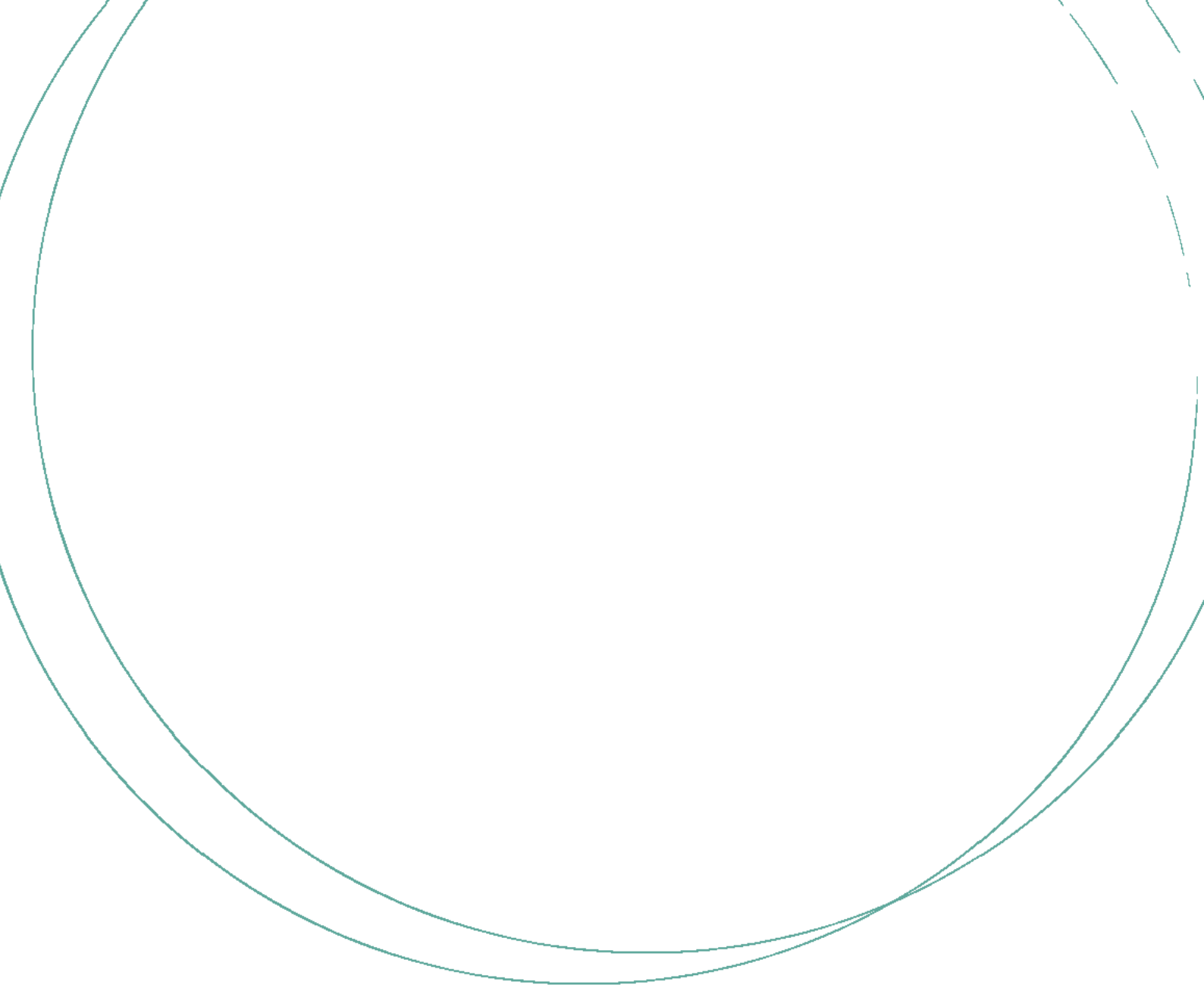


escrevendo
o futuro 

Olhar em movimento: cenas de tantos lugares



Caderno docente
Orientações para produção
do gênero Documentário



Concepção

Programa Escrevendo o Futuro

Coordenação de produção

Maria Aparecida Laginestra e Tereza Ruiz

Assistência de produção

Patricia Ferreira

Autora

Cristina Teixeira Vieira de Melo

Coautoria

André Pires Bomfim, Fernanda Silva e Sousa e Francine Barbosa

Colaboração e edição de conteúdos

Alana Queiroz, Esdras Soares, Giselle Rocha, Marcela Ronca, Maria Aparecida Laginestra, Patricia Ferreira e Tereza Ruiz

Leitura crítica

Maria Aparecida Laginestra

Revisão textual

Mineo Takatama e Rosania Mazzuchelli

Ilustrações

Gabriela Orlandi

Webdesign

Evolut Desenvolvimento

Desenvolvimento e Programação multimídia

Evolut Desenvolvimento

2ª edição: 2021

Copyright© by Cenpec e Itaú Social 2013 – 2023

Programa Escrevendo o Futuro**Cenpec****Diretora Executiva**

Beatriz Cortese

Gerente de Programas e Projetos

Maria Guillermina Garcia

Coordenadora de Projeto

Tereza Ruiz

Fundação Itaú**Superintendente**

Patricia Mota Guedes

Gerente de Desenvolvimentos e Soluções

Sonia Maria Barbosa Dias

Coordenadora

Alexandre Moreira Santos

Analista

Lucas Viana Gregório

COORDENAÇÃO
TÉCNICA



INICIATIVA



Sumário

Introdução **pág. 5**

Bloco 1 - Situando o gênero documentário **pág. 12**

- Oficina 1 - E esse tal de documentário, o que é mesmo?.....pág. 15
- Oficina 2 - O documentário e seus vários modos de existência.....pág. 27
- Oficina 3 - Quais as estratégias do documentário para abordar o real?.....pág. 52

Bloco 2 - A linguagem audiovisual **pág. 59**

- Oficina 1 - Para início de conversa.....pág. 62
- Oficina 2 - Enquadramento.....pág. 66
- Oficina 3 - Movimentos de câmera.....pág. 79
- Oficina 4 - Montagem.....pág. 83
- Oficina 5 - O som no cinema.....pág. 90

Bloco 3 - Pré-produção de documentário **pág. 96**

- Oficina 1 - O que vem antes da elaboração do projeto.....pág. 99
- Oficina 2 - O processo de escrita.....pág. 109

Bloco 4 - Produção e pós-produção **pág. 140**

- Oficina 1 - Produção.....pág. 144
- Oficina 2 - Filmagem.....pág. 148
- Oficina 3 - Edição e pós-produção.....pág. 163
- Oficina 4 - Exercitando o olhar.....pág. 175

Glossário **pág. 185**

Autorizações **pág. 201**

Referências **pág. 205**

Introdução

O que são os Cadernos Docentes?

Os Cadernos Docentes são materiais de orientação para a prática destinados a professoras e professores de Língua Portuguesa que, estruturados de forma sistemática a partir da noção de sequência didática, propõem um trabalho com os gêneros textuais, com o objetivo de desenvolver a aprendizagem da leitura e da escrita por estudantes.

Esses materiais foram organizados em oficinas para que professoras e professores desenvolvam com suas turmas atividades com os gêneros **Poema**, **Memórias literárias**, **Biografia**, **Crônica**, **Documentário** e **Artigo de opinião**.

São, portanto, seis Cadernos Docentes elaborados, originalmente, para o trabalho com estudantes desde o 5º ano do Ensino Fundamental até a 3ª série do Ensino Médio, da seguinte forma:

- Caderno *Poetas da Escola*: atividades do gênero poema desenvolvidas preferencialmente para estudantes do 5º ano do Ensino Fundamental I.
- Caderno *Se bem me lembro*: atividades do gênero memórias literárias desenvolvidas preferencialmente para estudantes do 6º e 7º anos do Ensino Fundamental II.
- Caderno *Biografia: a tessitura da vida*: atividades do gênero biografia desenvolvidas preferencialmente para estudantes do 6º e 7º anos do Ensino Fundamental II.
- Caderno *A ocasião faz o escritor*: atividades do gênero crônica desenvolvidas preferencialmente para estudantes do 8º e 9º anos do Ensino Fundamental II.
- Caderno *Pontos de vista*: atividades do gênero artigo de opinião desenvolvidas preferencialmente para estudantes do 9º ano do Ensino Fundamental II.
- Caderno *Olhar em movimento*: cenas de tantos lugares: atividades do gênero documentário desenvolvidas preferencialmente para estudantes da 1ª e 2ª séries do Ensino Médio.

Apesar de serem indicados para determinadas oficinas, anos e séries, as sequências didáticas podem ser adaptadas para outros anos e séries, conforme a turma de estudantes, a necessidade e a criatividade de professoras e professores.

Diálogos com a BNCC

Na página inicial de cada oficina, são apresentados seus objetivos e dicas de preparação para os temas e atividades que serão trabalhados com as turmas de estudantes. Também encontramos ali uma seleção de habilidades para o componente de Língua Portuguesa, mapeadas na [Base Nacional Comum Curricular](#) e acionadas no desenvolvimento de cada oficina, indicando como cada proposta se aproxima das expectativas anunciadas pela BNCC.

A seguir, apresentamos o mapeamento completo das habilidades e competências da BNCC realizado para as atividades presentes no Caderno *Olhar em movimento*, que traz abordagens didáticas para o gênero documentário.

Mapa das habilidades e competências da BNCC para Olhar em movimento

Blocos	Oficinas	Campo/Área	Habilidades	Competências
Bloco 1: Situando o gênero documentário	1. E esse tal de documentário, o que é mesmo?	Todos os campos de atuação social	EM13LP01	2
		Jornalístico-midiático	EM13LP45	1 e 3
	2. O documentário e seus vários modos de existência	Todos os campos de atuação social	EM13LP01	2
			EM13LP14	1
			EM13LP15	1 e 3
			EM13LP16	1 e 4
	3. Quais as estratégias do documentário para abordar o real?	Todos os campos de atuação social	EM13LP02	1
			EM13LP13	1
			EM13LP14	1
Bloco 2: A linguagem audiovisual	1. Para início de conversa	Todos os campos de atuação social	EM13LP14	1
	2. Enquadramento	Todos os campos de atuação social	EM13LP14	1
	3. Movimentos de câmera	Todos os campos de atuação social	EM13LP14	1
	4. Montagem	Todos os campos de atuação social	EM13LP02	1
			EM13LP14	1
	5. O som no cinema	Todos os campos de atuação social	EM13LP02	1
			EM13LP13	1
			EM13LP14	1
Bloco 3: Pré-produção de documentário	1. O que vem antes da elaboração do projeto	Todos os campos de atuação social	EM13LP15	1 e 3
		Práticas de estudo e pesquisa	EM13LP32	7
			EM13LP33	3
	2. O processo de escrita	Linguagens e suas tecnologias	EM13LGG704	7
		Todos os campos de atuação social	EM13LP01	2
			EM13LP03	1
			EM13LP15	1 e 3
			EM13LP17	3 e 7
Linguagens e suas tecnologias	EM13LGG104	1		
Bloco 4: Produção e pós-produção	1. Produção	Todos os campos de atuação social	EM13LP15	1 e 3
		Linguagens e suas tecnologias	EM13LGG701	7
	2. Filmagem	Todos os campos de atuação social	EM13LP13	1
			EM13LP14	1
			EM13LP15	1 e 3
			EM13LP16	1 e 4
	Linguagens e suas tecnologias	EM13LGG603	6	
	3. Edição e pós-produção	Todos os campos de atuação social	EM13LP13	1
			EM13LP14	1
			EM13LP17	3 e 7
			EM13LP18	7
	4. Exercitando o olhar	Todos os campos de atuação social	EM13LP15	1 e 3
Jornalístico-midiático		EM13LP45	1 e 3	
Linguagens e suas tecnologias		EM13LGG703	7	

É importante lembrar que, segundo a BNCC, as habilidades, quando bem articuladas e trabalhadas nos espaços de aprendizagens da escola, têm por objetivo desenvolver as competências às quais estão relacionadas.

Competências específicas de Língua Portuguesa para o Ensino Fundamental

1. Compreender a língua como fenômeno cultural, histórico, social, variável, heterogêneo e sensível aos contextos de uso, reconhecendo-a como meio de construção de identidades de seus usuários e da comunidade a que pertencem.
2. Apropriar-se da linguagem escrita, reconhecendo-a como forma de interação nos diferentes campos de atuação da vida social e utilizando-a para ampliar suas possibilidades de participar da cultura letrada, de construir conhecimentos (inclusive escolares) e de se envolver com maior autonomia e protagonismo na vida social.
3. Ler, escutar e produzir textos orais, escritos e multissemióticos que circulam em diferentes campos de atuação e mídias, com compreensão, autonomia, fluência e criticidade, de modo a se expressar e partilhar informações, experiências, ideias e sentimentos, e continuar aprendendo.
4. Compreender o fenômeno da variação linguística, demonstrando atitude respeitosa diante de variedades linguísticas e rejeitando preconceitos linguísticos.
5. Empregar, nas interações sociais, a variedade e o estilo de linguagem adequados à situação comunicativa, ao(s) interlocutor(es) e ao gênero do discurso/gênero textual.
6. Analisar informações, argumentos e opiniões manifestados em interações sociais e nos meios de comunicação, posicionando-se ética e criticamente em relação a conteúdos discriminatórios que ferem direitos humanos e ambientais.
7. Reconhecer o texto como lugar de manifestação e negociação de sentidos, valores e ideologias.
8. Selecionar textos e livros para leitura integral, de acordo com objetivos, interesses e projetos pessoais (estudo, formação pessoal, entretenimento, pesquisa, trabalho etc.).
9. Envolver-se em práticas de leitura literária que possibilitem o desenvolvimento do senso estético para fruição, valorizando a literatura e outras manifestações artístico-culturais como formas de acesso às dimensões lúdicas, de imaginário e encantamento, reconhecendo o potencial transformador e humanizador da experiência com a literatura.
10. Mobilizar práticas da cultura digital, diferentes linguagens, mídias e ferramentas digitais para expandir as formas de produzir sentidos (nos processos de compreensão e produção), aprender e refletir sobre o mundo e realizar diferentes projetos autorais.

Por fim, ainda sobre a aproximação dos Cadernos Docentes com a BNCC, ressaltamos que, no que diz respeito à articulação de Língua Portuguesa com outros componentes curriculares, é possível o diálogo com Artes, História e Geografia para conferir maior consistência e densidade à experiência formativa vivida na escola.

O tempo das oficinas

Cada oficina foi organizada para tratar de um tema, um assunto. Algumas poderão ser realizadas em uma ou duas aulas; outras levarão três ou quatro. Por isso, é essencial que você, professora ou professor, leia todas as atividades antecipadamente. Antes de começar a trabalhar com sua turma, é preciso ter uma visão do conjunto, de cada etapa e do que se espera que alunas e alunos produzam ao final.

Aproprie-se dos objetivos e estratégias de ensino, providencie o material e estime o tempo necessário para que sua turma faça o que foi proposto.

Enfim, é preciso planejar cada passo, pois só você, que conhece seus alunos e alunas, conseguirá determinar qual a forma mais eficiente de trabalhar com a turma.

Esperamos que esse material possa ganhar vida nas mãos de educadoras e educadores e trazer boas inspirações para o trabalho com os gêneros discursivos com estudantes, contribuindo para a aprendizagem da leitura e da escrita nas escolas públicas de todo o Brasil.

Estrutura do Caderno

O objetivo desse caderno é auxiliar no trabalho com o gênero Documentário na escola. Aqui, você encontrará o conteúdo principal dividido em quatro grandes blocos, um de caráter mais teórico-conceitual (Bloco 1) e três outros de caráter prático (Blocos 2, 3 e 4). Cada um desses Blocos contempla um número específico de Oficinas, que, por sua vez, se subdividem em diferentes Etapas e Atividades, visando esclarecer a temática principal do Bloco em questão.

Vale frisar desde já que as atividades sugeridas não seguem a lógica da sequência didática. Ou seja, não são atividades sequenciais que visam, ao final, a construção de um gênero textual-discursivo. São atividades independentes umas das outras que, no geral, buscam exercitar uma forma de olhar e/ou de fazer ligadas ao gênero Documentário.

Claro que tudo isso tem relação com o objetivo final do Caderno que é produzir um documentário, uma vez que só exercitando o olhar e conhecendo a prática será possível conceber e realizar o filme desejado com clareza das intenções e resultados correspondentes.

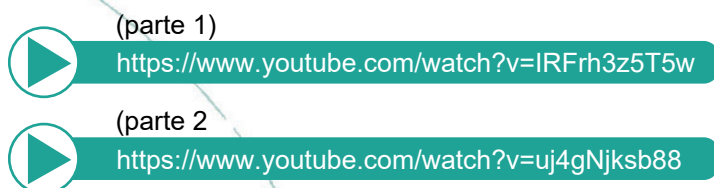
No Sumário, você consegue visualizar quais são as Oficinas e Etapas contempladas em cada Bloco. É muito importante se familiarizar com a estrutura e propostas do Caderno para utilizá-lo da melhor forma. Para tanto, leia-o por completo antes de iniciar as atividades com os alunos.

Você pode adaptar as atividades sugeridas às necessidades de sua turma e aos seus objetivos didáticos.

Agora, é hora de se aventurar nesse mundo de imagens e sons em movimento! Bom trabalho!

Pedagogia dos Multiletramentos

Na entrevista abaixo, Roxane Rojo, professora da Unicamp, fala sobre o desafio da escola no desenvolvimento do trabalho com múltiplos letramentos, multiculturalidade e a multimodalidade. As questões levantadas pela professora são um ótimo ponto de partida para pensar as novas práticas contemporâneas de linguagem e fazer aproximações com o gênero Documentário. Assista!



Oito razões para adotar o documentário na escola

A partir da edição de 2019, a Olimpíada de Língua Portuguesa trouxe com uma super novidade: a inclusão do Documentário como um dos gêneros contemplados pelo concurso. Agora, seu aluno(a) poderá criar textos multimodais, com imagens e sons. Legal, não é mesmo? Para que você se engaje com afinco nessa proposta, apresentamos a seguir oito razões para o trabalho com o documentário em sala de aula.

Nº 1 – Vivemos em uma civilização audiovisual

Desde o surgimento do cinema, primeiramente, e depois, da televisão, o mundo da vida é o mundo das imagens em movimento. Essa realidade torna-se ainda mais acentuada na contemporaneidade com a produção e o compartilhamento de materiais audiovisuais na internet. A geração dos nativos digitais vive com uma câmera de celular na mão registrando tudo o que vê a sua frente e postando esses registros nas redes sociais.

Apesar do destaque que a linguagem audiovisual usufrui no mundo da vida, ela não desfruta da mesma atenção no ambiente escolar. Raras são as instituições que desenvolvem atividades sistemáticas voltadas para a educação do olhar e para a produção audiovisual.

O trabalho com o documentário na escola permite ao aluno se familiarizar não apenas com o gênero, mas com o funcionamento da linguagem do audiovisual em geral, adquirindo condições de ter uma postura mais crítica a respeito da representação do mundo em imagens em movimento.

Nº 2 – Ampliação do letramento escolar

Cabe à escola, mais especificamente ao componente de língua portuguesa, capacitar o aluno a ler e produzir textos dos mais variados tipos (verbais, não verbais e multimodais). Trazer o documentário para sala de aula cumpre esse papel de ampliar o letramento dos estudantes.

Por sua abrangência social e cultural, o gênero Documentário propicia o ensino de saberes diversos na aula de língua portuguesa, por exemplo: integração de múltiplas semioses, argumentação, progressão temática, coesão e coerência textual etc.

Além disso, como já enfatizado, o documentário pode ser utilizado pedagogicamente em proveito da formação de um posicionamento ético e político diante das imagens.

Nº 3 – Domínio da linguagem audiovisual

Como representante da arte cinematográfica, a produção de um documentário segue os preceitos da gramática audiovisual, o que inclui uma série de cuidados com a elaboração de planos, enquadramentos, movimentos de câmera, montagem etc. Um aluno familiarizado com a gramática do cinema estará mais habilitado a conectar os recursos de linguagem utilizados aos seus efeitos de sentido.

Nº 4 – Fácil manejo da tecnologia e baixo custo de equipamentos e softwares

Hoje, câmeras digitais de fotografia ou até mesmo câmeras de celulares são capazes de produzir registros audiovisuais de relativa qualidade. Por sua vez, a internet dispõe de programas de edição gratuitos e de fácil manuseio. Para completar esse cenário, muitos dos jovens já dominam a tecnologia de captação e edição de imagens. Tudo isso permite um trabalho satisfatório com o audiovisual na escola. E mesmo se as condições técnicas não são ideais, é preciso enfrentar esse desafio para benefício dos estudantes.

Nº 5 – Possibilidade de realizar filmes documentários para além dos muros da escola

O aprendizado da linguagem audiovisual, e mais especificamente da prática documentária, capacita o aluno a atuar no circuito amador ou profissional de cinema, abrindo-lhe novas perspectivas de futuro.

Nº 6 – Cumprimento de preceitos legais estabelecidos para a Educação Básica

Os Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Médio incluem o cinema como uma das formas artísticas que podem ser lecionadas nas aulas obrigatórias de arte. A Lei nº 13.006, de 26 de junho de 2014, por seu turno, obriga a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de Educação Básica de no mínimo 2 horas mensais. Além disso, a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) reforça a importância do trabalho com as práticas de linguagem contemporâneas. Assim, trazer o documentário para a escola vai ao encontro desses preceitos legais.

Nº 7 – Estar em sintonia com uma prática social que só cresce

Nas últimas décadas, é notável o aumento da produção nacional de filmes de não ficção. Muitos são os cineastas, consagrados ou iniciantes, que estão se dedicando à realização de documentários dos mais variados tipos. Há editais de financiamento exclusivos para a realização de filmes desse gênero, como o DOCTV América Latina e o DOCTV Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP). Há também plataformas on-line e canais de TV dedicados ao gênero, como o [CurtaDoc](#).

A existência de um festival como o [“É tudo verdade”](#), destinado exclusivamente à exibição de documentários, que em 2018 completou a sua 23ª edição, também comprova o crescimento desse campo.

Nos [festivais de cinema](#), seja de nível profissional, seja universitário ou aqueles destinados às produções de estudantes do Ensino Fundamental e do Ensino Médio, o documentário ocupa também um espaço relevante.

Deve-se ressaltar ainda uma ampliação da bibliografia assinada por pesquisadores brasileiros referente ao tema do documentário.

Nº 8 – Instrumento de transformação social capaz de inventar novos sujeitos e novas cenas políticas

As novas tecnologias de informação e comunicação permitiram uma mudança significativa no eixo da produção e disseminação de produtos culturais/midiáticos. Diferentemente da época do reinado da mídia massiva, em que o cidadão comum apenas recebia conteúdos prontos, hoje, ele próprio produz e faz circular as peças audiovisuais que cria. Isso é capaz de provocar uma revolução nos modos de perceber o mundo e, conseqüentemente, nos modos de ser. Por exemplo, se antes eram tão somente as celebridades que apareciam nas telas, atualmente, todos e qualquer um podem ocupá-las. Não é à toa que cresceu a circulação de imagens de negros, índios, quilombolas e outras minorias relegadas por muito tempo a um papel secundário ou mesmo à invisibilidade.

Nesse contexto, o documentário ocupa posição privilegiada. Muitas vezes, o desejo de mudar uma realidade social e política está na raiz da produção de um documentário.

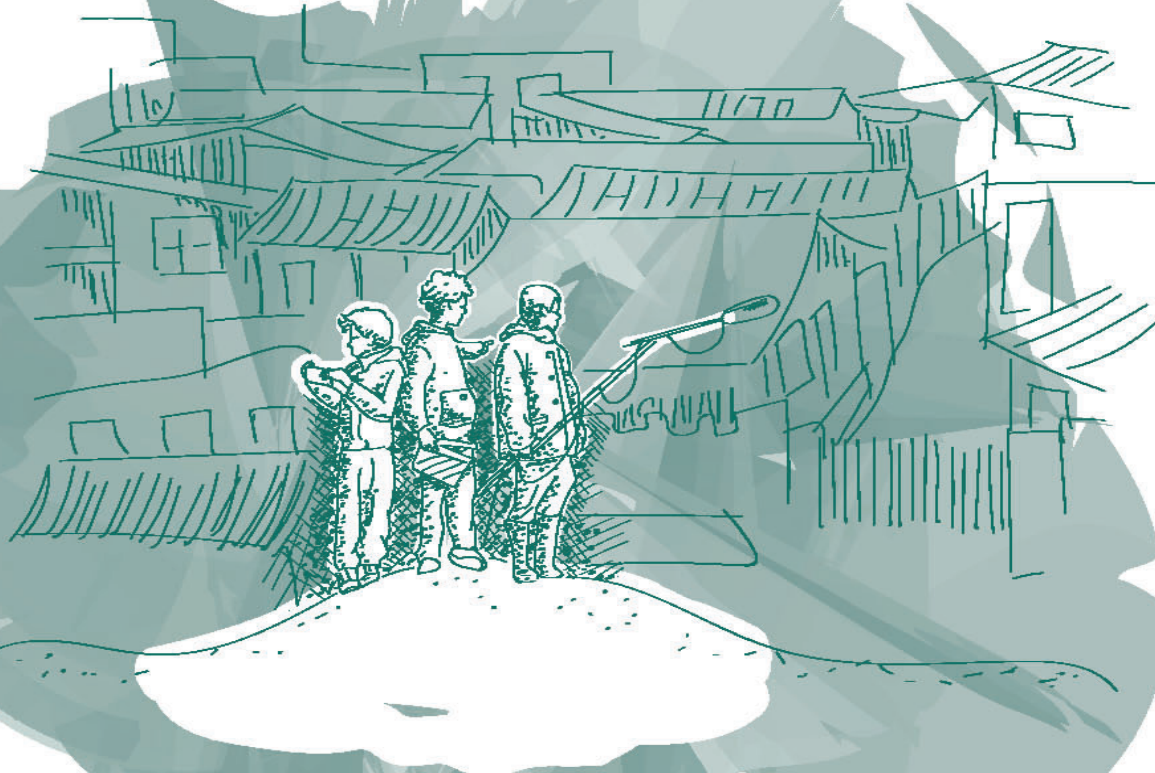
Na Olimpíada de Língua Portuguesa, cujo mote é “O lugar onde vivo”, a realização de um documentário pode fomentar novos pontos de vista sobre a comunidade ou o território onde se mora, engendrando novas experiências e processos subjetivos. Filmar o lugar onde se vive provoca um deslocamento do olhar, isso porque, a realidade filmada nunca é a realidade em si mesma, mas algo transformado pelo olhar da câmera.

Cabe a você, professor, pensar junto com os alunos formas de ver e falar sobre o outro, sobre a cidade, sobre o país de maneira a respeitar os princípios éticos e almejar as transformações político-sociais necessárias. Mãos à obra!



