que leva o aluno a querer fazer um documentário?

R: O audiovisual é sedutor, permite maior divulgação e visibilidade ao trabalho mas é sem dúvida o mais trabalhoso. No cje o aluno pode com total liberdade criar e produzir seu projeto o que pode não ocorrer em outros cursos onde existem filtros que selecionam os trabalhos que serão de fato produzidos e a obrigação de trabalhar em equipe (sic).

6) O que compreende como experimental dentro da proposta de projeto experimental/ TCC para jornalismo?

R: Exatamente esta liberdade de se produzir o que e como se quer. Isso por vezes leva a algum exagero como trabalhos enormes e que levam anos para terminar.