Bloco 1

Situando o gênero documentário



Objetivos:

- Apontar relações entre documentário, cinema e jornalismo.
- Discutir o status da verdade e do real no documentário.
- Mostrar a dificuldade de se definir o que é documentário.
- Indicar a existência de vários tipos de documentário.
- Apontar as principais características de cada tipo.

Prepare-se:

Para incorporar de forma significativa o documentário à sala de aula são necessários certos cuidados:

- Apropriar-se de alguns conhecimentos da linguagem audiovisual. Para tanto, este Caderno dispõe de um bloco para discutir as questões de linguagem, o Bloco 2; e o Glossário, para você consultar alguns termos técnicos.
- Ter à disposição um acervo significativo de documentários.
- Ler algumas obras de referência sobre o assunto.

No final deste Caderno, nas Referências, você encontra algumas recomendações de livros, artigos e revistas acadêmicas de fácil acesso sobre o tema “documentário”. São sugestões de títulos para se aprofundar na matéria. Mas, se não tiver tempo para essas leituras, acreditamos que as informações disponibilizadas ao longo da Oficina 2 são suficientes para esclarecer as características dos principais tipos de documentário. Também nas Referências, relacionamos alguns registros audiovisuais sobre a matéria disponíveis na internet. São palestras e entrevistas com pesquisadores da área do cinema documental. Vale a pena conferir!

- Criar um repertório de filmes documentários de diferentes tipos para ter à mão.

Caso você não tenha tempo para pesquisar e construir esse banco de documentários, não se preocupe, a cada nova etapa da Oficina 2 indicamos filmes que podem auxiliar na apreensão dos modelos em estudo e constituem o foco das atividades propostas. Mas é sempre bom lembrar que você, professor, tem total liberdade de escolher outros exemplos para trabalhar em sala.

- Ver com antecedência os documentários que pretende apresentar em sala.

Caso seu tempo de aula permita, exiba um documentário na íntegra, mas, se isso não for possível, selecione trechos de um mesmo ou de diferentes documentários. O importante é que os filmes e/ou trechos ilustrem bem as características do tipo de documentário em discussão. Para que essa seleção seja bem-feita, é preciso ver os filmes antes. Identifique e marque o recorte temporal que corresponde à passagem que pretende mostrar. Por exemplo: trecho que diz respeito à resposta “x” do entrevistado – 45m10s a 47m35s.

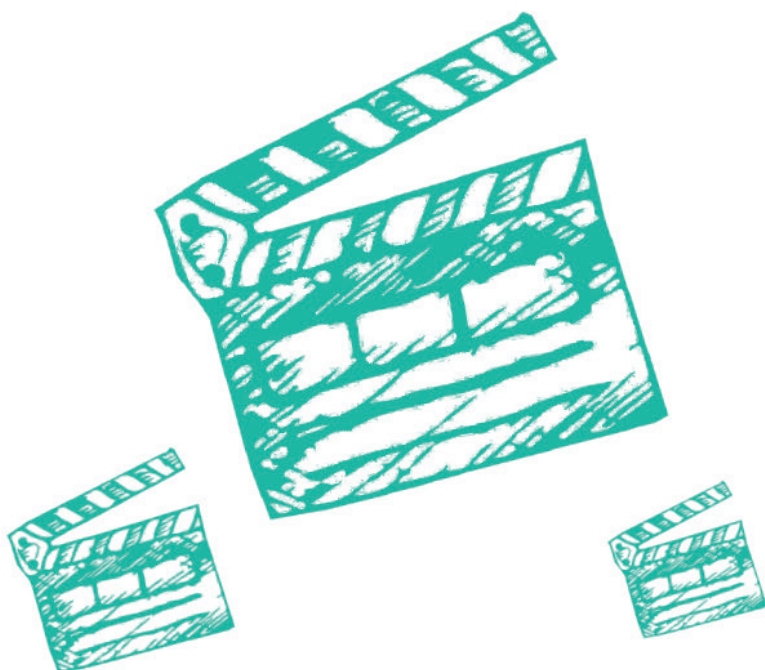


Conteúdo

- Oficina 1 – E esse tal de documentário, o que é mesmo?
 - Etapa 1 - Fronteiras entre documentário e jornalismo
 - Etapa 2 - Fronteiras entre documentário e cinema de ficção
- Oficina 2 – O documentário e seus vários modos de existência
 - Etapa 1 - Documentário expositivo
 - Etapa 2 - Documentário observacional
 - Etapa 3 - Documentário participativo
 - Etapa 4 - Documentário reflexivo
 - Etapa 5 - Documentário performativo
 - Etapa 6 - Documentário poético
- Oficina 3 – Quais as estratégias do documentário para abordar o real?
 - Etapa 1 - Introdução
 - Etapa 2 - As imagens no documentário
 - Etapa 3 - O som no documentário

Oficina 1

E esse tal de documentário,
o que é mesmo?





Etapa 1 - Fronteiras entre documentário e jornalismo

A questão da verdade

O documentário está fortemente associado ao campo do jornalismo, isso porque ambos, jornalismo e documentarismo, são tomados como discursos que buscam oferecer acesso ao real, à verdade.

No entanto, tal objetivo é inalcançável, pois a representação do mundo é sempre determinada por um ponto de vista, nunca é a coisa em si mesma.

Se no início de sua história o documentário buscou representar a realidade de forma objetiva e imparcial, aos poucos ele foi se distanciando desse fim. Até mesmo, como se verá adiante, muitos são os documentários que questionam essa possibilidade.

O jornalismo, por sua vez, apesar de discutir a questão nas redações e faculdades, e muitas vezes em outros espaços públicos, ainda preza a imparcialidade e a objetividade. Assim, não é permitido ao repórter de um telejornal tomar posição perante um fato; se assim o fizer, será considerado parcial, tendencioso e acusado de manipular a notícia. A tomada de posição fica reservada a comentaristas e, por vezes, apresentadores.

Já o documentário é um gênero fortemente marcado pela subjetividade do(a) autor(a). Ele(a) pode opinar, tomar partido, expor-se, deixando claro para o espectador(a) qual o ponto de vista que defende sem precisar camuflar a sua própria opinião ao narrar um evento.

O fato de o documentário ser um gênero marcado pela subjetividade do(s)/ da(s) autor/ autores(as) permite um trabalho bastante construtivo com a argumentação nas aulas de língua portuguesa, levando o aluno a perceber de que forma texto, imagem e montagem vão criando efeitos de sentido.

A questão da transformação social

Outro aspecto que aproxima o jornalismo e o documentarismo é o fato de ambos serem vistos como instrumentos de transformação social. Muitos prêmios são oferecidos a jornalistas e documentaristas que conseguem mobilizar a opinião pública, as instituições e as autoridades com suas reportagens de denúncia social.

Provavelmente, muitos dos documentários a serem realizados pelos alunos irão nessa direção. São comuns os filmes de estudantes que mostram as condições precárias de saneamento básico dos locais onde moram, os problemas com o recolhimento do lixo e com o meio ambiente, a falta de áreas de lazer etc.

Um alerta: documentários que seguem a linha da denúncia social devem buscar um trabalho criativo com as imagens e a trilha sonora, para que o filme não fique centrado exclusivamente no texto, seja ele referente à fala das pessoas entrevistadas, seja uma **narração em voz over** do repórter. Assim, evita-se que o documentário adquira um formato muito próximo do jornalismo.

Pescaria de Merda (Coletivo Santa Madeira, Brasil, 2009, 8 min.) é bom exemplo de documentário de crítica social que explora os recursos de linguagem do audiovisual. Assista ao documentário no link:






<https://vimeo.com/26675081>

Leia abaixo a descrição e a análise do documentário:



Observação:

Nessa análise, por vezes, utilizamos uma linguagem técnica. O intuito é apontar quais são os efeitos causados pelo uso de certos recursos da linguagem audiovisual. Os termos técnicos estão assinalados. Acreditamos que, ao assistir o vídeo e ler a análise, não será difícil entender do que se trata. Mas, para saber a definição exata do(s) termo(s), você pode consultar tanto o Bloco 2, dedicado à linguagem audiovisual, quanto o Glossário.

O curta-metragem *Pescaria de merda* faz uma denúncia de cunho ambiental sobre o lixo descartado no Rio Pinheiros, na cidade de São Paulo. Num documentário clássico, tal denúncia seria realizada por meio de recursos tradicionais, tais como **narração em voz over** ou entrevistas, pois garantem que as informações sejam transmitidas de maneira direta, privilegiando a clareza de exposição – não à toa, são os recursos mais usados por uma reportagem de TV. Aqui, ao contrário, o documentário opta por um caminho diverso.

Logo de início, a pretensão de objetividade e imparcialidade são abandonadas. Chove na cidade, mas a chuva e seu efeito – o escoamento do lixo pelo esgoto – não aparecem em **planos gerais** , normalmente mais descritivos, pois situam bem a geografia da cena. O que vemos são planos fechados, pedaços da cidade sem uma localização precisa. Além disso, alguns **planos**  são acompanhados de efeitos como desfoque de movimento e inversão de cores. Essa preferência pelos **planos de detalhes**  e por efeitos na imagem marcam a opção do filme por apresentar o espectador a um olhar marcadamente subjetivo, que orientará as escolhas estéticas.

Essa opção é enfatizada pelo uso do som. O registro objetivo da chuva dá lugar a trechos de diferentes programas de rádio sintonizados pelos carros, criando uma pequena poluição sonora, que lembra a poluição visual depositada na cidade, servindo também para embaralhar a percepção do espectador. A objetividade do discurso vai cedendo espaço a uma construção mais indireta.

A escolha fica mais evidente na **sequência**  seguinte, que se inicia aos **58 segundos**, logo após o título. Se, por um lado, o **plano geral**  de São Paulo serve para nos situar espacialmente – estamos às margens do Rio Pinheiros –, por outro somos apresentados, a seguir, a um grupo peculiar de personagens. Uma série de jovens, protegidos por uma indumentária amarela de corpo inteiro em pleno dia de sol, e portando outros apetrechos como chapéu e varas de pescar, caminha em direção ao rio. O filme não oferece nenhuma pista sobre quem são, mas pretende mesmo assim que nos identifiquemos com eles. Em mais de uma oportunidade, somos convidados a compartilhar o olhar desses personagens por meio de planos subjetivos, cujo propósito é exatamente o de colocar o espectador no ponto de vista do personagem, compartilhar suas perspectivas. E o olhar desses personagens nos mostra um trânsito torto, descompensado com o horizonte, e se interessa sobretudo pelo rio e pelo lixo que o polui.

Por meio dos planos subjetivos e da proximidade física da câmera em relação a esse grupo de personagens, criamos um vínculo com eles, mas não a ponto de percebermos suas individualidades. Não distinguimos quem é quem. O filme oferece poucos planos próximos dos rostos desses personagens, o que ajudaria a diferenciá-los. Também não nos deixa ouvir suas vozes, o que facilitaria a distinção, já que cada pessoa tem uma voz característica. Não há diálogos, ninguém conversa entre si – ou o filme não nos abre a possibilidade de acompanhar essas conversas. Ele prefere manter os personagens na categoria de grupo, um coletivo.

O registro do som é bastante peculiar. Tirando uma ou outra intervenção da cidade, como som do trem que passa, o filme não reproduz os sons que vemos, não reproduz os ruídos

ou sons ambientes. A trilha sonora é ocupada majoritariamente por uma música, que não é uma música qualquer. Em vez de ser composta por uma melodia marcante, ela parece ser construída em cima de pedaços de sons concretos, encontrados na cidade, ou tocada por instrumentos pouco convencionais – talvez coisas apanhadas ao acaso na rua, destinadas ao lixo. A trilha é feita desse acumulado de sons, e às vezes traz um sentido paródico, como o som que acompanha a retroescavadeira, presente aos **4 min e 32 seg**, que lembra o ruído agudo que sai de uma bexiga esticada pela boca, enquanto esvazia.

Diante dessas lacunas todas de informação, o que o filme privilegia é a **ação** dos personagens. Ele parece levar ao pé da letra a orientação clássica de que os filmes devem mostrar em vez de contar. Já instalados às margens do Rio Pinheiros, o grupo se prepara: arma suas varas de pescar e se refresca antes de realizar esse projeto inusitado e sem sentido já anunciado, lá atrás, no título, pescar o que sai do esgoto e chega no rio. Os **planos abertos – planos americanos, planos de conjunto e planos médios** – enfatizam, por um lado, que aquilo não é um truque, de fato o grupo está empenhado em mexer com a poluição do rio; por outro, deixam claro que tem muita coisa pra tirar até que se possa considerar o rio completamente limpo. Se nem a retroescavadeira, em sua ação mecânica diária, é capaz de dar conta, não é o grupo que vai salvá-lo. E a música, com uma melodia que passa a ser meio circense, colabora com a sensação de descompasso entre a ação pontual do grupo e o tamanho do problema.

Depois dessa pescaria no Rio Pinheiros, os objetos são levados para uma oficina, onde são limpos. Até aqui, só sabemos o que os personagens foram fazer. Ainda não sabemos quem eles são, e muito menos por quê. Em grande parte do documentário, permanecemos às cegas sobre o propósito dessa ação aparentemente despropositada. Pois é o fim do filme que decifrará para nós esse enigma.

Na esquina das avenidas Paulista e Consolação, os objetos pescados são exibidos numa instalação provocativa, que pergunta, a quem parar para prestar atenção, se algum daqueles objetos lhe pertence. A provocação é enfatizada quando o plano em **zoom in** de uma cabeça de boneca funde-se com o que seria o **plano subjetivo** desse objeto inanimado. Essa pequena subversão – dotar de subjetividade um objeto sem vida – reforça, no entanto, o argumento contra a poluição. Afinal, se os objetos pertencem a alguém, se possuem vida, deveriam receber um cuidado maior em seu descarte. Além disso, o plano subjetivo acrescenta que a cidade segue indiferente, e os planos seguintes registram que ela continua seu passo sem se importar.

Abdicando de estratégias tradicionais do documentário clássico, o filme renova as estratégias de abordagem sobre um tema já saturado, o descaso com o esgoto e o lixo, e a consequente poluição do Rio Pinheiros. Ninguém desconhece o problema, e no entanto já nos tornamos insensíveis a ele. Por meio de um percurso indireto, de informações escassas, o filme consegue recolocar a questão, sensibilizando o espectador, instigando-o ao propor uma charada que só encontrará resposta ao final.

A questão do ator social/personagem

A maior parte dos espectadores tem nos programas jornalísticos de TV, como o telejornalismo, sua única referência de registro documental.

Um telejornal constitui-se de um mosaico de informações. Por causa disso, o tempo dedicado a cada assunto costuma ser breve. Essa escassez de tempo faz com que as informações não possam ser aprofundadas.

Nesse contexto, as entrevistas também costumam ser curtas. Muitas vezes, os entrevistados só aparecem nas matérias para ilustrar, confirmar, provar aquilo que está sendo dito. Por exemplo, nas entrevistas colhidas na rua (o chamado “povo fala” no jargão da TV), as pessoas não são mostradas como indivíduos nas suas particularidades, mas sim como categorias sociais: o desempregado, o endividado, o empresário de sucesso, o pai de família, o artista etc.

O próprio documentarismo brasileiro já se valeu (e por vezes ainda recorre a ele) dessa forma de entrevista. Em seu livro *Cineastas e imagens do povo* (1985), **Jean-Claude Bernardet** cunhou o termo “modelo sociológico” para se referir a tais documentários. Segundo esse cineasta e crítico cinematográfico, o modelo sociológico consiste, basicamente, na **voz over** de um locutor que narra – por cima das imagens – as ideias centrais do filme. Essas imagens são intercaladas por depoimentos de pessoas que dão crédito ao argumento sustentado pelo documentário. Enquanto os entrevistados representam a voz da experiência, a **voz over** nunca fala de si e possui um dono que não se identifica. A **voz over**, narrada em terceira pessoa, dissolve os entrevistados em estatísticas e ideias generalizantes. Dessa forma, os entrevistados funcionam como amostragem do discurso do narrador.

Jean-Claude Bernardet (Charleroi, Bélgica, 2 de agosto de 1936) é cineasta, crítico de cinema, teórico e escritor brasileiro.

Na contemporaneidade, no entanto, o documentário tem tentado se afastar do modelo sociológico e investido em entrevistas que objetivam revelar as singularidades do homem comum. Para tanto, dedica tempo maior às personagens a fim de que elas possam se pôr em **cena** com toda a sua complexidade, gerando no espectador interesse por suas histórias de vida, por aquilo que dizem e fazem, e não apenas pelo que representam ou ilustram na escala social e no contexto da cultura.

Atividades



1. Comece perguntando aos alunos se eles costumam assistir ou já assistiram a um documentário. Anote os exemplos que surgirem para que você possa investigá-los em aulas subsequentes.
2. Procure saber quais foram as mídias através das quais eles assistiram aos documentários mencionados: televisão (em canais abertos ou por assinatura), cinema, internet (YouTube, Vimeo etc.), e se na percepção deles os documentários adquirem propriedades distintas de acordo com o veículo onde foram exibidos. Por exemplo, maior ou menor credibilidade, maior ou menor cuidado estético no tratamento das imagens, do som, da **edição** etc.
3. Exiba trechos de telejornal onde apareçam entrevistas no estilo “povo fala”, aquelas entrevistas de rua. Leve os alunos a perceberem como as pessoas entrevistadas geralmente são apresentadas, não como sujeito singular, mas como representantes de uma categoria social (o pobre, o trabalhador, o desabrigado etc.).

4. Exiba o curta-metragem de caráter documental *Santos - Ofício Alfaiate* (Dannyl Leite, Brasil, 2014, 8 min e 36 seg.), sobre o alfaiate Manoel Santos. O objetivo é mostrar aos alunos(as) o quanto difere das reportagens televisivas na forma de dar a conhecer a personagem. Se desejar, leia aqui um breve comentário que pode ajudá-lo(a) a refletir sobre como trabalhar esse filme com seus/suas alunos(as). Assista ao documentário no link:



<https://youtu.be/N0vs-oitS8E>

Leia um breve comentário que pode ajudá-lo(a) a refletir sobre como trabalhar esse filme com seus/suas alunos(as):

Esse curta faz parte da Série Ofícios, que fala de profissões em extinção. Diferente da entrevista jornalística tradicional, que investiria predominantemente em perguntas sobre o ofício em si, as quais poderiam ser respondidas por qualquer alfaiate, o minidocumentário se interessa pela vida particular de seu Manoel dos Santos. Observe que, embora aborde aspectos mais previsíveis de uma matéria que busca elucidar o ofício de alfaiate, por exemplo, saber quando e de que forma o sr. Manoel ingressou nessa profissão, o curta adentra terrenos inusitados, como sua relação com a morte. Perceba como o próprio tempo de condução da conversa é lento, pausado, em consonância com a temática da série que aborda profissões em vias de extinção. A fala final do sr. Manoel, no entanto, se contrapõe a todo esse cenário de desaparecimento. Assim como seu ofício sobrevive num mundo de roupas padronizadas e industrializadas, ele também resiste. É “teimoso”. Diz não querer morrer e pede à equipe de filmagem que não se esqueça dele. Nesse momento seu rosto ocupa a tela inteira. Toda a atenção está sendo dirigida à sua pessoa. Leve os alunos a notarem que a própria forma de captação das imagens em **primeiro plano**  e **plano detalhe**  (agulha, carretel de linha) traduz a delicadeza do mundo do sr. Manoel. Tudo isso contribui para dar ao filme um tom poético.



Etapa 2 - Fronteiras entre documentário e cinema de ficção

A definição do que é documentário não é simples. Em geral, para se conceituar esse gênero, invoca-se outro tipo de fazer cinematográfico: o cinema de ficção.

Documentário e ficção foram, por muito tempo, pensados um em oposição ao outro. Do lado do documentário, a exigência da presença do real, da verdade, da objetividade; do da ficção, a ideia de encenação, do irreal, da subjetividade.

Do espelho que reflete o real para a reflexão sobre a representação

Se em seu nascedouro o documentário tinha a pretensão de reproduzir a realidade, com o passar do tempo cineastas e pesquisadores constataram que o documentário não é capaz de espelhar a realidade - o máximo que consegue é representá-la. Hoje, muitos documentaristas têm se esforçado para fazer que o espectador desconfie, duvide do que vê na tela, abandonando a ilusão de que o documentário é mera janela para a realidade, problematizando assim a noção de representação.

A maneira mais eficaz que os realizadores parecem ter encontrado para educar o olhar do público é embaralhando, no próprio filme, aquilo que é tido como característico do campo da ficção e aquilo que pertence tipicamente ao campo do documentário. Trata-se de investir na realização de um cinema autorreflexivo, que, distanciando-se de “uma imagem automática do mundo”, busca mostrar-se como construção discursiva, isto é, como a fabricação de um ponto de vista sobre a realidade.

Um dos primeiros exemplos de documentário a chamar a atenção sobre o processo de produção de seu discurso vem de *Um Homem com uma câmera* de **Dziga Vertov**. União Soviética, 1929, 80 min. Trecho indisponível. Em determinada altura, depois de um tempo acompanhando o trabalho de filmagem do cinegrafista Mikhail Kaufman, o filme congela as imagens captadas por ele e passa a apresentá-las na sala de montagem. A montadora, Elizaveta Svilova, manipula pedaços de **película** com os planos que o filme apresentou ou que ainda vai apresentar para o espectador. Ela corta, cataloga e une os registros, evidenciando o processo de construção do próprio filme.

Denis Arkadievitch Kaufman (01/1/1986 – 12/2/1954) foi um cineasta e jornalista soviético. É considerado um dos precursores do documentário reflexivo e inspirou a criação do Cinema Verdade na França.

Aqui no Brasil, um excelente exemplo de filme autorreflexivo é *Os dias com ele*, de **Maria Clara Escobar** (Brasil, 2013, 107 min.). Nele, os recursos para documentar o real são não apenas evidenciados como até colocados em questão.

Maria Clara Escobar (Rio de Janeiro, 1988) é diretora, roteirista e produtora do cinema brasileiro.

O filme consiste no reencontro da diretora com seu pai, o intelectual e dramaturgo Carlos Henrique Escobar, que se exilou há mais de uma década em Portugal depois de ter sido preso e torturado durante a ditadura militar. Tendo sido abandonada pelo pai muito cedo,

a diretora tenta construir, com a filmagem, uma memória afetiva que ela não tem, mas o pai se recusa a abordar o passado nos termos da filha. O processo de produção do filme vai sendo disputado em cena, chamando a atenção para o fato de que o documentário é uma forma de representação.

Assista a um trecho no link:



<https://www.youtube.com/watch?v=LUj7moQhRrM>

Carlos Henrique Escobar está concentrado numa leitura, talvez o texto do que seja o projeto do filme, ou do que se quer dele enquanto personagem. Hesitante, ele pede que a filha defina suas intenções de cineasta, mas logo a seguir envereda por um caminho próprio, sua concepção do que deve ser o filme. Chega até a ensaiar uma **sequência**, a descrever de improviso um roteiro que seria mais adequado à filha seguir. Só que esse roteiro não diz respeito ao projeto da filha.

A cineasta interrompe o fluxo de fala autocentrada do pai com uma sequência de imagens de arquivo. Cada imagem apresenta um pequeno momento familiar com o relacionamento afetuoso entre pais e filhos. Mas o documentário subverte esse recurso tão comum, lançar mão de imagens de arquivo para ilustrar o que é dito, para colocar em evidência a impossibilidade de usar tal recurso. Como Maria Clara não pôde viver sua infância próxima da figura do pai, já exilado, não foi possível registrar imagens de pai e filha juntos. Os registros são do acervo de outras famílias, e a diretora faz questão de sublinhar: “Esse não é o meu pai”.

O que as imagens apontam é para um vazio. Além disso, o **corte** anterior na fala do pai para essa sequência marcam, de certa forma, o gesto da cineasta diante do esboço de um outro filme que o pai vinha construindo e que não lhe interessava. O corte, as imagens de arquivo de outras famílias e a frase “Esse não é o meu pai”, em alguma medida sinalizam para o espectador que a proposta de filme sugerida por seu pai, durante a negociação pré-entrevista, não é o filme que a diretora quer fazer: ao dizer “Esse não é o meu pai”, é como se dissesse também “o filme dele não é o meu filme”.

Quando termina a sequência, estamos de volta ao ambiente da entrevista. Carlos Henrique continua reivindicando para si o rumo do filme, e a negociação segue desencontrada. As palmas na frente da câmera servem como claquete para facilitar, na **edição**, a sincronização de imagem e som. Carlos Henrique apruma-se na cadeira para dar suas respostas, e só então é que começa a entrevista.

Fica claro aqui que o que vimos antes, toda a discussão sobre o projeto do filme, faz parte do que viria antes do “ação”. Normalmente, seriam trechos descartados na montagem. A imagem do pai inclusive fica, em grande parte, mal enquadrada – a câmera corta sua cabeça –, só se corrigindo perto do começo da entrevista, quando estaria “valendo”. Num documentário reflexivo, esses trechos são reveladores, eles registram a dinâmica complicada entre pai e filha, entre personagem e cineasta. O processo de filmagem da entrevista, aquilo que vem antes ou depois do “ação”, tem o mesmo peso que a própria entrevista.

Para assistir ao filme na íntegra, visite o link:



<https://www.youtube.com/watch?v=LUj7moQhRrM>

Atividades

1. Exiba imagens de câmeras de segurança (abaixo indicamos um vídeo como exemplo, mas você pode escolher outros) e discuta com os alunos se o fato de se tratar de um registro do real faz de tais imagens um documentário. Mostre que a falta de intencionalidade na captação das imagens, a ausência de argumento, de tese, é o que distancia as imagens do documentário. Veja como exemplo o vídeo de Leonardo Barbosa (Imagens câmera HD 720p CFTV Qualitel, 2017):



https://youtu.be/z_Sg-3ejwXs

2. O curta *Até o céu leva mais ou menos 15 minutos*, de Camila Battistetti (Brasil, 2013, 13 min.), está classificado no Canal Porta Curtas como “ficção”, mas ganhou prêmios em festivais de documentário. Então, como classificar esse filme? Ficção ou documentário? Para assistir, visite o link:



https://www.youtube.com/watch?v=r1Bqlr2_L2k



Leia o breve comentário, abaixo, sobre o documentário e reflita com seus alunos sobre as questões levantadas:

O filme retrata algo bastante comum na relação entre mães e filhos pequenos: a paciência de que elas precisam para conviver com a variação de humor da criança. Num curto tempo, as crianças choram, se alegram, brigam com um irmão ou colega, fazem as pazes... E cabe às mães, em geral, lidar com essas situações.

Um evento específico é escolhido para mostrar essas circunstâncias: após o término de uma suposta festa infantil, mães e filhos – Lino, Dinorah e Ian – saem de carro para dar uma volta pela cidade. Infere-se que eles estavam numa festa porque entram no veículo com bexigas, olho de sogra, pirulitos e outros objetos típicos de festa infantil. Mas o que nos garante que eles realmente estavam numa festa? O que impediria a diretora de forjar essa situação? Afinal, confinar crianças no banco traseiro de um carro para provocar a interação entre elas facilita o registro das disputas e alianças para ficar com os objetos ganhados na suposta festa. Sabemos que isso ocorre na vida real.

Mas, então, será que é tudo mentira? É tudo encenação? Provavelmente, não. Em virtude da idade e do próprio comportamento das crianças dificilmente elas estariam ali encenando a si mesmas. O que se passa na tela, ao que tudo indica, apesar de poder ter sido provocado, é real.

O filme se define por essa mistura entre registro e artifício. Ele é o que se convencionou chamar de “documentário de dispositivo”: um filme que estipula regras e limites precisos para que ele aconteça, e o registro da realidade é produto dessas condições de filmagem.

Em virtude dessas regras autoimpostas, os documentários de dispositivo se caracterizam normalmente pelo rigor. Aqui, no caso, isso fica evidente pela postura da câmera. Ela está o tempo todo no mesmo lugar, num **enquadramento** fixo, dirigido para o banco de trás, onde ficam acomodadas as três crianças. E qual seria a regra estabelecida pelo filme? Neste caso, ela não fica explícita, mas podemos arriscar uma hipótese: o registro da situação começa a valer a partir do momento em que as crianças entram no carro e só termina depois que elas tiverem dormido, quando então o carro pode estacionar. Nesse meio tempo, enquanto as crianças não dormirem, o carro precisa continuar circulando pela cidade. E as mães não podem permitir que as crianças se agriem, evidentemente.

Por que o filme opta pelo uso de um único enquadramento, sempre fixo? Porque isso enfatiza a ideia de que o que se vê é resultado da interação entre as crianças, e não de alguma manipulação externa. A câmera não mexer equivale a dizer que ninguém interferiu na filmagem. Isso ressalta a sensação de realidade presente no registro, passa a impressão de que as imagens estão mais próximas de um registro bruto.

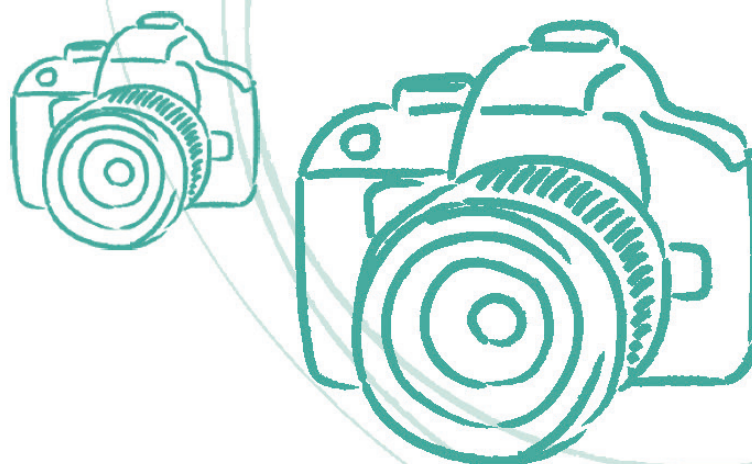
Outro aspecto que nos faz crer na realidade dos fatos é o tempo mais longo de alguns **planos**. A duração estendida deles lembra o tempo real da vida. Além disso, podemos supor que esses planos, de diferentes durações e com o mesmo enquadramento, fazem parte de um registro mais longo ainda. Diferentemente do que indica o título, as crianças provavelmente levaram muito mais do que 15 minutos para dormir. De qualquer forma, como a narrativa dura aproximadamente 15 minutos, o título soa bem adequado.

O filme valeu-se desse registro longo e eliminou determinadas passagens para chegar perto dos 15 minutos mencionados. Esse trabalho de seleção e eliminação de trechos é evidenciado pelo tipo de **corte** utilizado, o **jump cut**, que suprime partes de um registro contínuo que possuem enquadramentos iguais ou muito semelhantes

entre si, provocando a sensação de “saltos” na imagem – daí seu nome. O uso do jump cut reforça a sensação de registro puro ao mesmo tempo em que oferece os momentos mais cômicos do filme: num dos exemplos, aos **6 min e 34 seg**, Dinorah chora porque quer mais um pirulito, mas a mãe não cede. Mas, aos **7 min e 31 seg**, o novo jump cut nos mostra que Dinorah chupa mais um pirulito; o filme pula toda a negociação na qual a mãe dá o braço a torcer, surpreendendo-nos com o resultado: Dinorah ganhou essa.

Por fim, vale chamar a atenção para o fato de que não são apenas as mães que estão obrigadas a presenciar a confusão das crianças. Nós, que aceitamos ocupar a posição de espectadores, de alguma forma também estamos presos às situações que se desenrolam naquele carro. É o enquadramento fixo e imutável que determina para o espectador esse lugar inescapável, sem outra escolha. É como diz aquela frase, família a gente não escolhe.

Se o filme confunde o espectador a respeito do seu status, mais importante do que tentar definir se ele é documentário ou ficção é perceber quais as estratégias de linguagem que possibilitam associá-lo a um campo e ao outro. Aí reside a riqueza dessa obra.



Para saber mais

O caráter ficcional do primeiro documentário



Nanook, o esquimó (1922), do antropólogo norte-americano **Robert Flaherty**, considerado o primeiro documentário da história do cinema, fez uso de encenações. *Nanook* é um filme etnográfico que narra o cotidiano de uma família esquimó e retrata costumes que na época da filmagem já não existiam. Com a intenção de resgatar culturas passadas, Flaherty pedia aos atores, não profissionais, que encenassem esses costumes antigos diante da câmera.

Para assistir *Nanook, o esquimó* (1922):



https://www.youtube.com/watch?v=5GV_OkfK1dg

Robert Joseph Flaherty (16 de fevereiro de 1884 -- 23 de Julho de 1951) foi um cineasta estadunidense. É considerado um dos pais do filme documentário.

Em seu artigo “A dificuldade do documentário”, **João Moreira Salles** se pergunta por que *Nanook* é considerado o primeiro documentário da história se em *A saída dos operários da Fábrica Lumière* (1895), marco inaugural do cinema, é uma **cena** claramente não ficcional. O próprio Salles responde dizendo que o valor de *Nanook* está no fato de ele ultrapassar o mero registro, de não ser uma simples descrição da realidade, mas uma construção. Segundo Salles, Flaherty utilizou todo o arsenal da cinematografia clássica (encenação, cuidados com fotografia, **enquadramento**, movimento de câmera, **montagem** etc.) para criar uma história.

Para assistir *A saída dos operários da Fábrica Lumière* (1895)



https://www.youtube.com/watch?v=fNk_hMK_nQo

João Moreira Salles (Rio de Janeiro, c. 1962) é empresário, documentarista, roteirista e produtor do cinema brasileiro

Oficina 2

O documentário e seus vários modos de existência





Etapa 1 - Introdução

As transformações conceituais, procedimentais e de linguagem pelas quais o documentário tem passado revelam que, como qualquer outro gênero textual-discursivo, ele não é estático. Modificações tecnológicas e sócio-históricas geram reconfigurações no próprio gênero. Atualmente, o termo “documentário” reúne diversas formas de representar o real.

Neste Caderno, tomamos como base a classificação proposta por **Bill Nichols**, importante estudioso do gênero Documentário.

Nichols sugere que esse gênero abarca seis subgêneros: expositivo, poético, participativo, observacional, reflexivo e performativo. Cada um deles opera com base em convenções que lhe são específicas.

No entanto, é preciso enfatizar que a identificação de um documentário com um modo de produção não precisa ser total, ou seja, um documentário participativo pode conter segmentos poéticos, por exemplo. Quando vinculamos um documentário a determinado subgênero, essa classificação se baseia em características dominantes, e não exclusivas.

Nesta Oficina, vamos discorrer sobre cada um desses subgêneros.

Bill Nichols (19 de agosto de 1942) é um professor e crítico de cinema americano conhecido como o fundador do estudo contemporâneo do documentário.

Documentário expositivo

A maioria das pessoas reconhece o modo expositivo como “o gênero Documentário”, ou seja, como uma espécie de “forma universal” do gênero. Isso se explica muito provavelmente por ser esse modo uma das primeiras formas de representação documental, surgida ainda na década de 1920 e classificada como “documentário clássico”.

Além disso, o fato de os noticiários de TV, frequentemente presentes no cotidiano das pessoas, também buscarem um modo de representação objetiva, neutra (como vimos na Oficina 1), torna ainda mais familiar o modelo.

A voz no documentário expositivo

No modo expositivo de representação da realidade, o documentarista aspira passar a impressão de objetividade (lembrando sempre que essa objetividade total é uma impossibilidade). Assim, a voz que narra os fatos busca julgar as ações do mundo histórico sem com elas se envolver. Para tanto, o documentarista investe em estratégias de enunciação que causam efeito de distanciamento, neutralidade, indiferença e onisciência, as quais correspondem à maneira como a voz que narra surge na tela:

- por meio da chamada “voz de Deus”, quando o locutor não é visto em **cena** e apenas ouve-se a sua fala;
- encarnada numa “figura de autoridade” que se faz ver e ouvir em **cena**;
- através do uso de letreiros que expõem o argumento defendido pelo documentário.

Esses recursos são muito utilizados em documentários de cunho científico e didático dotados de forte função moral, social e pedagógica.

O trecho que pode ser visto no link abaixo, retirado do documentário *Aranhas*, exibido pelo Animal Planet, com **direção** e ano desconhecidos, é um bom exemplo do modo documental expositivo. Nele, uma **voz over** encarrega-se de dar todas as informações sobre a espécie sem que elas sejam questionadas. A locução tem caráter descritivo. Não há entrevistas ou depoimentos. É importante observar o papel secundário das imagens, que, apesar de bem filmadas, servem apenas para ilustrar o que está sendo dito. Assista em:



<https://youtu.be/f5xgEM1zOEY>

Em geral, no documentário expositivo as imagens servem somente para comprovar aquilo que é narrado, ou seja, o comentário verbal é de ordem superior às imagens. No entanto, é necessário lembrar que dentro de uma perspectiva de construção irônica do argumento, por vezes, as imagens podem mostrar justamente o oposto do que se diz, criando uma contradição entre discurso verbal e visual.

O documentário *Ilha das Flores* de Jorge Furtado (Brasil, 1989, 13 min.), muito popular nas escolas, é um exemplo desse tipo. No Canal Porta Curtas (<https://portacurtas.org.br/>), ele está classificado como “documentário experimental”. Tal especificação se justifica porque ele inova a linguagem, especialmente quando se considera a época de sua produção: 1989. *Ilha das Flores* mistura artifícios típicos da ficção com recursos do documentário. Assista ao filme no link:



<https://vimeo.com/238439307>

Agora, leia uma breve descrição e análise:

Do ponto de vista narrativo, *Ilha das Flores* segue, desde sua plantação até seu descarte em um lixão, a trajetória de um tomate. Mas não faz isso como se fosse uma reportagem jornalística. Para contar a história desse fruto, o diretor cria uma narrativa ficcional em que as personagens (inspiradas em pessoas reais) são postas em relação umas com as outras de forma a acentuar a denúncia social que o documentário aspira alcançar: a crítica ao sistema capitalista, que relega parte dos seres humanos, especialmente aqueles que não têm dinheiro, a uma vida indigna.

Ao realizar essa operação de simulação do real, diferenciando-se da denúncia feita em formato jornalístico, o curta evita uma fórmula já conhecida para falar do tema, que seria mostrar imagens de pessoas catando lixo e entrevistá-las. A narrativa ficcional criada em torno de pessoas, situações e cenários reais consegue impactar muito mais o público, que se surpreende com a forma pela qual a história é apresentada. Muito desse impacto se deve à mistura que o filme faz entre estratégias normalmente reconhecidas como pertencentes ao documentário e outras típicas da ficção. No eixo da ficção está a própria fabulação da história do tomate e das personagens que com ele se relacionam. O aspecto ficcional fica bem claro no final, quando, diferentemente do que se costuma fazer, o diretor não apenas elenca os atores que participaram do filme, mas revela de maneira inusitada tudo o que se refere aos bastidores da obra. O inusitado está no uso da expressão “na verdade”, empregada em situações como as seguintes: “Este filme na verdade foi feito por...”; “A última frase do texto na verdade é ...”; “Os temas musicais na verdade foram extraídos de ...”; “D. Anete na verdade é Ciça Reckziegel”; “Seus familiares na verdade são...”; “Na verdade, a maior parte das locações foi rodada na Ilha dos Marinheiros, município de Porto Alegre, a 2 km da *Ilha das Flores*”; “O resto é verdade”. Tais frases contrastam com os dizeres iniciais do filme, que afirmam: “Este não é um filme de ficção”.

Por sua vez, o realismo típico da dramaturgia televisiva é quebrado quando se investe numa **mise-en-scène** teatral e no gesto posado dos atores para a câmera.

Ilha das Flores toma o documentário expositivo clássico para, com base nas características próprias de linguagem desse tipo, mostrar outro funcionamento possível do modelo. Por meio de um complexo jogo de **montagem**, proporcionado especialmente pelo contraste entre imagem e locução e pela alternância entre repetição de informações e quebra de expectativa na condução do argumento, o documentário põe para funcionar o recurso da ironia. É ao utilizar esse recurso para apresentar as definições de caráter didático-científico que o curta desestabiliza o cânone do documentário clássico. Como vimos, nesse tipo de filme, a **voz over** transmite informações “verdadeiras” e inquestionáveis sobre o tema em foco. Em *Ilha das Flores*, muitas das definições e explicações científicas apresentadas não condizem com a versão oficial ou esperada daquilo que está sendo definido ou explicado. É o que ocorre, por exemplo, quando se diz que “a dificuldade de se avaliar a quantidade de tomates equivalentes a uma galinha e os problemas de uma troca direta de galinhas por baleias foram os motivadores principais da criação do dinheiro”.

Esse discurso irônico segue uma estrutura em espiral. À medida que se retoma uma referência qualquer também se avança no argumento. É o que ocorre com o seguinte enunciado: “Mulheres e crianças são seres humanos, com telencéfalo altamente desenvolvido, polegar opositor e nenhum dinheiro. Elas não têm dono e, o que é pior, são muitas”. Aqui, há menção à expressão “telencéfalo altamente desenvolvido e polegar opositor” e a palavra “dinheiro”, ambas recorrentes ao longo de todo o curta. Mas há também informação nova, a de que mulheres e crianças são muitas e não têm dono. A afirmação causa estranheza e acentua a crítica irônica, já que no mundo atual a condição de um ser humano ter um dono já não é aceita como

nos tempos da escravidão. Mais à frente se dirá que, “justo por serem muitas, são organizadas em grupos de 10 para que no intervalo de 5 minutos possam recolher para si, no lixo, aquilo que o dono do corpo achou inadequado para o porco, como tomates e prova de história”. Mais uma vez emprega-se a ironia para denunciar o modo de funcionamento do mundo capitalista, que delega a mulheres e crianças os restos de comida que se encontram no lixo. A repetição exaustiva e a ironia vão, como já dissemos, dando relevo à denúncia.

O caráter irônico é reforçado pelo ritmo da narração de Paulo José e pela entonação que ele empresta às frases e palavras. A **montagem dialética** também tem papel fundamental na construção da ironia, pois as imagens são sequenciadas de modo a evocar determinados sentidos, ora complementares, ora inesperados.

O ritmo acelerado da **montagem** e da narração só muda no final, quando aparecem imagens em **slow motion** de mulheres e crianças catando lixo. Daí, retoma-se um trecho do poema “Romanceiro da Inconfidência”, de Cecília Meireles, sobre a liberdade: “... palavra que o sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda”. Esse final poético se contrapõe a uma frase inserida na abertura do filme: “Deus não existe”.

Percebe-se, portanto, que *Ilha das Flores*, através de vários recursos da linguagem audiovisual (roteiro, estilo narrativo, atuação teatralizada das personagens, presença de atores sociais representando a si mesmos, trilha sonora e **montagem**), constrói um rico jogo de linguagem que faz o espectador refletir não apenas sobre o tema em foco, ou seja, a vida de seres humanos pobres que precisam se alimentar do lixo para sobreviver, mas também sobre o documentário como gênero, subvertendo regras e expectativas do modelo.

Se tiver curiosidade, leia uma versão do roteiro no link abaixo:



<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/ilha-das-flores-texto-consolidado>

Atividades

1. Exiba o documentário *Manhã na roça: o carro de bois*, do documentarista Humberto Mauro (Brasil, 1956, 4 min e 10 seg), conhecido por seus filmes de cunho educativo. Diga que se trata de uma obra produzida em 1956, quando alguns recursos audiovisuais hoje disponíveis ainda não existiam ou eram pouco empregados, como a fotografia em cores e a gravação **sincrônica** de som e imagem. Chame-lhes a atenção para o fato de a locução formal e a voz impostada do locutor destoarem da narração que se faz hoje em dia.

Questione os alunos sobre a pertinência da expressão “voz de Deus” para referenciar a voz de um narrador no documentário de tipo expositivo. Por que a **narração em voz over**, aquela que é sobreposta à imagem, lembraria algo como a “voz de Deus”?

Refleta com os alunos sobre as razões de vários documentários educativos e pedagógicos investirem nesse modo de produção documental.

Assista ao filme no link:



<https://youtu.be/47ZDL71XVoY>

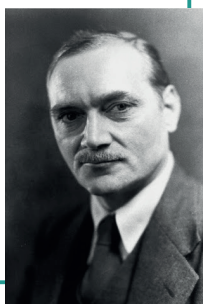
Agora, leia um breve comentário para ajudá-lo(a) a refletir sobre o filme:

Manhã na Roça faz parte da série de curtas-metragens conhecida como “Brasilianas”, produzida pelo cineasta para o Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), que tinha o intuito de retratar o mundo folclórico e regionalista da zona rural numa época em que esse universo começava a perder força. Leve os alunos a perceberem que de início ele filma de longe, com a intenção de mostrar as características da vegetação e a movimentação das pessoas e animais no ambiente. Depois, vai aproximando a câmera a fim de focalizar animais e figura humana em ação. Comente a importância da trilha sonora que acompanha as imagens, harmonizando-se com elas. Por fim, ressalte o caráter pedagógico da **narração em voz over** que fornece informações sobre o carro de boi. Acentue a maneira como o diretor filma o objeto, ora focalizando-o por completo, ora mostrando **planos** detalhes de suas partes, à medida que nomeia cada uma delas, e explique aos alunos a finalidade desses recursos. Trata-se de um típico documentário de caráter expositivo.



Para saber mais

As origens pedagógicas do documentário expositivo



O cineasta escocês **John Grierson** (1898 – 1972) é chamado de “pai do documentário”. Isso pode causar estranhamento quando se sabe que ele dirigiu apenas um filme, *Drifters* (1928), sobre a pesca de arenque no Mar do Norte.

Sua notoriedade deve-se às suas falas e textos. Foi ele quem, num artigo escrito para o jornal *New York Sun*, em fevereiro de 1926, usou pela primeira vez o termo “documentário” para referir-se ao filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty.


Grierson definia documentário como “o tratamento criativo da atualidade”, ou seja, ele não tinha a ilusão de que poderia empreender uma abordagem objetiva do real. Ele dizia que era “como martelo e não como espelho” que o documentário deveria funcionar, isto é, não era refletindo o real, mas forjando-o, que os documentários entravam em relação com o mundo.

Para Grierson, os documentários deveriam ter função educativa, social e moralizante, e foi com esse pensamento que ele empregou a máquina cinematográfica para contribuir com o governo inglês a enfrentar questões difíceis da época, como inflação, pobreza e a Depressão de 1929. Muitos dos filmes que ajudou a produzir foram financiados pelo governo britânico, o que deu ao documentário uma base institucional.

Segundo ele, “foi na interpretação educacional, e não na interpretação política ou estética, que o filme documentário encontrou uma ‘demanda’, logo, tornou-se financiável. Este ponto é de grande importância na apresentação do filme documentário como uma contribuição fundamental para a informação governamental e também para a teoria educacional. Tornou-se financiável porque, por um lado, foi ao encontro da necessidade do governo de um meio atraente e dramático que pudesse interpretar as informações do Estado. Por outro, foi ao encontro da necessidade dos educadores de um meio atraente e dramático que interpretasse a natureza da comunidade. Um proporcionava o público; o outro, o patrocínio. Assim fechava-se o ciclo econômico”. (Grierson, *apud* Labaki, 2006, p. 38)









Etapa 2 - Documentário observacional


Antes da revolução tecnológica dos anos 1950-1960, as câmeras eram pesadas e não havia a possibilidade de captar diretamente o som. Restava aos documentaristas usar sonoplastia, dublar depoimentos ou usar **voz over** .

Quando as câmeras se tornaram mais leves e passaram a poder captar o som ambiente surgiram novas formas de representação do mundo. Uma delas foi o chamado “cinema direto”, nascido nos Estados Unidos.

É com o cinema direto americano que passa a existir o modo de representação do mundo do tipo observacional, que lança um olhar demorado para o seu objeto, procurando suas reações naturais.

O modo observacional renuncia a qualquer forma de controle sobre os eventos que registra – o filme seria, assim, o “espelho vivo” da realidade.

Tal cinema desenvolveu métodos próprios de filmagem e **montagem** : não intervenção do diretor na **cena** ; equipe de filmagem reduzida; manter os equipamentos invisíveis; não haver preparação prévia para as gravações; não acrescentar nada à imagem e ao som originais captados na **locação** ; dar destaque para o **plano sequência**  e a **montagem continuada**  para evitar ou tornar invisíveis os cortes, de modo que a **ação**  passe naturalidade ao espectador. Todos esses recursos objetivam criar a impressão de que a realidade conta a si própria.

Os documentários observacionais buscam dar uma ideia de duração real dos acontecimentos, ao contrário do ritmo dramático dos filmes de ficção tradicionais e da **montagem**  acelerada da televisão e dos videoclipes.

As questões éticas do olhar no documentário observacional



O modo observacional propõe uma série de considerações éticas sobre o ato de olhar/observar os outros. Até que ponto esse olhar pode ser invasivo? O olhar observacional é voyeurístico? Diante da presença de uma câmera, as pessoas filmadas conseguem agir naturalmente ou estão sempre simulando um comportamento ideal? Embora o cineasta deseje ser invisível e não participante, há ocasiões em que ele deve intervir? Por exemplo, para evitar uma morte?




Na abertura do documentário *Justiça*, de Maria Augusta Ramos (Brasil, 2004, 100 min), a diretora mostra os bastidores de várias instâncias do sistema penal brasileiro, no Rio de Janeiro. Réus, juízes, defensores e desembargadores são as personagens. Assista a esse recorte do filme no link:



<https://www.youtube.com/watch?v=zf3HAe02SfM>

Agora, leia uma breve descrição e análise:

No trecho de abertura acima indicado vê-se, de início, a imagem de um rapaz sentado numa cadeira de rodas sendo empurrado por outro. Uma câmera fixa situada numa das extremidades do corredor vai registrando a aproximação da cadeira. Enquanto isso, ouvem-se os ruídos do ambiente. A iluminação é natural. No momento seguinte, a câmera enquadra, a certa distância, réu e juiz, um de frente para o outro (além do auxiliar do juiz). Eles travam um diálogo de mais de um minuto, que é mostrado sem interrupções. Depois, uma **nova tomada**  focaliza o réu mais de perto. Na **sequência** , sucedem-se tomadas enquadrando individualmente cada uma das personagens: primeiro, o juiz e o auxiliar; depois, a defensora pública; o juiz mais uma vez; e, no final, o réu. Esse trecho inicial de Justiça deixa claras as escolhas estilísticas próprias do modo observacional.




Em seus filmes, Maria Augusta Ramos costuma não realizar entrevistas, não usa trilha sonora ou **narração em voz over** . As imagens que ela oferece ao olhar do espectador são apresentadas a partir de um ponto de vista fixo, que só muda quando troca o **plano** . As câmeras não se movimentam e aparentemente são ignoradas pelas personagens, já que elas nunca dirigem o olhar para a câmera. Os diálogos são reais, ou seja, não seguem nenhum **roteiro** . Essa forma de filmar causa no espectador a sensação de que ele está tendo acesso direto à situação tal qual ela ocorreu.

Se desejar assistir ao filme completo, acesse o link:



<https://www.youtube.com/watch?v=QKvC4YRDFLM>

Atividades


1. Discuta com os alunos se os preceitos do documentário observacional garantem acesso direto à realidade. Busque esclarecer que, mesmo não intervindo na **cena**  de forma direta, qualquer registro do real nunca é “a coisa em si”, mas sua representação.
2. Peça a cada aluno que fotografe a sala onde está. Distribua algumas imagens feitas pelos alunos e mostre que, apesar de o ambiente e o tempo histórico do registro terem sido os mesmos, cada um deles criou uma representação fotográfica a partir de seu ponto de vista. Discuta o que está dentro de cada imagem e o que ficou de fora, procurando conhecer as razões da escolha do **enquadramento** . Leve os alunos a concluir que em virtude do ponto de vista foram construídos vários olhares para a **cena** , o que pode resultar em diferentes verdades.
3. Proponha um exercício segundo o qual cada dupla de alunos fique de frente um para o outro, olhando-se nos olhos, sem conversar, durante três minutos. No final, peça-lhes que relatem a experiência. Observe se surgem depoimentos sobre se sentir invasivo e/ou invadido pelo olhar do outro durante o exercício. Discuta se houve dificuldade de parar e observar o outro. Converse sobre a questão da percepção do tempo, se foi curto ou longo, e sobre as dificuldades de permanecer olhando um para o outro e a eventual vontade de rir.



Etapa 3 - Documentário participativo

O documentário participativo está relacionado ao chamado “cinema-verdade francês”, o qual defende a ideia de que os filmes se mostrem como “realidades fílmicas”, e não retratos objetivos da realidade.

A realidade fílmica é resultante do encontro entre o cineasta e os atores sociais que ele filma, especialmente na forma de entrevistas e/ou possíveis intervenções que o documentarista venha a fazer/propor aos participantes do filme. Assim, o documentário participativo, por vezes, embaralha as fronteiras entre ficção e realidade.

O cinema-verdade chama a atenção para o fato de que até mesmo nas entrevistas as pessoas podem ficcionalizar a si mesmas. Portanto, não se deve deixar de olhar a entrevista como **cena** , performance, teatro que se faz em função do olhar coletivo encarnado na câmera.

O documentário participativo busca mostrar que a verdade de uma entrevista é a verdade do encontro entre quem filma e quem é filmado. Essa verdade não existiria se não fosse a câmera. Assim, o método participativo é o oposto da premissa do modo observacional, segundo a qual o que vemos é o que teríamos visto se estivéssemos presentes no momento da filmagem.

As questões éticas do documentário participativo

O modo participativo propõe uma série de considerações que envolvem a ética e a política do encontro entre alguém que comanda a câmera e a filmagem e outro que não a controla. Como o diretor e o entrevistado reagem um ao outro? Como negociam o controle e dividem responsabilidades? Até que ponto um diretor pode insistir num depoimento, quando este se mostra doloroso para o outro? Que responsabilidade tem o diretor pelas consequências, no outro, do ato da filmagem e sua posterior exibição?

Destacamos *Roupa para tirar retrato* (Sergio Roizenblit, Brasil, 2004, 3 min) como um exemplo de documentário participativo. O diretor, Sérgio Roizenblit, entrevista uma senhora abordada, ao acaso, enquanto caminha por uma estrada de terra no município Exu em Pernambuco. Assista ao curta em:



<https://youtu.be/er5TNCjgU90>

Agora, leia uma breve descrição e análise:

O curta-metragem *Roupa pra tirar retrato* (2004) se constrói a partir de um encontro breve e fortuito entre o diretor, que aparentemente é também quem segura a câmera e, portanto, filma a cena; e a personagem, uma senhora moradora da região. A situação é ao mesmo tempo prosaica e inusitada e a força do filme está justamente na sensibilidade de captar o instante e permitir que o diálogo que se desenrola entre diretor e personagem seja registrado tal qual ocorreu, sem cortes. A alternância entre quem entrevista e quem é entrevistado é outra graça do filme: primeiro é o diretor quem aborda a personagem criando o pretexto para a aproximação, e a personagem logo sente-se à vontade o suficiente para também fazer perguntas ao seu interlocutor. É possível ouvir a voz do entrevistador, que, portanto, inclui-se ativamente no registro, mas não vemos sua imagem em **cena**. O foco de atenção é a imagem e o discurso da senhora filmada, que cresce como personagem à medida que o filme lhe dá tempo para ser e se expressar diante da câmera, ganhando a simpatia e interesse também do espectador. As possíveis imperfeições do registro, como a câmera instável e mesmo a entrevista não programada são incorporadas à proposta e estética do filme. Esses “desvios” ou “ruídos” da filmagem reforçam o quanto o documentário está sujeito ao acaso e ao poder do encontro, que é a chamada “realidade fílmica”.

Eduardo Coutinho foi um grande documentarista brasileiro conhecido por seu estilo de entrevistar pessoas, que pode ser visto na entrevista que ele fez com a personagem Alessandra, uma jovem que à época das gravações do documentário *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, Brasil, 2002, 110 min) vivia como garota de programa. Assista à entrevista no link:

 <https://vimeo.com/816898017>

Observe o interesse real de Coutinho pela vida da personagem e pelo que ela pensa. É a abertura para o encontro e para a escuta que permite ao longo da entrevista o surgimento de momentos reveladores, autênticos e muitas vezes surpreendentes. Por exemplo, quando ela diz que não teve infância, ele não toma essa afirmação como óbvia, mas pergunta: “Como é isso?”. Na sequência, quando Alessandra afirma que “foi legal” a primeira vez que saiu como garota de programa, ele a interrompe: “Como é que é a primeira vez?”. Seu tom não carrega um juízo moral, mas uma curiosidade pela história de vida do outro. Ao ouvir Alessandra dizer que quando morrer não quer que ninguém chore, Coutinho logo indaga por que ela quer isso, e quando ela afirma que se pudesse “ficava na mordomia” mais uma vez Coutinho não toma essa afirmação como óbvia ou trivial e pergunta: “O que é mordomia?”. No final, ele quer saber como ela teve coragem de falar para o filme (assumida como garota de programa), sabedora de que seria exibido para o público. Outra parte da entrevista a ser ressaltada é quando Alessandra diz ser mentirosa e Coutinho questiona quais mentiras ela contou na entrevista. Ela responde que não mentiu, mas que no dia anterior havia mentido para a equipe e se considera como “mentirosa verdadeira”.

Atividades

1. Sugira aos alunos que, de surpresa, convidem desconhecidos ou amigos para participar de uma entrevista gravada no celular. Peça a eles que prestem atenção na atitude dessas pessoas, especialmente se elas “se ajeitam” para a câmera, se ficam incomodadas com o olhar da câmera ou conseguem permanecer naturais.
2. Divida a turma em equipes e peça-lhes que realizem uma entrevista com algum morador do bairro onde residem, perguntando, por exemplo: “Há quanto tempo você mora aqui?”, “O que mudou no bairro durante esse tempo?”, “Você avalia essas mudanças positiva ou negativamente?” etc. Oriente os alunos para que busquem extrair respostas individuais e subjetivas dos entrevistados, e não explicações e respostas genéricas. Por exemplo, se alguém disser que se sente feliz morando onde mora, instrua os alunos para que procurem saber o que é felicidade naquele contexto; o que de fato faz a pessoa ser feliz morando naquele local. Tome como modelo a postura do documentarista Eduardo Coutinho, observada anteriormente, de não se satisfazer com respostas óbvias, mas buscar quais sentidos os entrevistados conferem às palavras que usam para classificar sentimentos, situações, lembranças etc.
3. Na aula seguinte, escolha uma das entrevistas para analisar junto com os alunos. Observe como eles conduziram as perguntas, o nível de envolvimento e intervenção deles nas respostas dos entrevistados, os momentos de silêncio e de tensão etc.





Para saber mais

A potência ficcionalizante da entrevista



“Há discursos que só nascem porque eu estou lá filmando. Todo documentário é extraordinário por causa disso.” (Entrevista concedida a Neusa Barbosa, publicada na revista Cineweb, em 2004).

Algumas afirmações do famoso documentarista brasileiro Eduardo Coutinho nos fazem entender melhor a concepção de “realidade fílmica”, bem como a possibilidade de as pessoas inventarem a si mesmas como personagens numa situação de filmagem em que elas interagem não apenas com o diretor, mas também com o público que eventualmente verá a obra.

“Como as pessoas em muitos filmes meus falam da vida privada, não há mentira e verdade. Como é que eu vou saber se a pessoa foi feliz ou infeliz? São dados que não são dados históricos. [...] Se perguntarem sobre a minha vida, vou fazer ficção e verdade, é uma memória que eu tenho, eu vou autocensurar ou não, é uma memória que eu tenho hoje, daqui a dez anos, quando eu falar do meu passado vai ser diferente. Ninguém pode ser fiel a um passado, porque você muda a cada dia, e você é falsa? Não! Você é isso: a memória que você tem hoje do seu passado. Diante de uma pessoa você vai dizer coisas que você não vai dizer daqui a um ano porque tua memória vai reelaborando o passado. Então, essa noção de verdade e mentira passa a ser secundária.” (Entrevista a Alcimere Piana e Daniele Nantes, publicada originalmente na revista Intermédias, em 2005)

“Você só chega à verdade pelo imaginário, e nem é um problema de se chegar à verdade, são versões da verdade. Uma pessoa pode dar um relato extraordinário da vida dela, um relato da história do Brasil que seja, que tem alguma coisa de verdade, e tem mil coisas que são inventadas; a pessoa se projeta no papel que não teve, e que a memória construiu. Mas não é completamente fictício, tem que ter uma base no real, para você subir ao imaginário e voltar.” (Entrevista a Valéria Macedo, publicada na revista Sexta-Feira, em abril de 1998).



Para saber mais

A intervenção do documentarista no “real”

Em *Eu, um negro* (França, 1958, 70 min), o cineasta **Jean Rouch** filma jovens nigerianos que chegam à Costa do Marfim em busca de trabalho. Como na época da realização do filme não havia recursos técnicos para captar o **som direto**, depois das filmagens Rouch convidou os participantes para dublarem a si mesmos, sugerindo que eles recriassem as situações em que se deixaram filmar interpretando figuras que gostariam de ser. Um dos protagonistas se autodenomina Edward G. Robinson, em homenagem ao ator americano. Seus amigos também escolhem pseudônimos. Com essa proposta, Rouch subverte o paradigma de que a **voz over**, típica do modo expositivo de representação, não se prestava à subjetividade dos criadores.



Conheça o documentário no link:



<https://youtu.be/GgZJEPekuJA>

Jean Rouch (Paris, 31 de maio de 1917 - Birni N’Konni, 18 de fevereiro de 2004), Foi cineasta, teórico do cinema direto e etnólogo, criador do subgênero “etnoficção” que explora o documentário puro e a docuficção.



Etapa 4 - Documentário reflexivo

O documentário reflexivo está mais preocupado com o próprio processo de representação do mundo exterior do que com aquilo que quer dar a conhecer ao público. Os filmes dessa categoria olham para si mesmos, para os seus artifícios de construção. Assim, é comum o realizador, a equipe de filmagem e os equipamentos aparecerem em **cena** para acentuar para o público que o que aparece na tela é uma construção, fruto de preparação, de trabalho, e não a coisa em si.

O objetivo maior do modo reflexivo é acabar com a crença cega do espectador na verdade da imagem, fazer com que ele duvide daquilo que vê.

Documentários desse tipo mostram-se como representação, são metadiscursivos por excelência, ou seja, falam de si mesmos, de seu processo de realização.

Com esse movimento autorreflexivo, o documentário, que um dia pretendeu refletir o “real”, passa a girar sobre seu próprio eixo a fim de pensar sobre os mecanismos usados na representação do mundo. Para Bill Nichols, no documentário reflexivo “a representação da realidade é contestada com a realidade da representação”.

Fraternidade (Jorge Furtado, Brasil, 2004, 3 min) é um exemplo de documentário de caráter reflexivo. Assista no link:



<https://youtu.be/6DWtWJEEWAQ>

Agora, leia uma breve descrição e análise:

O curta-metragem *Fraternidade* faz parte da série de sete filmes da campanha “Valores do Brasil” do Banco do Brasil, veiculada entre final de 2004 e início de 2005. Cada filme aborda uma virtude: afeto, alegria, confiança, conhecimento, fraternidade, identidade e originalidade.

Durante os três minutos de duração do filme, o ator Paulo José lê, diante das câmeras, uma carta endereçada a ele pelo cineasta gaúcho Jorge Furtado, convidando-o a participar de um filme sobre o tema “fraternidade”. À medida que Paulo José lê as propostas de Furtado para o filme, algumas das cenas imaginadas pelo cineasta substituem a imagem do ator na tela. Uma das ideias é voltar à Ilha dos Marinheiros, local onde ambos filmaram o curta Ilha das Flores (analisado na Etapa 1 desta Oficina). Na carta ainda, Furtado comenta a impressão de que o curta Ilha das Flores pouco ajudou a população da localidade e especula que o seu próximo projeto de cinema poderia ser realizado no mesmo lugar não apenas para filmar a comunidade, mas para efetivamente ajudar os moradores. Furtado sugere fazer isso empregando parte da verba destinada ao filme sobre fraternidade para a

construção de obras no local. Enquanto Paulo José fala sobre isso aparecem imagens das obras sendo construídas. O texto final da carta diz: “Num país como o nosso, tão rico e com tanta pobreza, fraternidade é principalmente dividir melhor a riqueza. O que tu achas? Vamos fazer?”.

Note-se o expediente de Furtado: ao realizar o curta, ele consegue atender à demanda da instituição que lhe encomendou o filme e ao mesmo tempo ajudar a população do local onde vai ser gravado o curta. Além disso, subverte o gênero “publicidade institucional” ao realizar um documentário de forte carga reflexiva, pois o curta aponta o tempo inteiro para sua própria possibilidade de realização. Um aspecto muito interessante do filme é o contraste de temporalidades entre o texto verbal e as imagens. Enquanto o texto joga o filme para um futuro imaginado, ainda não concretizado, as imagens mostram, no presente da exibição fílmica, um passado que já concretizou aquilo que havia sido imaginado como futuro. Trata-se de um material riquíssimo para as aulas de língua portuguesa, pois abre espaço não apenas para se falar de documentário reflexivo, mas também para abordar os jogos enunciativos com a temporalidade.

Atividades

1. Apresente para os alunos a propaganda *Dove: campanha pela real beleza - evolução* (Tim Piper, Reino Unido, 2006, 1 min e 14 seg) e discuta os mecanismos anti-ilusionistas (preparação da modelo e recursos de **edição**) usados para mostrar o quanto a beleza veiculada nas publicidades é fabricada. Acesse a propaganda no link:



<https://youtu.be/dcPhzWFMdxI>

2. Exiba o curta-metragem *O Sanduíche*, de Jorge Furtado (Brasil, 2000, 13 min). Mostre a forma pela qual o filme mescla as fronteiras entre o real e o ficcional, fazendo o público duvidar do que vê. Por exemplo, destaque o modo como a obra inicia com a simulação de ser uma narrativa ficcional. Depois, ela dá a entender que é uma espécie de ensaio da obra ficcional referenciada de início. Um aspecto importante a ser observado é a forma como as frases “Seria ótimo. Seria”, enunciadas em forma de diálogo, aparecem em vários momentos do curta. Ora esse diálogo diz respeito ao contexto da **cena** corrente, ora constitui discurso citado, mencionado. Isso cria um jogo muito interessante de linguagem que torna ambivalente o funcionamento desse par dialógico. E é justamente esse tipo de funcionamento que cria a dúvida no espectador, especialmente quando esse par dialógico aparece no final do curta, durante as entrevistas com a plateia. Ao reproduzir na boca da plateia filmada os dizeres “Seria ótimo. Seria”, o filme “tira o tapete” do espectador, insinuando que mesmo esse trecho, que a princípio corresponderia a um registro do real, é pura encenação. Enfim, o curta trabalha com várias camadas que vão sendo desveladas à medida que mostra que aquilo que foi visto imediatamente antes era encenação. Assista ao curta no link:




<https://youtu.be/qEUtj1FeSlc>



Etapa 5 - Documentário performativo

Os documentários performativos caracterizam-se por uma abordagem essencialmente subjetiva, trazendo o próprio documentarista para o centro do filme. O diretor torna-se personagem, narrador e protagonista da história.

Nesses filmes, é comum o discurso em primeira pessoa, a **narração em voz over**  pessoalizada, a autorreflexão, a utilização de imagens de arquivo, a ironia e o humor e a encenação como forma de reinventar a si mesmo.

Bill Nichols observa que os documentários performativos correm o risco de se tornarem narcisistas e também de estarem ameaçados pela possível dificuldade do realizador de se encarar como personagem, resgatar sua memória, lidar com suas instabilidades emocionais, suas dúvidas, suas perdas etc.


Babás (Consuelo Lins, Brasil, 2010, 20 min) é um exemplo de documentário performativo. Assista no link:



<https://youtu.be/Aeml63wfKH4>

Agora, leia uma breve análise do curta-metragem:

Em *Babás*, Consuelo Lins discute a situação das babás no Brasil ontem e hoje. Ela busca mostrar que a relação entre as babás e as famílias para as quais trabalham comporta violência e afeto. Para isso, constrói uma narrativa pessoal sobre o tema.

Esse caráter subjetivo de narrativa se evidencia logo na **narração em voz over**  feita pela própria Consuelo. É também a diretora quem realiza as entrevistas. O resgate de fotografias, anúncios antigos de jornais e outros documentos históricos não diminui o caráter pessoal do documentário.

Em muitos momentos, a diretora se volta para suas vivências pessoais e memória a fim de contar a vida das babás. É o que ocorre quando ela convida para participar do filme as profissionais desse ramo que já trabalharam para ela e sua família, bem como quando recupera filmes e fotos de seu clã.

Vejamos com destaque a narração em voz over, um dos recursos de linguagem importantes para o filme enquanto documentário performativo. Logo no início,

o discurso de Consuelo se detém sobre uma fotografia tirada em 1860, na qual aparecem uma mulher negra (ama de leite) e um menino branco. É uma imagem significativa, onde “quase todo o Brasil cabe nessa foto”, segundo um historiador.

De imediato, apresenta-se a narração em voz over, feita em primeira pessoa. Já na primeira frase, a diretora conta que quando viu a fotografia pela primeira vez, pensou que se fizesse um filme sobre babás, ele começaria com essa imagem. De fato, é assim que se passa. O filme concretiza essa promessa pessoal, e nos garante, pra começo de conversa, que o documentário respeita as vivências e intenções da diretora, e sua estrutura obedece a uma lógica determinada pela cineasta.

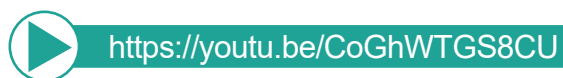
É a subjetividade da diretora que norteará o filme. Ela assume o papel de narradora, decidindo a ordem das imagens e das sequências. Sua voz over nos conduz nessas decisões. Ela articula saltos no tempo entre o presente e o passado, avanços e recuos, inclusive criando relações inesperadas, como aos **7 min e 28 seg**, quando aproxima as imagens de seu filho aprendendo os passos de uma axé music com as de um filme da década de 1920, no qual uma babá assiste uma menininha numa dança da época. É sua voz over que costura essas ligações, e direciona a interpretação sobre as imagens.

Reflexiva, a fala de Consuelo chama a atenção do filme sobre si mesma, tematizando suas decisões sobre o que vem a seguir na montagem e sobre o que ela, enquanto diretora, deliberadamente deixou de filmar. É o que acontece aos **9 min e 54 seg**, quando ela explica que não se sentiu à vontade para entrevistar quem ainda trabalha com ela, receio das entrevistas serem comprometidas pela relação patroa-empregada. Ao dizer isso, ela faz referência à sequência iniciada aos **4 min 04 seg**, que apresenta as cinco babás que cuidaram de sua família. Naquela apresentação, as cinco mulheres não falam, permanecem caladas olhando para a câmera.

É o discurso subjetivo de Consuelo, representado por sua narração, que organiza e empresta sentido ao conteúdo do filme. É ele que traz à tona uma autocrítica da diretora a sua posição como patroa e mãe. Dessa forma, Consuelo Lins realiza, a partir de uma narrativa pessoal, também uma crítica aos costumes da sociedade brasileira.

Atividades

1. Exiba o trailer de *Diário de uma busca* (Brasil, 2011, 108 min), de Flávia Castro, que pode ser acessado no link:



Faça com que os alunos(as) percebam que logo nos minutos iniciais importantes características do documentário performativo estão presentes.


A fim de auxiliá-lo(a) a identificar as estratégias de performatividade, situamos brevemente o contexto do documentário e indicamos algumas linhas de abordagem.

Breve contextualização

Em 1984, quando Flávia tinha 19 anos, seu pai, Celso Afonso Gay de Castro, morreu em circunstâncias misteriosas. O filme traz entrevistas da diretora com familiares, policiais, jornalistas, legistas e amigos que falam não apenas da morte de seu pai, mas da vida dele em família e de sua militância política durante a ditadura militar da década de 1960. No documentário, mais do que elucidar o crime que vitimou o pai, Flávia busca resgatar a memória dele.

Linhas de abordagem da performatividade

É Flávia quem narra o documentário. É dela a voz que ouvimos durante a exibição de imagens e entrevistas. Ela faz questionamentos sobre o passado e vai em busca de algumas informações sobre o pai.

Chame a atenção dos alunos(as) para o fato de o discurso em primeira pessoa, a **narração voz em off**  pessoalizada, as estratégias de autorreflexão e a utilização de imagens de arquivo são recursos que conferem forte carga subjetiva ao documentário. Aí estão as estratégias de performatividade.

Conheça outros exemplos de documentário performativo que você pode usar em sala de aula:

33. Kiko Goifman. Brasil, 2002, 74 min:



Um passaporte húngaro. Sandra Kogut. Brasil, 2001, 72 min:



Os dias com ele. Maria Clara Escobar. Brasil, 2012, 105 min:



2. Peça aos alunos(as) que procurem uma foto antiga de família para filmá-la e ao mesmo tempo gravar um comentário pessoal sobre a imagem.

3. Analise em sala os trabalhos produzidos, prestando atenção à forma como, nos comentários dos alunos(as), o passado evocado pela imagem fotográfica retorna ao presente.



Para saber mais



Documentários performativos de ativismo político

A pesquisadora Stella Bruzzi (Bruzzi, 2006, *apud* Valles, 2016) classifica como performativos os documentários em que o realizador intervém em espaços públicos, mesmo com a negativa de autoridades ou instituições concederem permissão para o registro audiovisual, e se coloca nesses ambientes de maneira intrusiva. Bruzzi afirma que, em geral, os diretores desse tipo de documentário praticam ativismo político ou abordagem de cunho investigativo. Ainda segundo a autora, com base no uso midiático de seus atos performáticos e numa abordagem narrativa que transita entre o irônico e o sarcástico, esses filmes buscam mostrar o real por uma perspectiva assumidamente parcial, na mesma medida em que também se reconhecem como entretenimento.

Os filmes do diretor americano **Michael Moore** são um exemplo desse tipo de documentário. Moore é conhecido pela sua postura crítica à sociedade americana, sobretudo em relação à violência armada nos Estados Unidos, às grandes corporações, às desigualdades econômicas e sociais e à hipocrisia dos políticos, tendo sido particularmente crítico ao ex-presidente George W. Bush e à invasão do Iraque.

Alguns documentários de Michael Moore para conhecer:

Tiros em Columbine. Estados Unidos, 2002, 120 min:

 <https://www.youtube.com/watch?v=5Hsy1yt1gpg>

Fahrenheit 9/11. Estados Unidos, 2004, 122 min:

 <https://www.youtube.com/watch?v=5ufGY8gEwbY>

SiCKO: SOS Saúde. Estados Unidos, 2007, 123 min:

 <https://www.youtube.com/watch?v=VoBleMNAwUg>

Michael Moore (Flint, 23 de abril de 1954) é documentarista e escritor americano, com obras muito críticas à sociedade de seu país.





Etapa 6 - Documentário poético

Nos documentários poéticos, as imagens costumam ser usadas de modo bem expressivo, prevalecendo sobre o discurso verbal. São documentários que buscam enfatizar ao máximo sua dimensão plástica, visual, de maneira que as imagens consigam provocar mais sensações, afetos e impressões do que necessariamente transmitir um argumento ou construir uma narrativa clara sobre o mundo histórico.

No documentário *Olhos de ressaca*, de Petra Costa (Brasil, 2009, 20 min), por exemplo, embora o discurso verbal seja importante, são as imagens os elementos narrativos encarregados de transmitir a beleza, a delicadeza, a ternura do relacionamento amoroso registrado. Assista ao filme no link:



<https://vimeo.com/48556629>

Agora, leia uma breve descrição e análise:

Em *Olhos de ressaca*, a diretora Petra Costa filma seus avós, Vera e Gabriel, que se alternam na **narração em voz over**. Eles falam da longa união, relatam como se conheceram, o namoro, o casamento, a constituição da família etc.

As vozes over são acompanhadas de imagens de arquivo e também de registros filmados pela diretora no tempo presente. A **montagem** oscila entre as imagens do passado e as atuais. Há muitas imagens desfocadas, que acentuam a plasticidade do curta.

A postura da câmera em cena é carregada de expressividade. Nos documentários poéticos, não há um registro neutro ou burocrático das situações; as imagens são construídas por uma sensibilidade especialmente motivada no momento da captação, uma subjetividade empenhada em transmitir um olhar muito particular sobre a realidade.

No início, por exemplo, a primeira imagem mostra a sombra de um casal. Em vez de abordar o assunto de forma direta, mostrando de vez os personagens de seu documentário, a cineasta vai apresentando eles de maneira oblíqua, o que se confirma pelas imagens seguintes, vários **planos de detalhes** das mãos dos avós. A câmera está muito próxima, colada na pele dos personagens – e por vezes fora de foco –, e passeia pela pele envelhecida para chamar a atenção sobre sua fragilidade, ao mesmo tempo em que transmite uma sensação de proximidade e afeto entre quem filma e quem é filmado.

Essas e outras imagens só são possíveis por causa da intimidade existente entre neta e avós. É comum, por exemplo, as personagens principais performarem para a câmera, como nas cenas de beijo, ou quando Vera e Gabriel posam, de olhos fechados, um ao lado do outro, ou simulam estarem na cama, dormindo etc. Nessas performances, a diretora fica livre para capturar todo tipo de aspecto que a situação oferece.

A câmera, sempre na mão, treme e se movimenta pela cena de maneira bem eloquente, circulando ao redor dos personagens ou passeando/divagando por texturas presentes no espaço. É o que acontece aos **14 min e 19 seg**, quando a câmera se movimenta entre o avô de Petra, as árvores e o sol no jardim. A câmera se demora na casca de árvore, contorna o rosto do avô, se perde na luz clara e gira entre as copas das árvores. O filme deixa muito claro que há um olhar sensível, perceptível e carregado de subjetividade conduzindo a filmagem.

O tratamento sonoro e a trilha musical também têm papel importante na construção do tom poético do filme. O som de ondas do mar quebrando na praia, o grasnido das gaivotas, o piano ao fundo, combinados a imagens inusitadas, são elementos que compõem a cena poética desse documentário de grande sensibilidade e potência estética.

Bertrand Lira (2015) afirma que o modo poético é o menos explorado como forma dominante na estruturação de uma obra documental de longa-metragem, que aparece com mais frequência em cenas isoladas nesse tipo de filme. É o que ocorre no documentário *Janela da alma* (Brasil, 2004, 73 min), de João Jardim e Walter Carvalho, que alterna cenas de entrevistas e imagens de tom poético. Assista ao trailer do filme no link:



https://youtu.be/idELmgNh_j8

Agora, leia um breve comentário sobre o filme:

Janela da alma enfrenta o desafio de falar de um tema abstrato: o olhar, a visão. Para tanto, entrevista pessoas com graus de acuidade visual que vão da miopia à cegueira. Os entrevistados são artistas, intelectuais e pessoas comuns que discorrem sobre o que é a visão a partir da perspectiva da biologia, da filosofia e das artes. O filme alterna cenas das entrevistas com imagens que buscam transmitir ao espectador de que forma o olhar percebe o mundo. Para isso, utiliza vários recursos: desfocar imagens para depois voltar a focá-las; enquadrar objetos/pessoas bem de perto; usar pouca iluminação (cena de abertura do filme). Dessa forma, o documentário tenta materializar em imagens a diversidade do ato de olhar.

Bill Nichols afirma que os atores sociais de um documentário poético têm a mesma importância na estrutura geral do filme do que os demais elementos (animais, paisagens, objetos etc.). Frequentemente, eles carecem de complexidade psicológica e de uma visão definida do mundo. Em geral, não ouvimos suas vozes, não sabemos o que pensam - eles “falam” por suas ações. Suas ações e gestos são pretexto para a exploração de padrões visuais e rítmicos. É o que ocorre em *Seis e um: poesia documentada* (Giovanni Rolim Antonelli, Brasil, 2017, 3 min e 15 seg). Assista ao filme no link:



https://youtu.be/LF_rPWQ794A

Agora, leia uma breve descrição e análise:

No curta *Seis e um*, veem-se diversas cenas de paisagem sequenciadas, em algumas das quais aparece o elemento humano. Paisagens e personagens são apresentadas com o mesmo destaque. Prevalece o tratamento poético das imagens, percebido em especial pelo cuidado com a fotografia. A música tocada no piano é suave. Perto do final, a edição acelera o ritmo natural da vida. No encerramento, lê-se: “Na efemeridade da vida, o sentimento prevalece”.

Traço importante do documentário poético é a fragmentação e a ambiguidade, com o intuito de explorar associações vagas, subjetivas,

e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais, como acontece no curta experimental *Veja bem* (Brasil, 1994, 6 min e 19 seg), de Jorge Furtado. Assista ao filme no link:



<https://youtu.be/c3KTPFW27Mg>

Agora, leia uma breve descrição e análise:

Devemos reconhecer que, mais que um documentário, *Veja bem* é um curta-metragem experimental que adapta dois poemas, “Jornal de serviço”, de Carlos Drummond de Andrade, e “Os três mal-amados”, de João Cabral de Melo Neto, para o cinema, fazendo uso documental das imagens.

Na primeira parte, intitulada “Do lado de fora”, Furtado se aproveita de várias imagens para ilustrar o poema “Jornal de serviço”. Nesse trecho, a **montagem** é fragmentada, há forte descontinuidade entre os elementos narrativos, assim como sucede no poema. Essa fragmentação é o que caracteriza a **montagem** descontínua.

As imagens e a locução se sucedem de forma rápida, as pausas só ocorrem nos momentos em que, no poema, muda-se de uma estrofe para outra. Também há presença marcante da ironia: por exemplo, quando a narração fala em “máquinas de furar”, aparece o desenho de vários revólveres; quando fala em “coletores de resíduos”, surgem imagens de cemitério.

O grande desafio, nessa primeira parte, é encontrar a imagem que vai ilustrar o texto narrado, um desafio que é comum a muitos documentários. *Veja bem* encara essa questão de modo criativo sem perder de vista, em muitos momentos, que não basta que cada imagem se relacione com o texto, ela precisa criar alguma relação com as imagens que vem imediatamente antes e depois.

Aos 1 min e 39 seg, por exemplo, mostram-se teclas de piano num **plano detalhe**, porque, de modo bastante inusitado, elas lembram estacas que cercam um terreno – “mourões para cerca” –, mas também porque o verso a seguir menciona “mudanças de piano”, quando então as mesmas teclas são apresentadas num plano mais aberto. A primeira imagem das teclas de piano serve a esse duplo propósito, construir uma metáfora e antecipar uma imagem que coincidirá com o poema só a posteriori.

Um pouco mais adiante, aos 2 min e 09 seg, o poema fala em “anéis de carvão” e “anéis de formatura”, depois fala em “purpurina” e “cogumelos”. As imagens respectivas são anéis de carvão, anéis de formatura, bolas com purpurina e cogumelos. A priori, nada de excepcional, a imagem simplesmente repete o texto. O que é digno de atenção é o tipo de **corte** utilizado, o match cut ou rima visual. Ele se dá quando a forma das figuras situadas imediatamente antes e depois do **corte** coincide. Os dois anéis não só se assemelham como estão posicionados no mesmo local do quadro, e a mesma coisa acontece entre a bola de purpurina e o cogumelo.

Já nos versos seguintes, “extinção de pêlos” e “presentes por atacado”, bem como “lantejoulas” e “sereias”, em vez de mostrar cada item em planos separados por **cortes**, opta-se por uma única imagem para responder ao par de versos. Mas um **zoom out**, no primeiro caso, e uma **panorâmica** para a esquerda, no segundo, acabam revelando uma parte oculta da mesma imagem que resolvem, a contento, o desafio.

Na segunda parte, intitulada “Do lado de dentro”, o poema adaptado é “Os três mal-amados”. Apenas duas **sequências** de imagens se alternam nesse trecho: trabalhadores da construção civil derrubando uma parede e subindo uma escada carregando baldes, e uma empregada limpando o chão.

Nesse segundo segmento, a princípio, as imagens podem causar estranhamento, pois o poema fala o tempo todo de amor, e as imagens não remetem diretamente a esse sentimento, mas ao trabalho. Mas, se a partir desse estranhamento e de um exercício interpretativo, o espectador toma as imagens como chave central de entrada para a leitura do curta, ele pode substituir a ocorrência da palavra “amor”, no poema, pela palavra “trabalho”, atividade a que as imagens fazem referência direta.

Assim, num jogo de oposição entre texto e imagem pode haver deslocamento de interpretação. Por exemplo, em vez de ler: “O amor comeu minha altura, meu peso, a cor de meus olhos e de meus cabelos”, ele lerá: “O trabalho comeu minha altura, meu peso, a cor de meus olhos e de meus cabelos”. Jogando com essas possibilidades de complementação entre texto, som e imagem, o curta opera uma interessante releitura dos poemas.

Atividades

1. Exiba o documentário *Olhos de ressaca*, já analisado, e chame a atenção para a forma como as imagens, a sonoplastia e a **montagem** 🎬 contribuem para construção de um tom poético.
2. Peça aos alunos que realizem um curta-metragem de cunho poético de 1 minuto. Lembre a eles a atenção redobrada que devem ter para com as imagens tanto no momento de captação quanto da edição. Reforce o cuidado que devem ter com o **design de som** 🎧, ou seja, os ruídos e a trilha sonora.
3. Exiba e comente em sala alguns dos trabalhos produzidos, prestando atenção na associação e no ritmo das imagens, bem como no efeito da trilha sonora.





Para saber mais

Origens do documentário poético

O documentário poético tem origem nas experimentações com a linguagem cinematográfica realizadas pelos cineastas ligados às vanguardas artísticas europeias do século XX. Esse movimento, anti-ilusionista por natureza, era contrário à própria ideia de representação e propunha a atividade artística como criação de objeto autônomo e dotado de leis próprias (Xavier, 2005, apud Lira, 2015).

Inserido nesse contexto, o cinema de vanguarda também sustentava fortes preocupações formais e estéticas. Era comum o **fotograma** receber todo tipo de intervenção (riscos e pinturas feitas diretamente na **película**, colagem e sobreposição de materiais, exposição de luz etc.). Variações na **montagem** garantiam o ritmo visual que os cineastas almejavam. Para tanto, entre outros recursos, faziam uso intercalado de diferentes velocidades de filmagem (lento, acelerado), produziam **ângulos** inusitados e imagens distorcidas (Martins, 2008).

Realizados ao longo dos anos 1920, os exemplos de documentários poéticos abaixo relacionados não deixam dúvidas sobre a pertinência da expressão “sinfonia visual” utilizada para designá-los. A música impõe ritmo às imagens. Os tratamentos visual e sonoro são cuidadosamente trabalhados. Se desejar assistir a eles, acesse os links abaixo:

Berlim, sinfonia da metrópole. Walter Ruttmann. Alemanha, 1927, 65 min:



<https://www.youtube.com/watch?v=TVqPoV9q4ck>

Em *Berlim, sinfonia da metrópole*, Walter Ruttmann documentou um dia em Berlim no final da década de 1920. Vários elementos do mundo real constituem a matéria-prima para o olhar abstrato do cineasta. O diretor usa a imagem em movimento para captar os elementos do mundo real, descobrindo nele grafismos e formas geométricas. Os fios dos postes se tornam linhas finas em meio ao branco, tal como os trilhos do trem, os vagões, as árvores (Martins e Santos, 2012).

Chuva. Joris Ivens e Manus Franken. Holanda, 1929, 14 min:

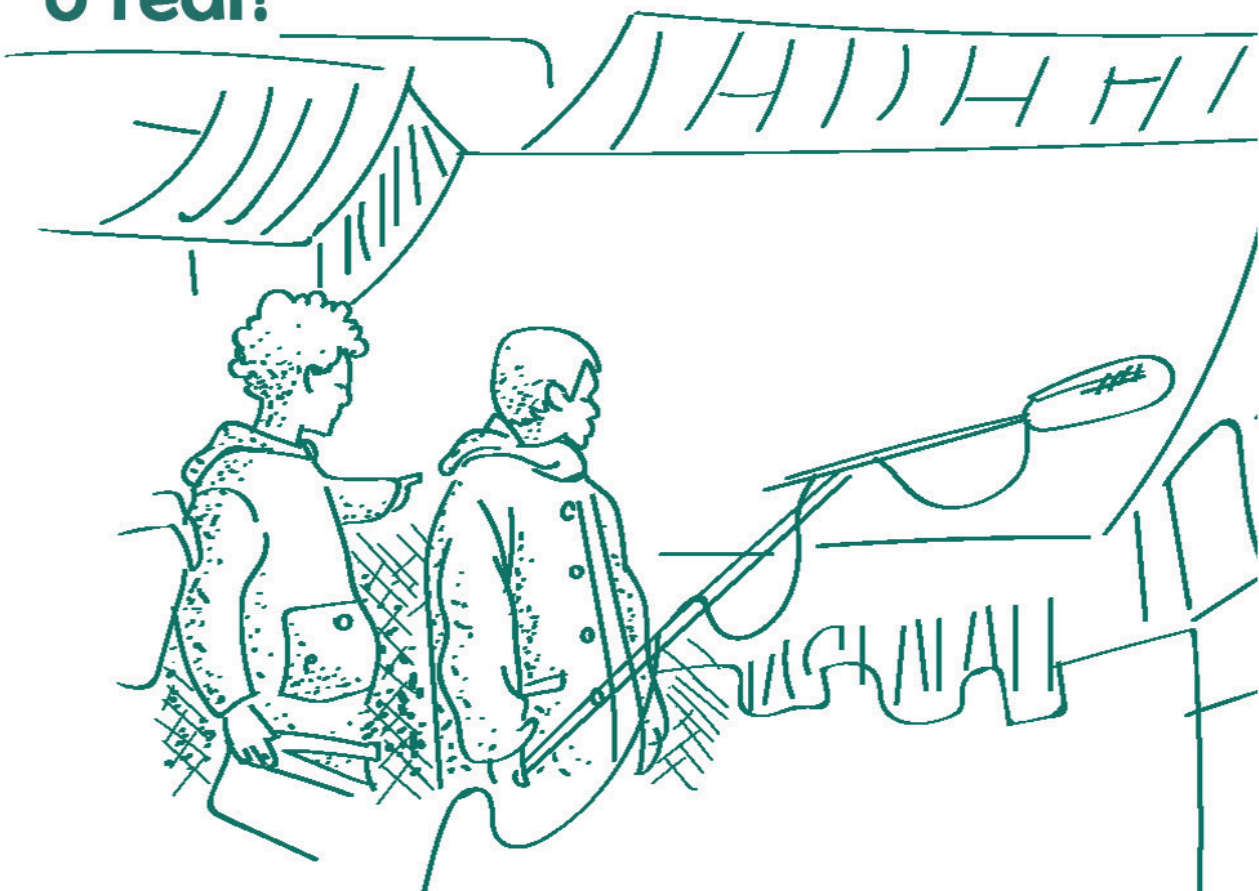


<https://www.youtube.com/watch?v=6ADNWzg4ZmE>

O curta-metragem é composto pela sucessão de tomadas de diversos lugares da cidade, que tem início em uma manhã ensolarada e término em uma tarde chuvosa e escura.

Oficina 3

Quais as estratégias do documentário para abordar o real?





Etapa 1 - Introdução

Se, por um lado o documentário reúne diversas formas de representar o real – modos expositivo, observacional, participativo, reflexivo, performativo e poético –, por outro há elementos que podem ser usados sem exclusividade, como estratégias comuns aos distintos subgêneros.

O documentário constrói seu discurso a partir de registros do real: personagens, imagens e sons ancorados no mundo histórico, diferente daquele criado pela imaginação de alguém, como normalmente acontece na ficção. E esses registros colaboram para para legitimar o ponto de vista do filme sobre a realidade.

Esses elementos podem se manifestar de variadas maneiras. Enquanto a ficção recorre, frequentemente, à encenação, no documentário ela é apenas uma das estratégias possíveis.





Nesta oficina, vamos detalhar como o gênero Documentário se apropria deles.

As personagens no documentário

Para que se tenha uma narrativa – documental ou ficcional –, é necessário que ao menos uma personagem aja em determinado local durante algum tempo.

Deve-se ressaltar que personagens não se limitam a tipos humanos, elas podem ser identificadas como animais, objetos, espécies biológicas, forças naturais ou mesmo entidades abstratas.

Em *Roteiro de documentário – da pré-produção à pós-produção*, Puccini (2009) assinala que as personagens podem aparecer nos documentários de três formas:

1. Em situação de conflito – Trata-se do modelo clássico da “**Jornada do Herói**” , típico dos filmes de ficção, mas que também pode ser encontrado nos documentários. Para cumprir uma missão ou satisfazer um desejo, o protagonista enfrenta inúmeros obstáculos. O aumento gradual da tensão leva a **curva dramática**  a um **clímax** , ponto máximo de tensão. Na **sequência** , apresenta-se a resolução da história. A receita busca o efeito de empatia entre personagem e espectador, o que ocorre quando este passa a se identificar com o protagonista/herói e a sentir suas dores e infortúnios.

O curta *A garrafa e a tartaruga* (Marcus Farah, Brasil, 2018, 7 min e 51 seg) é um exemplo de personagem em ação de conflito. Assista no link:



<https://www.youtube.com/watch?v=DXTI21qCpBs>

A partir dos elementos de ficcionalização utilizados, a garrafa personifica o papel da vítima e a tartaruga, o de vilão. A garrafa é “perseguida” pela tartaruga e acaba sendo engolida pelo animal.

O curta *A garrafa e a tartaruga* é analisado no **Bloco 4, Oficina 4, Etapa 1**.

2. Em situação de entrevista – A personagem se revela não em situação de ação, mas na interação com o entrevistador, oportunidade em que narra ações ou faz comentários. O relato de ações ou os comentários podem trazer embutido a referência a outras personagens, chegando mesmo a minimizar o papel do entrevistado, colocando-o mais na condição de testemunha de determinado evento histórico do que de protagonista de sua própria história.

O curta *Roupa pra tirar retrato* (Sergio Roizenblit, Brasil, 2004, 3 min) é um exemplo de personagem em situação de entrevista. Assista no link:



<https://youtu.be/er5TNCjgU90>

O curta *Roupa pra tirar retrato* (2004) é analisado no **Bloco 1, Oficina 2, Etapa 3**.

3. Encenando – Em geral, a personagem encena para a câmera suas atividades cotidianas. Essa estratégia serve para criar maior variedade de imagens para o filme, quebrando o monopólio do **enquadramento** padrão da entrevista (câmera fixa em **plano médio** ou **primeiro plano**). Tal recurso possibilita cobrir momentos diversos da vida das personagens, pois a possibilidade de estar colado à personagem o tempo inteiro, deslocando-se com ele a todos os cantos, muitas vezes esbarra em limites éticos, de preservação de privacidade.

O curta *Até o céu leva mais ou menos 15 minutos* (Camila Battistetti, Brasil, 2013, 13 min) é um exemplo de personagem em situação de encenação. Assista no link:



https://www.youtube.com/watch?v=r1Bqlr2_L2k

Em *Até o céu leva mais ou menos 15 minutos* há indícios fortes de que a situação filmada no carro foi planejada para se desenrolar para as câmeras, e não um registro ocasional do real. Uma indicação é o fato de a câmera já estar posicionada dentro do carro antes da chegada de mães e filhos.

O curta *Até o céu leva mais ou menos 15 minutos* é analisado no **Bloco 1, Oficina 1, Etapa 2**.



Etapa 2 - As imagens no documentário

Puccini (2009) afirma que as imagens do filme documentário podem ser de três tipos:

1. Imagens obtidas através de tomadas em direto – Todo e qualquer registro de imagens obtidos originalmente para a construção do documentário. Esses registros podem, por sua vez, ser divididos em dois tipos:

1.1 Registros de eventos autônomos – Todo e qualquer evento que ocorra de forma independente à vontade de produção do filme, de maneira não controlada pelo filme, o que inclui manifestações populares, cerimônias oficiais, tragédias naturais, acontecimentos esportivos etc.

O curta *Braço armado das empreiteiras* (Ernesto de Carvalho, Juliano Dornelles, Marcelo Pedroso, Pedro Severien, Brasil, 2014, 3 min e 50 seg) é um exemplo de registro de evento autônomo. Ele é analisado no **Bloco 4, Oficina 2, Etapa 4**. Assista no link:



<https://youtu.be/-cw67cCuni0>

1.2 Registros de eventos integrados – São aqueles que ocorrem por força da **produção** do filme, organizados e integrados ao filme, sucedem exclusivamente para o filme. Incluem-se, entre os eventos integrados, entrevistas, **imagens de cobertura** para ambientação do documentário, apresentações musicais, encenação.

O curta *Gilmar - ofício cabeleireiro* (Danniel Leite, Brasil, 2014, 11 min e 4 seg) é um exemplo de registro de evento integrado. Ele é analisado no **Bloco 4, Oficina 2, Etapa 3**. Assista no link:



https://youtu.be/YbQ-l_6TYUs

2. Imagens obtidas em material de arquivo – São imagens em movimento, filmes e vídeos que podem ter origem diversa, desde cinejornais, filmes institucionais, reportagens de telejornalismo, especiais de TV, ou até mesmo incluir materiais retirados de outros filmes, de ficção ou documentário. Normalmente, o uso dessas imagens é permitido desde que o detentor de direitos das imagens conceda uma autorização ao projeto.

3. Imagens obtidas através de recursos gráficos – Essas imagens incluem os intertítulos, ou cartelas de informação textual inscritas na tela, as animações (figurativas ou não), a inserção e ilustração de dados técnicos (números, escalas, gráficos) e as imagens em still, como fotografias e documentos relevantes (res de revistas e jornais e documentação diversa, como certificados, certidões etc.). O uso das fotografias e dos documentos está também sujeita à negociação de uma autorização com o detentor de direitos dos materiais.

Nós que aqui estamos por vós esperamos (Marcelo Masagão, Brasil, 1999, 73 min) é um bom exemplo dos itens 2 e 3. O documentário é construído a partir de imagens de arquivo, e também faz uso de recursos gráficos como legendas e intertítulos. Ele é analisado no **Bloco 4, Oficina 3, Etapa 4**. Assista ao trailer no link:



<https://youtu.be/PunXuIPUG9c>



Etapa 3 - O som no documentário

Puccini (2009) destaca cinco possibilidades do tratamento sonoro do documentário, descritas a seguir.

1. Som direto – Obtido de forma **sincrônica** às imagens no momento da filmagem. São os sons que se originam de entrevistas, depoimentos, dramatizações, e os obtidos em tomadas, em **locação**.

O curta-metragem *O Arquivo de Ivan* (Fábio Rogério, Brasil, 2008, 15 min) só faz uso de som direto, não há trilha ou quaisquer outros recursos sonoros acrescentados às imagens filmadas. Assista no link:



<https://vimeo.com/5580932>

2. Som de arquivo – Oriundo de fontes diversas, como filmes, programas de rádio e televisão, discursos, entrevistas etc. Tanto quanto as imagens, esses sons demandam uma autorização de uso junto ao detentor de direitos.

O documentário *Cinema Novo* (Eryk Rocha, Brasil, 2016, 90 min) sobre o famoso movimento cinematográfico brasileiro, faz uso tanto no filme quanto no trailer de depoimentos em áudio retirados de registros audiovisuais (ou apenas sonoros), e de músicas utilizadas nos filmes que compõem o movimento. Assista ao trailer no link:



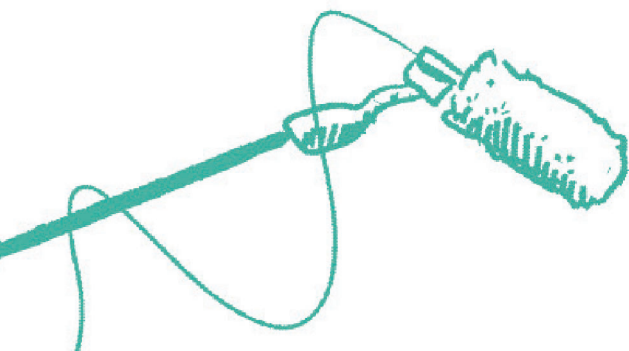
<https://vimeo.com/260453410>

3. Voz over – Voz que não nasce da situação de filmagem, não está ligada à imagem que acompanha, mas é sobreposta à imagem durante a **montagem** do filme.

No documentário *Aranhas* (Animal Planet, direção e ano desconhecidos) verifica-se, por exemplo, o uso da **voz over**. Assista a um trecho no link:

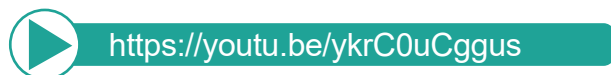


<https://youtu.be/f5xgEM1zOEY>



4. Efeitos sonoros – Sons inventados na fase de **edição** que ajudam a criar ambientação para as imagens.

O curta-metragem *10 advertências e 01 benção* (Kiko Mollica, Brasil, 2005, 7 min e 48 seg) emprega recursos sonoros. Toda vez que aparece na tela filmes antigos da família do entrevistado ouve-se o barulho que simula uma máquina de projeção de filme. Assista ao trecho e confira a partir de 3 min e 45 seg no link:



5. Trilha musical – Pode ser composta exclusivamente para o documentário – trilha musical original – ou obtida em material de arquivo – trilha musical compilada. No segundo caso, o uso só é permitido mediante autorização.

O curta-metragem *Rapsódia do absurdo* (Cláudia Nunes, Brasil, 2007, 15 min) utiliza uma trilha sonora marcante que potencializa o sentido das imagens filmadas. Assista no link:



Atividades

1. Exiba o curta-metragem *Babás* (Brasil, 2010, 20 min), de Consuelo Lins:



A seguir, peça para os alunos identificarem quais das seguintes estratégias estão presentes no filme:

- Personagens: estão desempenhando ações aparentemente não solicitadas, ou seja, independentes do filme? Em situação de entrevista? Encenando para a câmera?
- Imagens: há registros de eventos autônomos, ou seja, que ocorrem independente da realização do filme? Registro de eventos integrados, ou seja, que foram produzidos por ocasião do filme? Uso de material de arquivo, como fotografias e filmes domésticos? Criadas por meio de recursos gráficos, como animações, cartelas, legendas etc. ?
- Som: há uso de **som direto**? De som de arquivo? **Voz over**? Efeitos sonoros? Trilha musical?

Para cada estratégia, peça para os alunos elencarem um ou mais exemplos. Perceba que o filme se vale de praticamente todos os recursos mencionados. Depois, discuta com os alunos por que a diretora decidiu lançar mão de cada um deles. Qual seria sua intencionalidade e efeito?

O curta *Babás* é analisado no **Bloco 1, Oficina 2, Etapa 5**.

Bloco 2

A linguagem audiovisual



Objetivos:

- Apresentar as unidades básicas da linguagem audiovisual.
- Mostrar quais as formas usadas para enquadrar uma imagem.
- Indicar os movimentos de câmera corriqueiros no audiovisual.
- Discorrer sobre a importância da **montagem** na construção de sentido.
- Apontar a importância do som para um filme.

Prepare-se:

O audiovisual tem uma linguagem própria, resultado das inúmeras possibilidades de **enquadramento** de uma **cena**, movimentação da câmera, **montagem** das sequências.

Para poder transmitir com segurança as características da linguagem audiovisual aos alunos, é necessário familiarizar-se com ela. Para ajudar com essa tarefa, este bloco apresenta algumas das principais características da gramática audiovisual.

Boa parte dos termos técnicos aqui referenciados também fazem parte do “Glossário” deste Caderno. A diferença entre um conteúdo e outro (Bloco 2 e Glossário) é que no Glossário você tem apenas a descrição do termo e aqui você encontra, além da definição, segmentos retirados de filmes cuja função é ilustrar o termo técnico estudado, além de atividades para formação do olhar. Olhar como os fenômenos descritos se materializam nos filmes sem dúvida facilita a apreensão de cada um.

A leitura deste bloco também auxiliará o entendimento das análises dos documentários feitas ao longo de todo o Caderno. Então, busque se apropriar do vocabulário técnico usado pela linguagem audiovisual para falar dos diferentes tipos de **enquadramento**, movimentos de câmera e técnicas de **montagem**. Sugerimos também que você volte a alguns dos curtas-metragens do Bloco 1 para assisti-los com esse novo olhar.



Conteúdo

- Oficina 1 – Para início de conversa
 - Etapa 1 - Unidades básicas da linguagem audiovisual
- Oficina 2 – Enquadramento
 - Etapa 1 - O que define o enquadramento
- Oficina 3 – Movimentos de câmera
 - Etapa 1 - Câmera fixa, câmera em movimento, movimento da lente
- Oficina 4 – Montagem
 - Etapa 1 - Técnicas de colocar imagens em sequência
- Oficina 5 – O som no cinema
 - Etapa 1 – A importância do som no cinema
 - Etapa 2 – Elementos sonoros
 - Etapa 3 – A edição e mixagem de som

Oficina 1

Para início de conversa





Etapa 1 - Introdução

O audiovisual possui uma gramática própria, fruto não apenas do desenvolvimento tecnológico dos equipamentos de captação e edição de imagens, mas do uso que se faz dos recursos existentes.

Essa gramática serve tanto para os filmes de ficção quanto para os documentários. Portanto, não estranhe o fato de, neste bloco do Caderno, muitos exemplos ilustrativos estarem no campo da ficção.

Muito possivelmente, para alguém que nunca trabalhou com o audiovisual, essa enxurrada de termos técnicos pode causar apreensão. Mas, tranquilize-se, aos poucos esse conhecimento irá se sedimentando.

Uma coisa é certa, após conhecer a gramática audiovisual, seu olhar para as imagens em movimento não será o mesmo, será treinado para os sentidos que essas imagens provocam. Essa descoberta é por si só prazerosa. Apostamos que você vai gostar de descobrir os encantos da linguagem audiovisual.

Então, vamos iniciar esse trabalho!

Unidades básicas da linguagem audiovisual

Provavelmente, muitos de vocês, ao assistir aos bastidores de uma filmagem ou ao ouvir ou ler críticas de cinema, já se depararam com as expressões “quadro”, “**plano** 🎬”, “**cena** 🎬”, “**sequência** 🎬”, “take” ou “**tomada** 🎬” etc. Mas o que significam esses e tantos outros termos? Vejamos a definição de cada um deles:

Quadro, frame ou fotograma

São palavras usadas para indicar cada imagem que compõe um registro audiovisual. Quando o cineasta francês Jean-Luc Godard diz que “o cinema é a verdade 24 quadros por segundo”, ele se refere ao fato de que um filme é composto por uma série de imagens estáticas em sequência que, ao serem projetadas numa velocidade determinada – convencionalmente, 24 imagens por segundo, mas há outros padrões – causam a ilusão de movimento.

Os termos “quadro”, “frame” e “**fotograma** 🎬” têm sentidos equivalentes, mas, por vezes, usa-se “frame” para indicar as imagens feitas em vídeo (tecnologia eletrônica, analógica ou digital) e “fotograma” para as imagens feitas em **película** 🎬 (tecnologia cinematográfica).



Plano

É um trecho contínuo de filme entre dois cortes consecutivos. No momento da gravação, corte corresponde à interrupção da filmagem. Já com o filme pronto, o **corte** equivale à passagem de um plano a outro. Todo corte pressupõe a existência de dois planos: o que vem antes do corte (por convenção chamado de “plano A”) e o que vem depois do corte (“plano B”). Da perspectiva do espectador, o corte é a sensação de mudança de ponto de vista.

Veja, no GIF animado, um trecho do filme *Psicose* (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1960, 109 min) com 3 planos consecutivos da famosa cena do banho:



<https://media.giphy.com/media/2dosfx99zInk1eWNG2/giphy.gif>

Tomada

É a ação de filmar um mesmo **plano**. Não se deve confundir plano com tomada. Em uma gravação, pode-se filmar repetidas vezes um mesmo plano para que seja possível selecionar a melhor tomada. Boa parte do processo de **montagem** consiste em escolher a melhor tomada de cada plano.

Cena

É uma **ação** que ocorre num mesmo espaço e recorte temporal, podendo ser composta por um ou mais **planos**. Atenção: por mesmo espaço, estamos nos referindo ao ambiente estrito no qual a(s) personagem(ns) se encontra(m).

Se uma personagem está na sala e decide ir até a cozinha, temos aí duas cenas, já que há mudança espacial. Do mesmo modo, se ela permanece na cozinha mas ocorre um salto no tempo para outro momento, existe novamente uma mudança de cena.

Veja um bom exemplo de cena do filme brasileiro *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, Brasil, 2015, 114 min) no link:



https://www.youtube.com/watch?v=qkxRb58_fUk

Sequência

É uma unidade dramática composta por uma ou mais cenas. É percebida pela **continuidade** da **ação** e não pela uniformidade de tempo e espaço.

Há um trecho do filme *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, Brasil, 2019, 132 min.) composto por paisagens do lugar que dá título ao filme, pelo cortejo fúnebre que sai de uma das casas em direção ao cemitério, pelo caixão no cemitério, quando começa a transbordar de água segundo a visão de uma das personagens, e pela saudação coletiva com os lenços brancos erguidos no ar. Todas essas cenas compõem uma única sequência, a do enterro de Dona Carmelita. Veja o trecho no link:

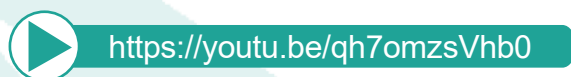


<https://youtu.be/pW5JW3C3hRE>

Plano Sequência

É um **plano** que registra a **ação** de uma **sequência** inteira, sem cortes. Não confundir Plano Sequência com **Plano Longo**. Enquanto no Plano Sequência a câmera costuma seguir os personagens em um percurso, com alterações de espaço, no Plano Longo geralmente a câmera permanece num mesmo local.

Veja um exemplo de **Plano Sequência** em um trecho do filme *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, Argentina, 2009, 127 min) no link:

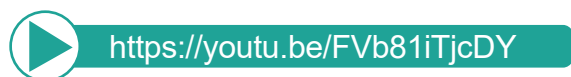


Atividades

1. Assista ao curta-metragem *Faces da Augusta* (Brasil, 2016, 1 min), de Agencia7, produzido no contexto do Festival do Minuto (<http://www.festivaldominuto.com.br/>) no link:



Depois assista a um trecho do filme *A marca da maldade* (Estados Unidos, 1958, 95 min), de Orson Welles no link:



Agora responda às seguintes perguntas:

- Quantos **planos** compõem o curta-metragem?
- Quantos **planos** compõem a **sequência** do trecho do filme?
- Qual tipo de filmagem você está mais acostumado a assistir?
- Levando em consideração especialmente a quantidade de **planos**, qual a sensação que o curta-metragem e o trecho do filme lhe provocou? É a mesma sensação? Em qual dos vídeos seu olhar parece se confundir com o da câmera? Você se sente mais “dentro” da **cena** em qual dos dois tipos de filmagem? Por quê?

Oficina 2

Enquadramento





Etapa 1 - O que define o enquadramento

Campo e Extracampo

O campo de visão da câmera define aquilo que será visto pelo espectador. Trata-se do chamado “**enquadramento**”.

Se o enquadramento compreende um recorte do espaço registrado pela câmera, é importante chamar a atenção também para o fato de que, por vezes, algo que está fora do campo de visão da câmera também pode fazer parte da cena.

Na linguagem cinematográfica, o espaço que a câmera mostra recebe o nome de “**Campo**” e aquele que ela não mostra chama-se “**Extracampo**”.

Na imagem abaixo, do perfil de [Andrea David \(@filmtourismus\)](#) do Instagram, ela visitou o lugar de uma das cenas do filme *La La Land: cantando estações* (2016). Tudo o que aparece dentro da fotografia que Andrea segura pertence ao que a câmera filmou e que aparece no filme – o campo. Já tudo o que a fotografia não contém está fora do enquadramento da

Fotografia com cena do filme *La La Land: cantando estações*, foto do perfil @filmtourismus no Instagram.



Uma narrativa audiovisual pode combinar de maneira muito criativa esses dois espaços. Por exemplo, uma personagem pode lançar um olhar assustado para o extracampo e indicar a aproximação de algum perigo; ou ainda, mesmo confinada num espaço, a personagem pode ouvir barulhos do extracampo. Assim, elementos sonoros ampliam o espaço que o enquadramento visual restringe. Dessa forma, o extracampo revela-se um solo fértil para experimentações.

Perceba, por exemplo, como nos minutos finais de *A Bruxa de Blair* (Eduardo Sánchez, Daniel Myrick, Estados Unidos, 1999, 81 min) o olhar da personagem revela ao espectador que há algo importante na cena que não aparece na imagem. Assista ao trecho aqui:



<https://www.youtube.com/watch?v=hCSG7deAh8A&list=PLTDFksXd0Je2JgdDHQaHraE1CX3moNMAH&index=6>

1:10:13 até 1:17:36

Planos

A forma de enquadrar uma imagem depende de dois elementos: **Planos** e **ângulos**.

A materialidade visual do **plano** é resultado da distância entre a câmera e o objeto filmado.

Há diferentes tipos de planos. Importante frisar que, a depender da obra de referência, há pequenas variações na forma de nomear os planos. Ou seja, por vezes, pode-se encontrar nomeações diferentes para um mesmo tipo de descrição de plano. Mas você, professor, não se angustie com isso, pois os planos mantêm entre si uma correlação que leva em consideração a escala: há os mais abertos e os mais fechados. Vamos conhecer quais os principais planos existentes?

Plano Geral (PG) – plano que mostra uma área de ação relativamente ampla. A figura humana ocupa espaço reduzido.



Intriga internacional. Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1959, 136 min. Disponível em “Wide Shots: How The Best Directors Shoot Wide Angles”:



<https://nofilmschool.com/wide-shot-uses-and-examples>



Intriga internacional. Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1959, 136 min. Disponível em “Wide Shots: How The Best Directors Shoot Wide Angles”:



<https://www.guiadasemana.com.br/cinema/sinopse/lawrence-da-arabia>

Plano de Conjunto (PC) 🎬 – plano um pouco mais fechado que o Plano Geral. Quando há mais de uma pessoa em cena, esse plano frequentemente enquadra todas essas pessoas, normalmente usando como critério mostrá-las de corpo inteiro.



Os Sete samurais. Akira Kurosawa. Japão, 1954, 207 min.



Guardiões da galáxia. James Gunn. Estados Unidos, 2014, 125 min.



O Sétimo selo. Ingmar Bergman. Suécia, 1957, 96 min.

Plano Americano (PA) 📺 – plano que enquadra a pessoa dos joelhos para cima.



Três homens em conflito. Sergio Leone. Itália, 1966, 238 min.

Plano Médio (PM) 📺 – plano que enquadra a pessoa da cintura para cima

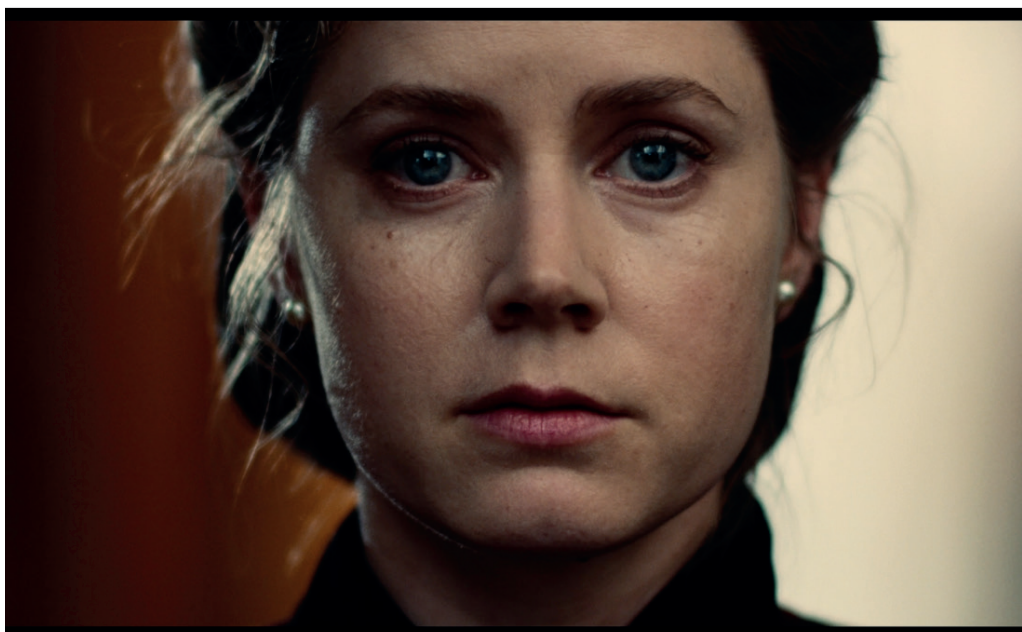


Coringa. Todd Phillips. Estados Unidos, 2019, 122 min.

Primeiro Plano (PP) 🎬 ou **Close-Up** – plano que enquadra o rosto da pessoa.



O Iluminado. Stanley Kubrick. Estados Unidos, 1980, 146 min.



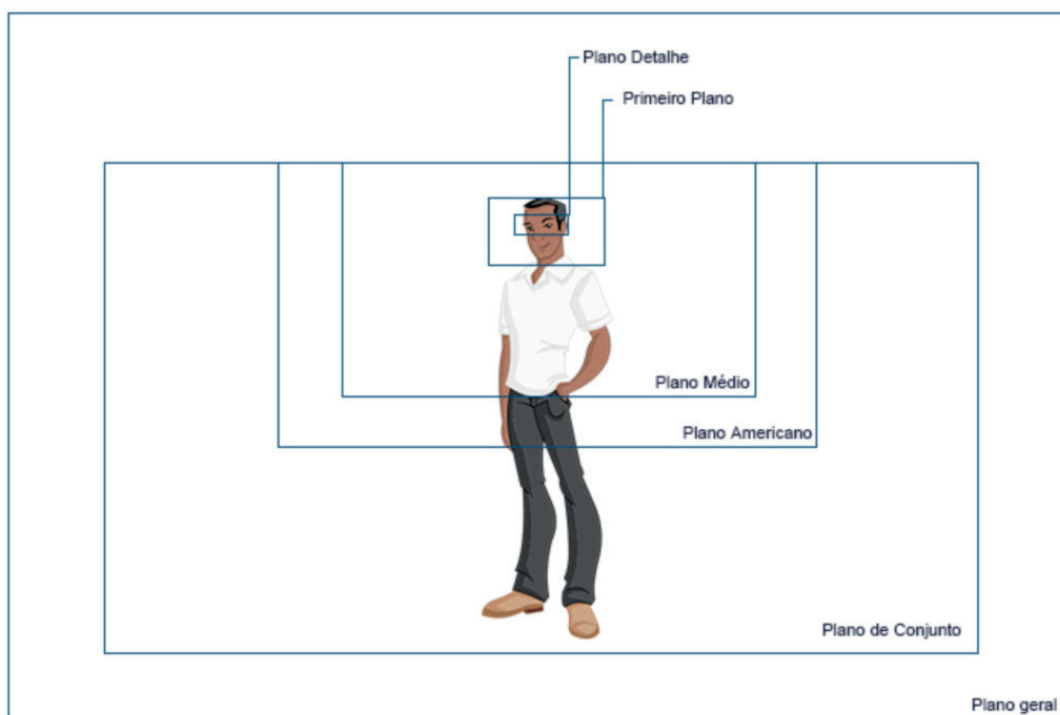
O Mestre. Paul Thomas Anderson. Estados Unidos, 2012, 150 min.

Plano Detalhe (PD) 🎬 – plano que mostra apenas um detalhe ocupando todo o quadro (por exemplo: mãos, olhos, boca etc.).



Pequena Miss Sunshine. Valerie Faris, Jonathan Dayton. Estados Unidos, 2006, 102 min.

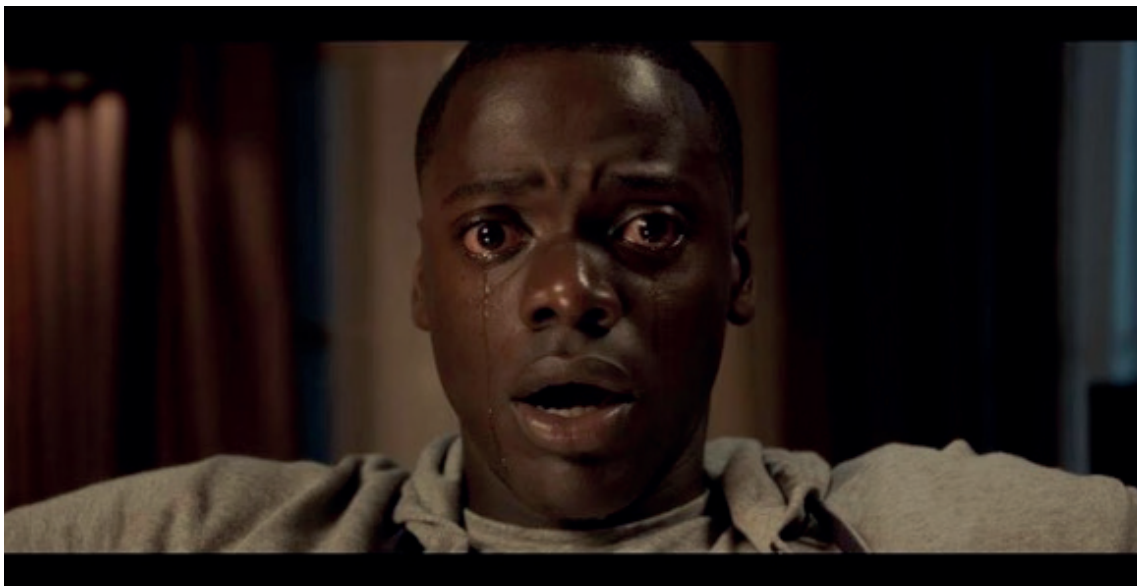
Recapitulando, na ilustração seguinte você pode perceber a diferença de escala entre cada plano:



Ângulos

Além dos planos, há diferentes tipos de ângulos a partir dos quais se pode filmar algo. Vejamos quais são eles.

Ângulo Normal – a câmera focaliza a pessoa na altura dos olhos, num plano horizontal.



Corra!. Jordan Peele. Estados Unidos, 2017, 104 min.

Ângulo Alto ou Plongée – a câmera focaliza a pessoa ou o objeto de cima para baixo.



Um Sonho de liberdade. Frank Darabont. Estados Unidos, 1994, 122 min.

Ângulo Baixo ou Contra-Plongée – a câmera focaliza a pessoa ou o objeto de baixo para cima.



Bastardos inglórios. Quentin Tarantino. Estados Unidos, 2009, 153 min.

Ângulo Frontal – a câmera filma a personagem ou o objeto de frente, aproximadamente na altura do nariz.



O Grande Hotel Budapeste. Wes Anderson. Estados Unidos, 2014, 100 min.

Ângulo Lateral – a câmera filma a pessoa de perfil, pode ser tanto o perfil direito quanto o esquerdo.



Close-up. Abbas Kiarostami. Irã, 1990, 100 min.

Ângulo Traseiro – a câmera filma a pessoa por trás.



Cidade de Deus. Fernando Meirelles e Kátia Lund. Brasil, 2002, 135 min.

Câmera subjetiva e objetiva

Outro importante aspecto que se relaciona com o **enquadramento** diz respeito ao uso da câmera objetiva ou subjetiva. A **câmera objetiva** filma a **cena** do ponto de vista de um público imaginário, enquanto a **câmera subjetiva** simula o olhar de uma personagem em cena.

Veja como, num mesmo filme, os dois exemplos de câmera podem ser utilizados.

Câmera subjetiva: Yance Ford manipula, em cima de uma mesa, fotografias de família em que aparece seu irmão assassinado. Aqui, é como se a câmera assumisse a posição da cabeça e olhos do personagem vendo a fotografia.



Strong island. Yance Ford. Estados Unidos, 2017, 107 min.

Câmera objetiva: Yance Ford é filmado numa ligação telefônica em que questiona por que o assassino de seu irmão não foi a julgamento. Nesse caso, a câmera assume a posição de alguém que vê o personagem em ação.



Strong island. Yance Ford. Estados Unidos, 2017, 107 min.

Atividades

1. Peça aos alunos que fotografem um ambiente ou uma paisagem utilizando três planos: **plano geral** 🎥 , **plano detalhe** 🎥 e outro a sua escolha. Depois discuta as sensações que cada um provoca.

2. Peça aos alunos que fotografem um prédio, ou outro edifício qualquer, em **plongée** 🎥 e em **contra-plongée** 🎥 . Depois discuta com eles as sensações que cada **ângulo** 🎥 provoca.

Para fixar as diferenças de **enquadramento**, atente para a seguinte imagem, extraída da série documental *Wormwood* de Errol Morris.



Wormwood. Errol Morris. Estados Unidos, 2017, 6 episódios.

Na série, o cineasta registra situações de entrevista utilizando múltiplas câmeras. Por vezes, como no exemplo acima, ele apresenta os vários pontos de vista simultaneamente, filmados numa única composição.

Utilizando a classificação de planos, enquadramentos e ângulos proposta, como você classificaria cada uma das 6 imagens?

Para quem quiser saber mais sobre a série, ela está disponível na Netflix, no seguinte link:



<https://www.netflix.com/title/80059446>

Oficina 3

Movimentos de câmera





Etapa 1 - Câmera fixa, câmera em movimento, movimento da lente

Além dos **enquadramentos** 📺, os movimentos de câmera enriquecem a captação da imagem. Vejamos quais são os principais movimentos:

Panorâmica (Pan)

Movimento em que a câmera permanece fixa e faz um giro sobre seu próprio eixo. Há dois tipos básicos de panorâmica:

- **Pan horizontal** – movimento da câmera sobre seu próprio eixo na horizontal.
- **Pan vertical (ou Tilt)** – movimento da câmera sobre seu próprio eixo na vertical.

Ambos podem ser visualizados aqui:



<https://boords.com/blog/16-types-of-camera-shots-and-angles-with-gifs>

Chama-se de “**chicote**” uma panorâmica muito rápida.

Travelling

Movimento em que a câmera efetivamente se desloca no espaço. Durante esse movimento ela pode manter a mesma distância e o mesmo **ângulo** 📺 em relação ao objeto filmado, se aproximar ou se afastar do objeto, contornar o objeto.

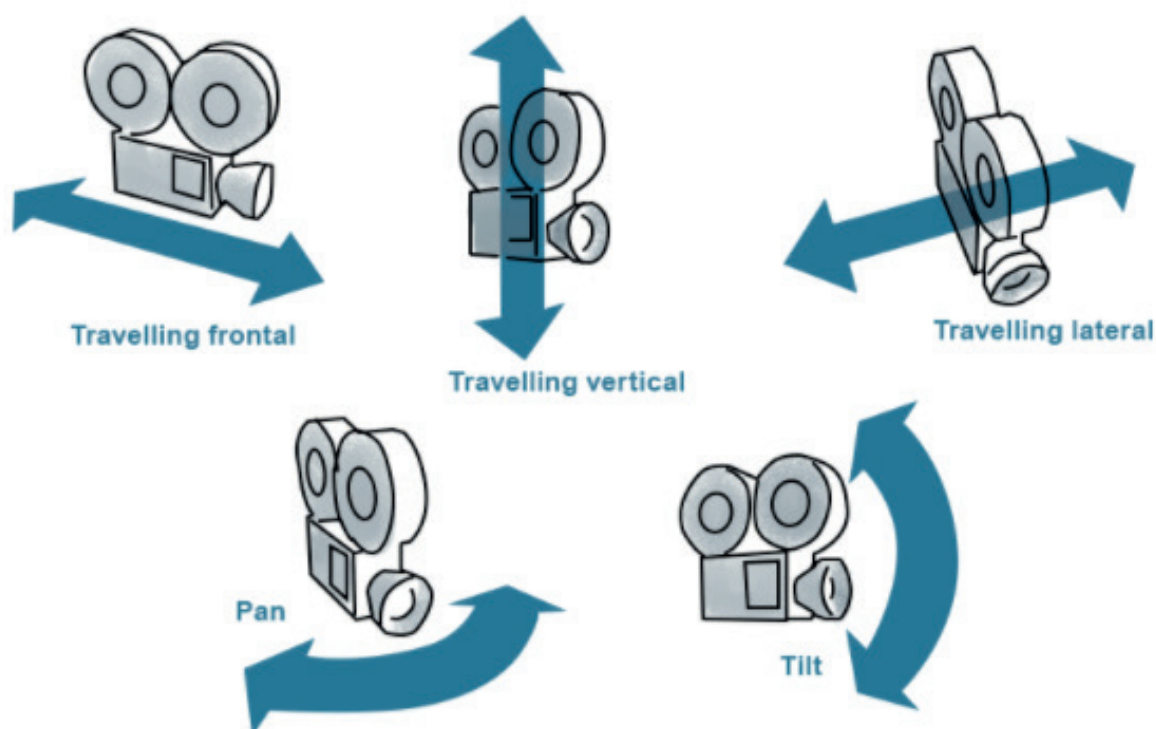
- **Travelling lateral** – a câmera se desloca em paralelo ao objeto filmado, para direita ou para a esquerda.
- **Travelling frontal (ou Dolly)** – a câmera avança ou recua em relação ao objeto filmado.
- **Travelling vertical** – a câmera se desloca para cima ou para baixo, em geral, com o auxílio de um equipamento chamado “grua”.

Os três tipos podem ser vistos aqui:



<https://boords.com/blog/16-types-of-camera-shots-and-angles-with-gifs>

Recapitulando os movimentos de câmera:



Adaptado a partir de ilustração disponível em:



<https://www.bulbapp.com/u/basic-camera-movement>

Zoom

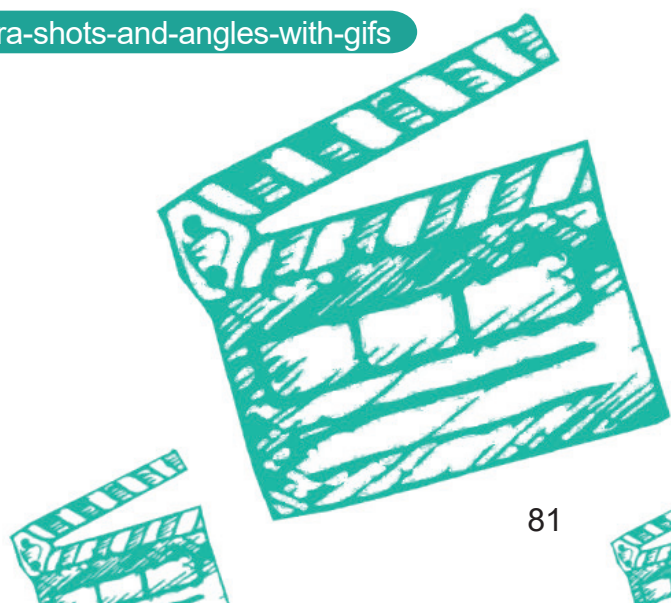
Simulação de movimento da câmera, na realidade um efeito óptico obtido com a lente, que altera gradualmente o foco de visão de um mesmo plano e ângulo. Há dois tipos de zoom:

- **Zoom in** – movimento de aproximação.
- **Zoom out** – movimento de distanciamento.

Os dois tipos podem ser vistos aqui:



<https://boards.com/blog/16-types-of-camera-shots-and-angles-with-gifs>



Atividades

1. Assista à cena de abertura do musical *La La Land: cantando estações* (Estados Unidos, 2016, 128 min), de Damien Chazelle, no link:




<https://www.youtube.com/watch?v=YBLHCETuQ1w>

Peça aos alunos que discutam entre si as seguintes questões:

- De que forma o movimento da câmera contrasta com o cenário do congestionamento de carros?

- Quais sensações o uso do **travelling**  provoca?

Agora, por curiosidade, assista a um ensaio de *La La Land* (Behind the Scenes “Traffic” – In Cinemas Now. LionsgateFilmsUK, 2017) da mesma **cena**  para conferir de que forma a câmera se movimenta entre as personagens:



<https://youtu.be/teLFKka7aqU>



Oficina 4

Montagem





Etapa 1 - Técnicas de colocar imagens em sequência

A **Montagem** (ou **Edição**) é o momento crucial na **produção** de um filme, pois é aí que se constrói, de fato, a **narrativa** cinematográfica. É o processo pelo qual se seleciona e se une as cenas filmadas, agora, na **sequência** desejada para exibição. Não se trata meramente de um trabalho técnico de “colar partes” de um filme, mas de pensar criativamente a construção de sentidos pela imagem. Dessa forma, a **montagem** consiste na criação de relações entre os **planos**.

Tipos de Corte

A arte de montar tem a seu dispor várias técnicas diferentes que envolvem os diversos tipos de **corte** e transições entre as cenas. Por meio desses cortes e transições pode-se estabelecer relações de semelhança, oposição, implicação, **continuidade** etc., entre os **planos** de um filme.

São muitos os tipos de cortes existentes. Resumimos, a seguir, alguns deles.

- **Hard cut** (também chamado de **Corte Direto**, **Corte Seco**, **Corte Simples**, ou ainda **Corte Propriamente Dito**) – é quando a passagem de um plano a outro ocorre sem qualquer estado intermediário.

Veja alguns exemplos nos links:

Lawrence da Arábia. David Lean. Estados Unidos, 1962, 228 min.



<https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/10119/lawrence.gif>

Casablanca. Michael Curtiz. Estados Unidos, 1942, 102 min.



<https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/10115/casablanca.gif>

- **Cut on action** – é o **corte** de um **plano** para o outro, centrado no ponto da **ação**. Ao assistir à **montagem** finalizada, tem-se a impressão de **continuidade**. No **Cutting on action** a personagem começa a **ação** em um **plano** e finaliza no outro.

Veja dois exemplos nos links:

O Fabuloso destino de Amélie Poulain. Jean-Pierre Jeunet. França, 2001, 120 min.



<https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/10110/amelie.gif>

Missão: Impossível. Brian De Palma. Estados Unidos, 1996, 110 min.



<https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/10120/missioni.gif>

- **Jump cut** – é um **corte seco** feito em um trecho de imagem do mesmo **plano**. Em vez de permitir que um **plano** mostre por completo uma **ação** ou uma fala, o **jump cut** suprime pedaços intermediários do **plano**, causando o efeito de avanço no tempo por meio de saltos, já que o **corte** normalmente interrompe a impressão de continuidade.

Veja dois exemplos em gifs dos seguintes filmes:

Os Excêntricos Tenenbaums. Wes Anderson. Estados Unidos, 2001, 110 min.



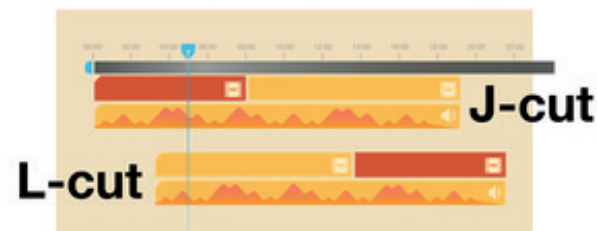
<https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/10122/royal-tenenbaums-giphy.gif>

Acossado. Jean-Luc Godard. França, 1960, 103 min. Disponível em “Why I hated what I loved: Youtube and the jump cut”.



<https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/10113/bc0-xi.gif>

- **J cut** – ocorre quando o áudio do **plano** seguinte se sobrepõe à imagem do **plano** anterior, de tal forma que o áudio do **plano** posterior começa a ser reproduzido antes de sua imagem. A explicação para o nome do **corte** vem da disposição das faixas de imagem e som no software de **edição**.
- **L cut** – acontece quando a imagem muda, mas o áudio permanece o do plano anterior, até ser sobreposto pelo do **plano** seguinte, de forma não coincidente. De modo semelhante ao anterior, a explicação para o nome do **corte** vem da disposição das faixas de imagem e som no software de **edição**.



Disponível em:



<https://vimeoblog.imgix.net/2012/07/JL-Cut-Graphic-2.png?w=300>

- **Cutaway** – interrompe a **ação** principal inserindo uma imagem no meio dela, momentaneamente, retomando depois o fluxo da **ação**. É usado para dar contexto à **cena** e aumentar sua dramaticidade.

Veja um exemplo em um gif do *filme Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (Michel Gondry, Estados Unidos, 2004, 108 min):



<https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/10114/brilho.gif>

- **Cross cut** – também conhecido como **Edição Paralela**, é o **corte** intercalado entre duas cenas que acontecem em lugares diferentes e ao mesmo tempo. Pode aumentar a tensão e o suspense da **cena**.

Veja um exemplo no gif do filme *O Silêncio dos inocentes* (Jonathan Demme, Estados Unidos, 1991, 138 min):



<https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/10123/silencio.gif>

- **Match cut** – transição entre **planos** diferentes na qual a última imagem do **plano** anterior se assemelha à primeira imagem do **plano** seguinte, inclusive em posição e tamanho no quadro. Também conhecido como rima visual, permite a passagem de um espaço para o outro sem perder a coerência e sem desorientar o espectador.

Veja um exemplo no gif do filme *2001 - uma odisseia no espaço* (Stanley Kubrick, Estados Unidos, 1968, 164 min):



<https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/10109/2001.gif>

No vídeo *Técnicas de edição: Tipos de cortes*, de André Sarti (2016), você pode conferir mais uma vez os cortes que acabou de conhecer:



<https://youtu.be/mgxu-L4qZsg>

Além dos cortes, a passagem de um plano a outro pode ser feita de maneira mais suave, através de efeitos de transição. Vamos conhecer alguns desses efeitos:

- **Fade** – é quando a passagem entre planos ocorre de forma gradual, combinando uma imagem a uma tela neutra (preta, branca ou de qualquer outra cor).

▶ **Fade out** – é o desaparecimento gradual do plano A até uma imagem neutra. Veja um exemplo em um gif do filme *Cisne negro* (Darren Aronofsky, Estados Unidos, 2010, 108 min):



<https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/10116/cisne.gif>

▶ **Fade in** – é o aparecimento gradual do plano B a partir de uma imagem neutra. Veja um exemplo em um gif do filme *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, Estados Unidos, 1979, 153 min):



<https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/10112/apocalipse.gif>

- **Fusão** – é outra forma gradual de corte, em que o estado intermediário é uma “mistura” entre o plano A e o plano B: no decorrer da fusão (que pode durar alguns fotogramas ou mesmo alguns segundos), a imagem do plano A vai gradualmente desaparecendo enquanto a imagem do plano B vai surgindo.

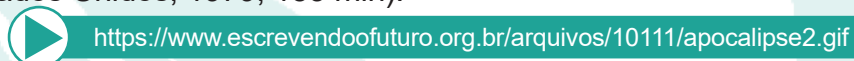
Veja um exemplo em um gif do filme *Cidadão Kane* (Orson Welles, Estados Unidos, 1941, 119 min):



<https://www.escrevendoofuturo.org.br/arquivos/10118/kane.gif>

- **Sobreposição** – é quando dois planos (isto é, duas imagens captadas de forma independente) coexistem na tela durante algum tempo.

Veja um exemplo novamente em outro gif do filme *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, Estados Unidos, 1979, 153 min):



Vale falar ainda de alguns outros recursos da linguagem cinematográfica que permitem criar distintos **efeitos de temporalidade** na narrativa fílmica:

- **Elipse** – passagem de tempo

Veja um exemplo em um gif do filme *Taxi driver* (Martin Scorsese, Estados Unidos, 1976, 116 min):



- **Flashback** – cena que interrompe o fluxo temporal dos acontecimentos para apresentar algo situado no passado. A seguir um exemplo de flashback.

Veja um exemplo no filme *Band of Brothers* (Phil Alden Robinson, Richard Loncraine, Estados Unidos, 2001):



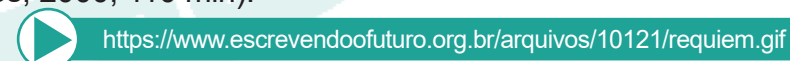
- **Flashforward** – cena que interrompe o fluxo temporal dos acontecimentos para apresentar algo situado no futuro.

Assista a um exemplo do filme *Sherlock Holmes* (Guy Ritchie, Estados Unidos, 2009, 129 min):



- **Quick Motion** – câmera rápida, movimento acelerado.

Veja um exemplo em um gif do filme *Réquiem para um sonho* (Darren Aronofsky, Estados Unidos, 2000, 110 min):



- **Slow Motion** – câmera lenta, movimento retardado.

Assista a um exemplo do filme *Amor à flor da pele* (Wong Kar-Wai, Honk Kong / China / França, 2000, 108 min):



- **Freeze** – congelar, manter estática uma imagem.

Veja um exemplo no filme *Os incompreendidos* (François Truffaut, França, 1959, 99 min):



- **Split Screen** – divisão da tela, mostrando dois acontecimentos que ocorrem ao mesmo tempo.

Assista a um exemplo no filme *Kill Bill – Vol. 1* (Quentin Tarantino, Estados Unidos, 2003, 112 min):



<https://youtu.be/dWl4G9PB31c>

Ao final, deve estar claro que cortes, transições e efeitos ajudam a construir determinados efeitos de sentido na **edição**.

Atividades

1. Assista com seus alunos(as) ao trailer do documentário *Nós que aqui estamos, por nós esperamos* (Marcelo Masagão, Brasil, 1999, 73 min):



https://youtu.be/FxWfSkcVc_Y

Depois, discuta com os alunos(as) que tipo de **corte** e quais transições estão presentes no trailer. Observe as relações de **continuidade** estabelecidas entre cenas de Fred Astaire e as de Garrincha. A forma como uma **cena** se conecta à outra é característica de que tipo de **corte** cinematográfico? Que efeitos as **fusões** e **sobreposições** de imagens adquirem nas **cenais** do alfaiate? E as **fusões** entre as **cenais** da cidade e as de fábrica, quais sentidos provocam?

Agora, leia os comentários sobre o trailer:

Nós que aqui estamos, por nós esperamos tem uma hora e treze minutos de duração. Na maior parte desse tempo, Masagão utiliza imagens de arquivo (fotografias, filmes antigos, registros de TV) para contar uma “breve história do século XX”.

O filme não tem locução ou entrevistas. A história do século passado vai sendo relatada por meio das imagens que são intercaladas por títulos e legendas.

A obra não possui somente acontecimentos históricos e personalidades que marcaram o século XX, mas também pessoas anônimas. Assim, Masagão vai criando uma tessitura bastante interessante entre eventos importantes do século XX e a vida cotidiana desse período. Tudo isso para mostrar que a história é feita tanto por grandes quanto por pequenos acontecimentos e personagens.

Um dado bastante relevante na construção desse longa-metragem é a **edição**, ou seja, a forma como o diretor relaciona uma imagem a outra para construir sentidos. Muitas vezes, Masagão estabelece metáforas visuais para dizer o que pretende. Para tanto usa várias das técnicas de edição existentes. Ao fazer uso dessas técnicas, ele consegue potencializar o sentido das imagens. A trilha sonora é outro elemento

importante na construção de sentidos. Tudo isso fica evidente no próprio trailer do documentário.

Perceba as relações de **continuidade** que Masagão estabelece entre as cenas de Fred Astaire dançando e as de Garrincha jogando futebol. Apesar de serem cenas que retratam ações, a princípio, em nada parecidas, ele costura uma a outra de forma muito harmoniosa a ponto de o espectador conseguir enxergar ali uma dança imaginária entre sapateado e futebol. Isso é possível porque ele utiliza a técnica do Match cut, que combina cenas distintas, mas que mantêm entre si algum tipo de semelhança.

Por exemplo, os movimentos de sapateado de Fred Astaire são sucedidos pelos dribles de Garrincha em campo. As mínimas paradas da dança do bailarino são conectadas às paradinhas do jogador frente a seus adversários. É esse cuidado com relação ao ponto de **corte** de cada **cena** e a forma de conectá-las que produz o efeito de continuidade. A trilha tem também papel fundamental na construção do efeito de continuidade dessa **sequência**, pois, dá ritmo às ações que se encadeiam

A segunda sequência do trailer mostra a figura de um homem vestido com uma indumentária estranha na Torre Eiffel. De início, ao lado da imagem do homem, aparece a legenda “M. Reisfeldt, 1867-1911”. Inferimos que se trata de informações sobre a identidade do sujeito em tela e sua data de nascimento e morte. Depois somos informados por outra legenda de seu ofício – “Profissão: alfaiate”. Por fim, surge a legenda “Objetivo imediato”, seguida da imagem de uma pomba branca sobreposta à imagem anterior. Juntado as duas imagens, deduzimos que o objetivo do alfaiate e inventor Reisfeldt era voar. Isso nos é dito pelo jogo entre texto verbal e imagens. É a edição que permite esse jogo.

A sequência final do trailer mostra uma **fusão** de várias imagens: fábricas, trens, pessoas e carros transitando pelas cidades. Todos esses são signos da modernidade que marcou o início do século XX. Além da fusão, essas imagens surgem na tela em ritmo acelerado, conotando a rápida e radical mudança de um século para o outro.

A par de todo esse complexo jogo entre imagens e sons proporcionado pela **montagem**, faça os alunos perceberem as muitas estratégias de construção de sentido que esse breve trailer carrega.

Se desejar, você pode assistir ao filme completo. Se houver tempo, também é possível exibi-lo para os alunos(as) ou selecionar trechos com os quais consiga trabalhar em sala de aula. Para assisti-lo na íntegra visite o link:



<https://www.youtube.com/watch?v=ahQzx79jUso>

Oficina 5

O som no cinema





Etapa 1 - A importância do som no cinema

A importância do som no cinema

Imagem e som são dois elementos indissociáveis da experiência audiovisual. Enquanto a imagem sempre chama a atenção do espectador, o som muitas vezes passa despercebido. O público quase nunca nota o papel capital que o som exerce na construção das sensações que ele próprio vivencia em frente a uma tela. Mas o som é essencial na construção dos sentidos que se almeja alcançar. Para exemplificar, primeiro assista à famosa **cena** do banheiro do filme *Psicose* (Estados Unidos, 1960, 109 min), de **Alfred Hitchcock**:



https://youtu.be/2_Awejp7bHc

Agora, assista à mesma cena com o áudio alterado:



<https://youtu.be/4UCHU6ZKRus>

Percebeu como alterando o som as sensações do espectador também mudam?

Nos filmes de suspense e terror, o som é fundamental. Para comprovar, assista ao trecho do filme *Tubarão* (Estados Unidos, 1975, 130 min), de Steven Spielberg, e note o quanto o som contribui para o clima de tensão. Observe, também, que a trilha sonora da **cena** é composta por vários tipos de som: diálogos, a música do filme, efeitos sonoros (barulho de água, gritos, risadas, ruídos de fundo etc.) e silêncio. O trecho pode ser visto no link:



<https://youtu.be/rW23RsUTb2Y>

Observou que no parágrafo acima chamamos de “trilha sonora” uma gama variada de sons? Nesse momento, devemos deixar claro que embora o senso comum identifique o termo “trilha sonora” apenas com a música do filme, ele comporta todos os elementos sonoros do universo cinematográfico.

Vamos conhecer cada um desses elementos, mas antes é importante ressaltar que os sons de um filme podem ser diegéticos e extradiegéticos.

Sons diegéticos e extradiegéticos

No cinema, algo é diegético quando ocorre dentro da ação narrativa ficcional do filme. Por exemplo, a música que uma personagem está ouvindo é diegética, pois está dentro do contexto ficcional. Já uma trilha sonora incidental (isto é, uma música de fundo) que não está inserida no contexto da ação, mas faz parte do filme, é externa à diegese – em outras palavras, é extradiegética.

Um exemplo concreto: na cena de *Tubarão* a que assistimos, as personagens estão na praia ouvindo uma música. Essa música faz parte da diegese do filme. Já a música tema que nós, espectadores, ouvimos quando o tubarão se aproxima, é extradiegética.



Etapa 2 - Elementos sonoros

Agora, voltemos aos elementos sonoros que compõem a trilha sonora de um filme.

Os diálogos

No geral, as falas das personagens ocupam o primeiro plano do universo sonoro do filme. Todo o trabalho de registro do som objetiva que as falas sejam claras, limpas e inteligíveis. Quando isso não ocorre, o espectador estranha.

A trilha musical

Você já assistiu a algum filme cuja trilha musical lhe marcou? Provavelmente, sim. Para algumas gerações, as trilhas de *2001 – uma odisseia no espaço*, *Stars wars* e *Três homens em conflito* são inesquecíveis.

Mesmo que você não tenha assistido a esses filmes, já deve ter escutado as músicas. Quer apostar? Ouça as trilhas musicais de cada um deles e observe se elas não são familiares para você.

2001 – Uma Odisseia no Espaço. Stanley Kubrick. Estados Unidos, 1968, 161 min.
Música: Assim falou Zarathustra, de Richard Strauss:



https://youtu.be/M0z_8Gj7wgE

Stars Wars. George Lucas. Estados Unidos, 1977, 125 min.
Trilha musical de John Williams:



<https://youtu.be/6zQ6MGOhZAo>

Três Homens em Conflito. Sergio Leone. Estados Unidos, 1966, 238 min.
Música: The Ecstasy of Gold. Ennio Morricone. Estados Unidos, 1966:




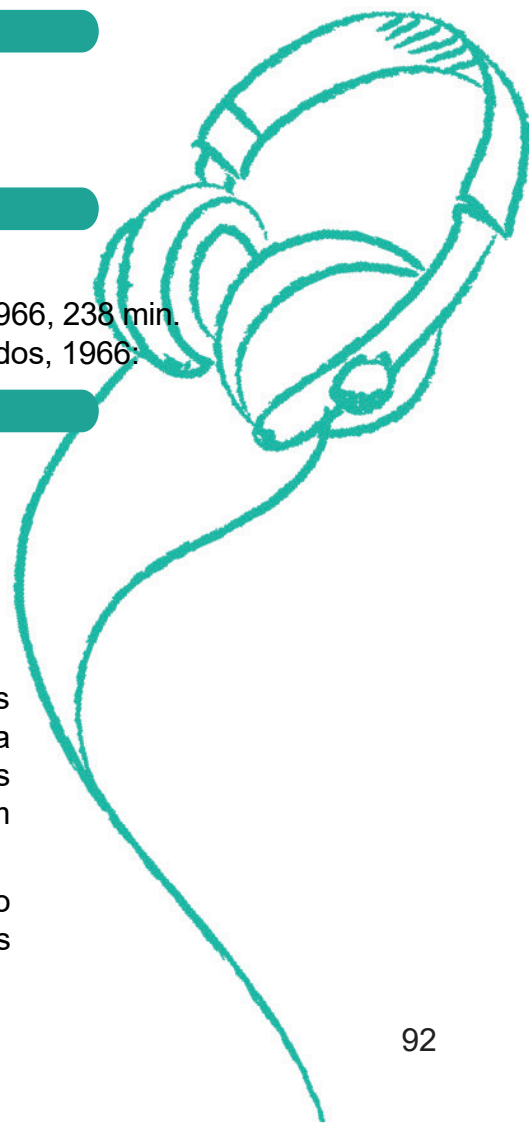
<https://youtu.be/Ls-90yl7x1g>

Deve estar claro para você o quanto a música é um elemento dramático e poderoso da produção audiovisual.

Os ruídos

Agora, falemos dos ruídos. Consideram-se ruídos todos os sons que não equivalem à música nem aos diálogos de uma produção cinematográfica. Eles podem ser sons produzidos por objetos, pelos passos de pessoas caminhando ou podem ser sons que identificam o espaço – o som ambiente.

Há ruídos captados pelo **som direto** , que é o som produzido durante o processo de filmagem, e aqueles que são (re)criados



em estúdio, chamado de **foley** 🎧 ou ruídos de sala.

O silêncio

O silêncio pode ser usado no cinema no sentido de realçar situações fundamentais para a compreensão da narrativa. Por exemplo, ao não ouvir determinados sons que supostamente deveriam acompanhar a imagem, o espectador é levado a entender o estado de espírito de certa personagem.

No trecho de abertura do filme *Apocalypse now* (Francis Ford Coppola, Estados Unidos, 1979, 153 min) o diretor Francis Ford Coppola optou por deixar em silêncio os ruídos de guerra e o ambiente de floresta, substituindo-os por uma música e pelo som estilizado de um helicóptero. O resultado contribui para nos aproximar, logo de cara, da subjetividade do protagonista do filme, que aparece nas imagens. Observe esse trecho no link:



<https://youtu.be/hQllitKOZRk>

No vídeo *Como São Criados Os Efeitos Sonoros dos Filmes?* (ENTREPLANOS 1, 2017) você tem exemplos do trabalho de criação de efeitos sonoros em estúdio:



<https://youtu.be/6nVtRBY7fz8>

Uma observação: quando falamos de silêncio nos filmes, dificilmente nos referimos ao silêncio completo, à ausência absoluta de qualquer som, pois isso pode causar estranhamento no espectador. Mesmo nos trechos muito silenciosos, o que normalmente verificamos é a presença de algum som sutil ocupando a **cena** 🎧.

Curiosidade

O filme *Tubarão*, já referenciado no começo desta Oficina, também tem uma música muito marcante. Conheça um pouco da criação dessa trilha, pelo compositor John Williams, e ouça-a na íntegra executada pela Orquestra Sinfônica Brasileira (SAMPAIO, Bernardo. Tema do filme Tubarão explicado pelo Maestro Roberto Minczuk - OSB. 2016):



https://www.youtube.com/watch?v=cPeso_Sypw8

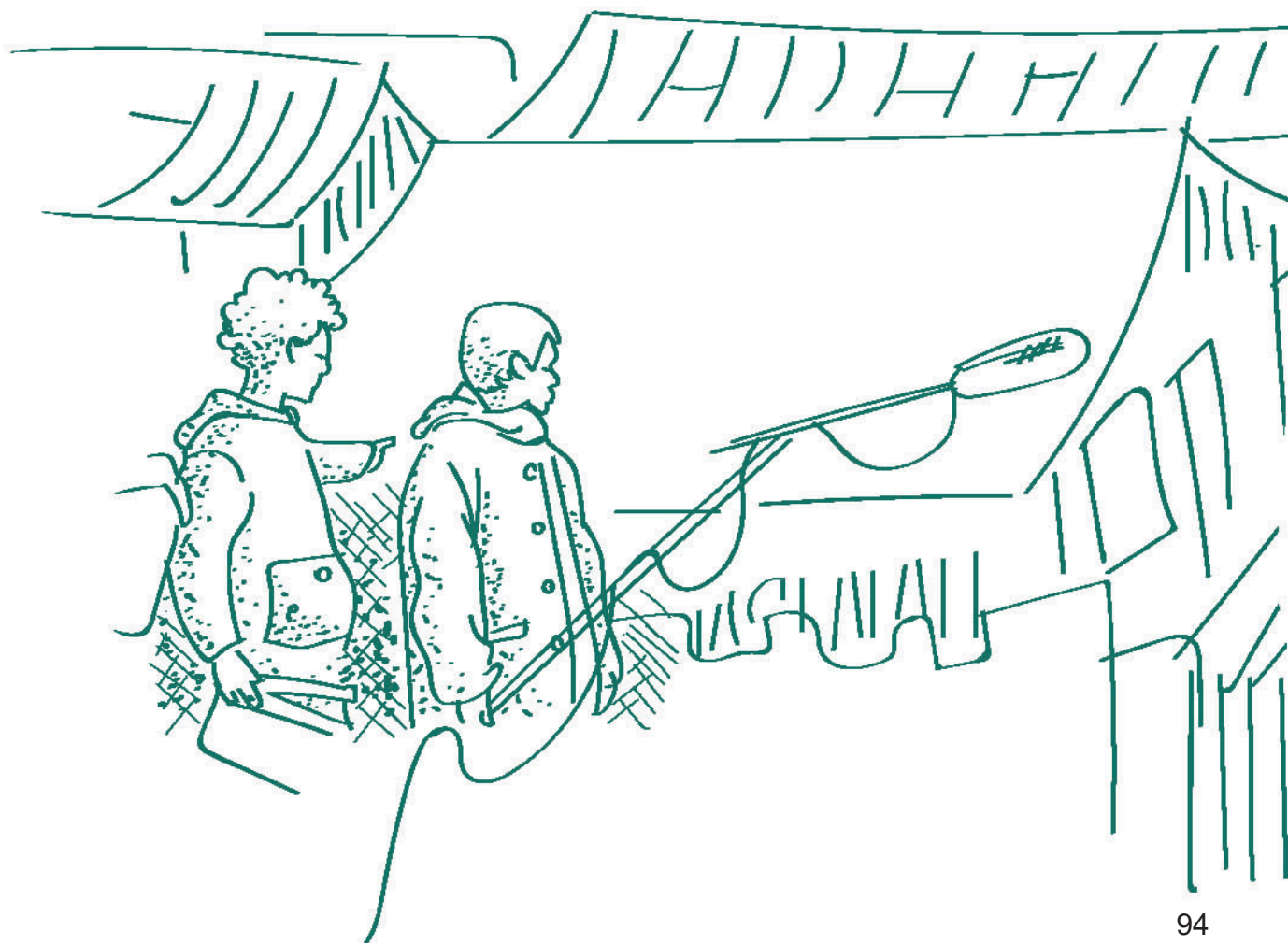


Etapa 3 - A edição e mixagem de som

Muita gente não sabe a diferença entre **edição de som** e **mixagem de som**. As pessoas ficam ainda mais confusas quando, durante a premiação do Oscar, uma equipe ganha o prêmio de melhor edição de som e outra o prêmio de melhor mixagem de som. Mas vejamos qual a diferença entre essas categorias.

Durante a gravação de um filme, a equipe de som é responsável por toda a captação de áudio nos sets de filmagens: diálogos, sons ambientes, sons dos movimentos de objetos e das personagens. Para a realização dessa captação, são utilizados inúmeros cabos, mesas de som e diferentes tipos de microfones. É na edição de som que esses sons capturados serão escolhidos e organizados em consonância com a edição de imagem. O prêmio de Melhor Edição de Som vai para a equipe ou profissional que faz esse trabalho.

Após a edição de som, vem o trabalho de mixagem de som, que equilibra e nivela os sons escolhidos e organizados na edição para construir a identidade sonora final do filme. É esse profissional que concorre à estatueta de Melhor Mixagem de Som.



Atividades

1. Retire o som do curta-metragem *E* (Alexandre Wahrhaftig, Helena Ungaretti, Miguel Antunes Ramos, Brasil, 2014, 17 min e 51 seg), exiba-o por inteiro ou apenas um trecho para os alunos. Peça que eles imaginem sons para as cenas que compõem o filme. Lembre-os de trabalharem com todos os elementos sonoros: música, diálogos, ruídos e silêncio. Depois, mostre o filme com o áudio original para que eles possam comparar com suas propostas, que pode ser visto aqui:



<https://vimeo.com/117794999>

Agora, leia uma breve análise do curta-metragem:

E discute o processo de apropriação privada da cidade por uma lógica econômica que privilegia o transporte individual. O filme mostra os efeitos dessa lógica, sempre pautada pela maximização do lucro, como a destruição dos espaços de memória e de afeto para a instalação de estacionamentos, que posteriormente darão lugar a edifícios de alto padrão.

Para dar conta desse diagnóstico, o documentário reúne imagens de estacionamentos e de carros, além de imagens obtidas pelo Google Street View, normalmente usadas em contraste com imagens dos mesmos locais em registro mais atual, revelando transformações drásticas em lugares registrados há pouco.

No âmbito da imagem, chama a atenção a hegemonia de carros e a ausência marcante da figura humana. Quando muito, pessoas aparecem congeladas em painéis artificiais, exibidos justamente para humanizar os ambientes impessoais e áridos dos estacionamentos.

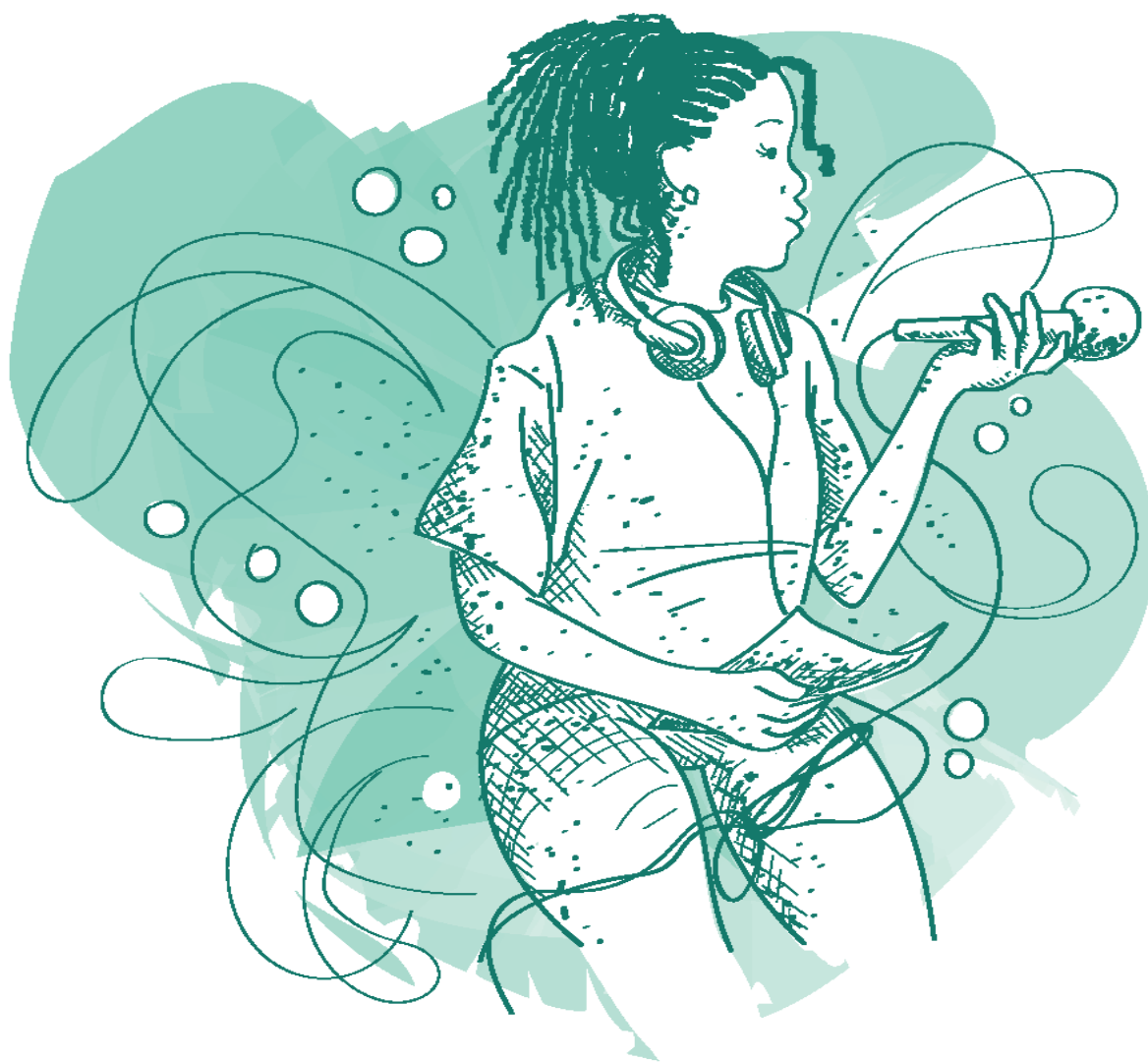
A presença humana fica reservada à trilha sonora. Ela traz, em primeiro lugar, a **narração em voz over** de uma figura masculina sem maiores credenciais, que é responsável pela coleta de depoimentos (entrevistas) e que anuncia, em alguns pontos do filme, listas de atributos de diferentes tons de cinza ou de empreendimentos imobiliários.

Os depoimentos, sempre apresentados como trechos de falas maiores às quais não temos acesso, trazem comentários sobre a lógica econômica que orienta a proliferação de estacionamentos, mas trazem sobretudo memórias afetivas ligadas a um espaço que não existe mais e que vemos, na imagem, desfigurado pela invasão de carros. Por vezes, como aos **4 min e 56 seg**, há a ironia de ouvir a descrição da distribuição da plateia no antigo cinema assistindo aos carros fazendo as vezes de espectadores. Sem dúvida, esse e outros momentos embasam o argumento do filme: onde antes existia a figura humana, agora existem os carros.

Além de dotar o documentário de uma camada mais humana, o som é responsável por criar atmosferas expressivas, compostas de ambientes sombrios, ruídos metálicos e abruptos, e efeitos agudos e dissonantes. Preste atenção no trecho que vai dos **9 min aos 10 min e 55 seg**. A combinação de elementos perturbadores cria uma sonoridade que evoca, em determinados momentos, filmes de terror, noutros, filmes de ficção científica. A trilha sonora busca dialogar com gêneros cinematográficos nos quais a figura humana se encontra ameaçada por elementos grotescos, máquinas ou alienígenas: no caso, os carros, os estacionamentos e a lógica econômica que ataca os espaços da cidade e seus habitantes.

Bloco 3

Pré-produção de documentário



Objetivos:

- Indicar as etapas que antecedem a produção de um documentário.
- Situar a importância da pesquisa.
- Orientar para a escrita dos vários gêneros textuais que envolvem a elaboração de um projeto para a produção de um documentário: sinopse, argumento, **roteiro** 🎬.

Prepare-se:

“Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça.” Era o princípio que pregava o cineasta baiano Glauber Rocha, expoente do movimento brasileiro “**Cinema Novo** 🎬”. Na frase de Glauber, podemos interpretar que a palavra “câmera” remete à realização do filme, ao passo que “ideia” diz respeito ao seu planejamento.

Este Bloco visa tecer considerações sobre o planejamento de um filme documentário. É a chamada fase da “pré-produção”, que inclui, entre outras coisas, a escrita de um projeto de documentário, composto por sinopse, argumento e **roteiro** 🎬. Como você verá, o planejamento de um documentário comporta diferentes tipos de gênero textual.

Dos alunos será exigida criatividade e disposição para a reescrita. Seu papel, professor, será essencial para que a turma exercite a criatividade e não desanime. Vamos ao trabalho!



Conteúdo

- Oficina 1 – O que vem antes da elaboração do projeto
 - Etapa 1 - Uma ideia que caiba em 5 minutos
 - Etapa 2 - A importância da pesquisa
- Oficina 2 – O processo de escrita
 - Etapa 1 - A escrita do/no documentário
 - Etapa 2 - Sinopse
 - Etapa 3 - Argumento
 - Etapa 4 - Roteiro
 - Etapa 5 - O projeto escrito

Oficina 1

O que vem antes da
elaboração do projeto





Etapa 1 - Uma ideia que caiba em 5 minutos

O primeiro desafio para a realização de um documentário talvez seja a própria concepção da ideia. Sobre o que falar? O que registrar em imagens? Como fazer esse registro? Com quais propósitos?

Nesse momento, é importante lembrar aos alunos que, diferentemente das postagens audiovisuais que inundam a internet, o documentário não é um apontamento audiovisual qualquer feito ao acaso – é um espaço de reflexão.

Assim, antes do início da realização do documentário, é oportuno abrir uma discussão em sala sobre as seguintes questões: o valor das imagens, o poder de ver e fazer ver, a importância do olhar. É crucial sensibilizar os estudantes sobre a possibilidade de os documentários poderem abrir uma janela para diferentes formas de ver, de sentir, de ser.

O tema da Olimpíada de Língua Portuguesa é “*O lugar onde vivo*”. Essa temática por si só pode inspirar várias ideias. Peça aos estudantes que façam uma relação das pessoas interessantes do bairro onde residem. Podem ser pessoas mais velhas que guardam a memória do local, jovens que desenvolvem atividades culturais importantes, crianças que costumam brincar nas ruas e praças, mulheres ou homens que desempenham trabalho social relevante etc. Também solicite aos alunos que reflitam sobre quais espaços e paisagens merecem ser filmados. Enfim, tudo serve como mote para o documentário.

É relevante assinalar também que contar com uma ideia, achar um bom tema, descobrir uma personagem interessante não significa ter um filme em mãos. Todo mundo pode ter boas ideias, mas é preciso verificar se elas são passíveis de serem concretizadas num filme no tempo que se tem disponível para sua realização, ou seja, é necessário levar em conta as condições de tempo e os recursos humanos e materiais para a realização do documentário.

Na Olimpíada de Língua Portuguesa, por exemplo, a ideia deve caber em 5 minutos de filme, tempo máximo estabelecido para os documentários a serem produzidos.

Professor, em todo o percurso de elaboração dos filmes, seu trabalho de mediação entra em cena, questionando, chamando a atenção para as possibilidades e impossibilidades de realização, instruindo, auxiliando os alunos. Para exercer esse papel é necessário conhecimento, atenção e dedicação. Então, mãos à obra!

Para se inspirar, assista ao documentário *Flores do meu bairro* (Iana Marinho, João Vitor, Kauany Vitória, Brasil, 2019, 5 min), um dos vencedores da Olimpíada de Língua Portuguesa realizada em 2019, que pode ser visto no link:



<https://youtu.be/TA31FxfLg>

Se quiser se aprofundar no filme, leia uma breve descrição e análise:

Em *Flores do meu bairro*, somos apresentados à Rua do Rosário, uma localidade carregada de estigma, tida pelos habitantes de Aliança, em Pernambuco, como “lugar de gente ruim”. Ao contrário de reforçar essa visão, o objetivo do documentário é desconstruir o preconceito que recobre o local e afeta seus moradores, e por isso investe no corpo a corpo com esses personagens para revelar que tipo de gente, afinal, mora ali.

A principal estratégia do filme é a entrevista. É ela que oferece a perspectiva dos moradores ou dos profissionais que vêm de fora e que se empenham, através de projetos sociais, em melhorar as condições de vida do bairro carente. Sem poupar esforços, o documentário reúne depoimentos variados, como o de uma professora, uma agente de saúde e uma artesã; há também residentes que, se não chegam a ser identificados, contribuem mesmo assim para que se desenhe um painel diversificado de vozes, comprovado pelo mural que surge perto do fim do filme, no qual aparecem fotografias de todos os personagens abordados e que participaram, de algum modo, do filme.

Mais que todos, um personagem se destaca. Trata-se de Josias Emanuel dos Santos, morador da comunidade. É ele quem abre o documentário, introduzindo logo de cara o tema principal. Mais tarde, ele aponta um dos motivos históricos para o preconceito, o fato de que havia prostíbulos em torno da igreja que deu nome à comunidade, a Igreja do Rosário; e nos oferece o testemunho de um episódio de discriminação que sofreu por ser morador dali.

Sua presença permeia a estrutura. Isto porque, afinal de contas, ele assume o papel exemplar de alguém cuja experiência de vida serve para desconstruir o preconceito contra a comunidade. Josias é um engenheiro civil, é alguém que conseguiu, através do status que o diploma de ensino superior confere, extrapolar o estigma e o determinismo socioeconômico que podem estar associados a seu lugar de origem.

Seu “exemplo vivo”, como ele mesmo define, atua como ponta de lança para o argumento do filme. Ele seria uma das flores do seu bairro, nascidas em condições adversas, nascidas no asfalto, como na evocação dos versos de Carlos Drummond de Andrade ao final. Assim como Josias, as flores aludidas no título e no poema se referem às gentes do lugar. Se aos olhos de quem é de fora os moradores figuram como “gente ruim”, aos olhos de dentro do documentário, agora incorporados pelo espectador, essas pessoas aparecem surpreendentes, são flores resistentes e extraordinárias.

O filme não se limita a uma descrição da paisagem humana de um lugar, mas transcende, assim como Josias, em direção a elaborações mais sofisticadas, como a metáfora. E esse uso da flor enquanto metáfora é tão ou mais eficaz quanto ancorado em vários elementos que são apresentados ao longo do discurso.

Se a imagem da flor estivesse apenas no título ou no trecho do poema de Drummond, seria pouco, provavelmente forçado demais para engolirmos, uma leitura estrangeira – feita de fora. No entanto, o filme fixa a metáfora, torna ela enraizada a partir do momento em que percebe que as rosas não nasceram por acaso, elas surgem de dentro da realidade representada. A começar pelo nome da rua, do Rosário, mas também pela pintura de uma flor sendo interpelada por um beija-flor na fachada da Sede de Maracatu de Baque Solto, e ainda pelas flores artesanais sendo confeccionadas na Associação dos Moradores. E

para não deixar a metáfora passar em branco, para não dizer que o filme não falou das flores, a **narração em voz over** sublinha: diz que os programas sociais implantados são como flores que brotaram, e qualifica o descaso do poder público como arrancar mudas de flores de jardins tão promissores.

A partir da observação perspicaz e da riqueza imaginativa, os realizadores permitiram que o filme desse esse salto qualitativo. Esse salto se estende ao elenco das estratégias de filmagem utilizadas. Mencionamos, mais detidamente, as entrevistas, e de modo breve a narração em voz over, que costura muito bem a estrutura do documentário. Há, ainda, reencenações e performances, como a pesquisa no computador sobre o significado de “preconceito” e a leitura de um outro poema por Josias; há a observação dos espaços e de situações cotidianas; há os grafismos, como o mapa que localiza a Rua do Rosário e a composição final com fotos dos personagens; há fade-outs e trechos em tela preta que funcionam como pequenas pausas dramáticas; e há o uso da música, que adiciona uma camada sentimental aos depoimentos, talvez excessivamente.

É bom enfatizar que o uso de recursos variados não é garantia, a priori, de um resultado valioso, mas aqui mostram uma ousadia da equipe em experimentar com diversos expedientes na construção de seu discurso.

Essa ousadia está representada sobretudo pelo trabalho da câmera. Poucos são os momentos em que ela está em repouso, em geral é o contrário: ela passeia pela comunidade, realiza **travellings**, **tilts** e **panorâmicas**, como a que contrasta os telhados e paredes atualmente de telhas e alvenaria com a informação de que as casas eram antigamente de palha, daí a Rua do Rosário ser conhecida também como Rua da Palha.

Um dos momentos mais ousados ocorre durante a entrevista com Josias, quando ele fala sobre os cabarés que existiam perto da Igreja do Rosário. Normalmente, o que é que se faria? A equipe guardaria essa informação para filmar, depois do fim da entrevista, a paisagem de casas perto da igreja, e o plano seria encaixado, mais tarde, no meio da fala de Josias sobre o assunto, como ilustração daquilo a que se refere. Mas os realizadores aproveitam o fato de que a entrevista era dada ao lado dessa paisagem e abandonam o enquadramento da entrevista para descrever, em cena, essa paisagem adjacente através de uma panorâmica para a esquerda. A câmera toma uma decisão arriscada e incomum para criar um nexos visual no momento mesmo em que a informação se apresenta, e o faz com destreza.

Mesmo quando a posição da câmera é fixa, ela continua se movimentando, como na entrevista com Ana Maria Albuquerque, professora da escola do bairro. Ao dizer que a maior carência da comunidade é de amor e alimento, a personagem pausa, embarga a voz. Nesse instante delicado, a câmera assume o risco dobrado de alterar seu enquadramento, permitindo um **zoom in** que destaca ainda mais a emoção da personagem.

Como normalmente acontece ao se encarar riscos, há momentos também de insucesso. Vide a entrevista com Inalda Maria de Azevedo, agente de saúde, na qual o propósito da movimentação de câmera não é tão claro, parece mais o esforço da equipe de encontrar um enquadramento satisfatório que outra coisa. Nessa entrevista, inclusive, se situam dois outros problemas, a dificuldade com a iluminação da cena e a dificuldade de compreensão da fala da entrevistada em virtude de muitos ruídos – precisaram até legendá-la. São questões que se apresentam em outros momentos do filme, provavelmente contornáveis com um cuidado maior com a posição da câmera em relação à fonte de iluminação e

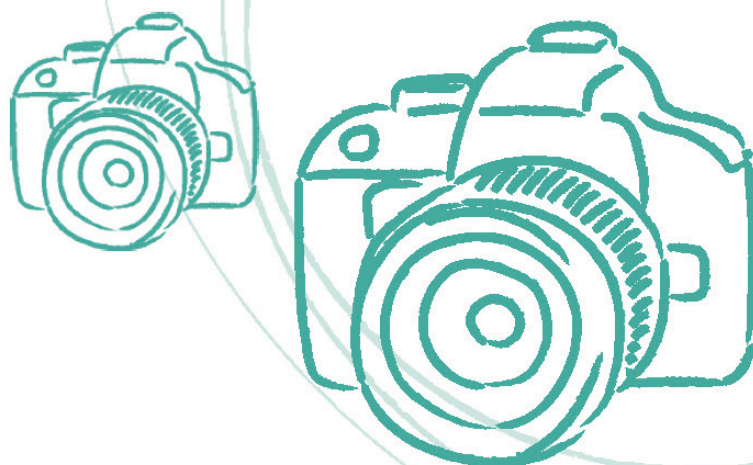
com o uso de microfones de lapela – até os improvisados. Porém mesmo diante desses problemas, o risco que o filme assume traz mais acertos que erros.

Há essa inquietação, essa necessidade de movimentar-se mesmo em situações em que o padrão seria repousar, como nas entrevistas. Se repararmos novamente em Josias, personagem principal do filme, veremos como essa movimentação é característica. Como a câmera, o personagem pouco fica parado. Ele está em vários momentos caminhando, sua entrevista é misto de depoimento com performance. Mesmo quando ele estaciona, a câmera se comporta de modo dinâmico, deixando o rosto do entrevistado para passear pelo espaço ou se multiplicando em mais de um ponto de vista – há mais de uma câmera na cena.

Não à toa, a chave de interpretação dessa movimentação eloquente tem a ver com a figura de Josias. Ele representa o “exemplo vivo” da mobilidade, ao extrapolar o limite dado pelo bairro periférico em direção a outras perspectivas de futuro. Em outras palavras, a câmera se mexe porque Josias não aceitou ficar estagnado. E essa convergência entre câmera e personagem fica mais clara quando ele reafirma sua própria identidade. Diz: “Meu nome é Josias Emanuel dos Santos, tenho 24 anos e sou engenheiro civil”. Nesse momento, a câmera vai ao seu encontro, num travelling frontal em direção ao personagem. A autoafirmação de quem Josias é coincide, portanto, com a exaltação do personagem através desse recurso retórico, o travelling frontal em sua direção.

Pouco antes, numa de suas últimas caminhadas, ele lê um poema sobre a Rua do Rosário. O eu lírico, morador da comunidade, relata como o lugar assume, ao olhar de quem é de fora, características de um local cada vez mais apartado: “Para muitos mesmo, outra cidade, outro lugar, a Faixa de Gaza, a Cisjordânia, Berlim Oriental”. E resume: “Alguns estabeleceram rótulos. Outros, estabelecem muros”.

Para *Flores do meu bairro*, a necessidade de estar constantemente em movimento revela o compromisso de um olhar sensível, capaz de ultrapassar rótulos e muros e reconhecer o outro, as pessoas da Rua do Rosário, não como um distante, mas como um próximo.




Atividades

1. Discuta com os alunos o que eles gostariam de abordar nos seus documentários. Anote as sugestões e debata as motivações de cada tema.
2. Questione o quanto os temas sugeridos se aproximam ou se distanciam de outras produções audiovisuais que circulam nas mídias (TV, cinema, internet).
3. Caso as temáticas repitam os assuntos veiculados na TV ou nas mídias sociais, discuta com os estudantes a relevância, ou não, de retomá-los. Destaque a importância da busca por assuntos mais originais, ou abordagens originais para assuntos triviais, mas por outro foco ou por outra perspectiva. Assim, dê a eles a tarefa de observar o entorno, o bairro, as pessoas com quem convivem, a fim de encontrar uma temática menos óbvia, mais singular. Chame a atenção para o potencial que cada história de vida, cada acontecimento tem de se tornar uma narrativa documental. Nos mais variados lugares da cidade, nas ruas, nas casas, nos bairros, em todas as partes e em todas as horas, há inúmeras possibilidades para um documentário.
4. Na aula seguinte, retome as sugestões dos temas. Proponha aos alunos que demonstraram interesses comuns que se agrupem numa mesma equipe.
Lembre-se: a equipe deve ser formada por três alunos.



Etapa 2 - A importância da pesquisa

Definida a ideia para o documentário, os alunos iniciarão a pesquisa. O pesquisador Sérgio Puccini (2009) afirma que nessa etapa almeja-se descobrir tudo aquilo que for importante, atraente e interessante sobre o tema. Entre outras possíveis ações, deve-se:


- Procurar informações sobre o assunto na internet, bibliotecas, museus e instituições públicas e privadas que permitam pesquisas e consultas. Lembrete: é importante orientar os alunos a buscarem informações em fontes confiáveis.
- Ler tudo o que for possível e separar as informações relevantes que possam ser aproveitadas no documentário (não se esquecer de anotar as referências bibliográficas das fontes de consulta para referenciá-las).
- Fazer levantamento do material audiovisual, **iconográfico**  e sonoro a respeito do tema do documentário.
- Realizar pré-entrevistas com pessoas envolvidas na questão a ser explorada.
- Visitar os locais de filmagem para se familiarizar com o espaço e as condições de gravação.

A pesquisa irá ajudar a definir o conceito do filme e os recursos de linguagem a serem usados. Quando falamos em recursos de linguagem, estamos nos referindo ao uso (ou não) de narração, entrevistas, material de arquivo (filmes, fotografias, arquivos sonoros), encenação, animação etc.

É bom lembrar que o processo de pesquisa é contínuo, ele está presente em todas as etapas de pré-produção, até mesmo durante as filmagens.

Material de arquivo

Todos os documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros não produzidos pela equipe do documentário, mas descobertos e selecionados durante a fase da pesquisa para possível uso, são “materiais de arquivo”.

Frequentemente, o material de arquivo serve para ilustrar uma narração em **voz over**  ou os eventos citados pelo entrevistado.

A internet facilita muito a busca de arquivos que estão on-line, mas podem se encontrar materiais nos acervos de bibliotecas, museus, universidades, órgãos de imprensa, arquivos de família e outros bancos de dados pertencentes a instituições públicas e privadas.

Puccini (2009) lembra que nem sempre o acesso e a consulta aos arquivos são fáceis. Dependendo do assunto, pode ser um trabalho longo e burocrático que exige muita conversa com os proprietários ou responsáveis, sejam eles instituições públicas ou privadas. Mesmo os arquivos particulares podem demandar muita paciência e obstinação

para se ter acesso a eles. Mas não acreditamos que isso possa ocorrer na realização de documentários realizados pelos alunos.

É importante advertir que, no intuito de evitar problemas legais, é necessário ter permissão para usar os arquivos nos documentários. Para tanto, o proprietário dos documentos deve assinar um termo que permite o uso dos arquivos para o filme. Na seção **Autorizações**, você pode obter mais orientações a respeito, bem como acessar um modelo de autorização para ser utilizado nos projetos.

Vale lembrar aos alunos que, hoje, a cultura digital está flexibilizando a questão dos direitos autorais. Por exemplo, na plataforma Creative Commons (CC), há uma série de materiais de uso liberado. Em geral, os documentos lá disponíveis não exigem pagamento de taxa de licenciamento ao autor ou solicitação de permissão antecipada para uso da obra em novo contexto. Mas nem toda licença da Creative Commons é idêntica: a mais permissiva permite distribuir, alterar ou mesmo reinventar uma obra comercialmente, desde que a fonte original seja citada; e a mais restritiva permite apenas o *download* ou o uso de obras de forma compartilhada, devendo o usuário sempre dar crédito à fonte original sem poder alterá-la ou distribuí-la comercialmente. Para conhecer essa plataforma, acesse:



<https://br.creativecommons.org>



Pré-entrevistas

Retomamos neste tópico algumas observações de Sérgio Puccini (2009) sobre pré-entrevistas.

Elas marcam o primeiro contato da equipe com os possíveis participantes do documentário e servem para fornecer ou aprofundar informações já coletadas na pesquisa.

Também são úteis para avaliar eventual participação dos depoentes no filme. Nesse caso, deve-se observar atentamente o comportamento, a desenvoltura, a articulação verbal e a capacidade **narrativa** dos entrevistados, pois eles podem ter uma excelente história, mas não saber contá-la, nem ser bom narrador.

Deve-se ainda prestar atenção em duas situações: alguns indivíduos podem resistir, ficar constrangidos ou mesmo se recusar a conceder uma entrevista; mas, há aqueles que, após a pré-entrevista, criam a expectativa de participar do filme. São momentos delicados, em que tanto é necessário buscar meios de convencimento para fazer a pessoa falar, sem coagi-la, quanto não alimentar expectativas de fazer parte da filmagem. Adiante, trataremos dos cuidados que envolvem a realização da entrevista.

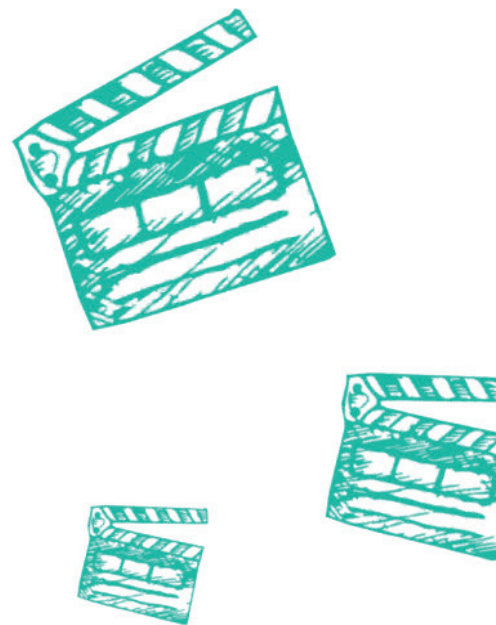
A escolha da pessoa que vai realizar a pré-entrevista também merece cautela. Há documentaristas que preferem eles mesmos fazer as pré-entrevistas, criando desde o início um vínculo com as personagens. Essa tática cria dois momentos de entrevista envolvendo documentarista e entrevistado: a entrevista da pesquisa e a entrevista da filmagem. Nesses casos, é natural que assuntos abordados na pré-entrevista surjam também na filmagem, o que pode causar ocorrências de frases como as seguintes: “Como eu já havia dito antes...”, “Como eu lhe disse na vez passada...”. Nessas circunstâncias, o entrevistado faz referência à primeira conversa que teve com o entrevistador, mas o público, destinatário final do documentário, não conhece o teor dessa conversa, o que pode prejudicar o entendimento da história. Há realizadores que, a fim de fugir desse tipo de situação, evitam o contato inicial, deixando a pré-entrevista para a equipe. Além disso, esses documentaristas acreditam que o registro de um primeiro encontro com o entrevistado pode resultar em boas surpresas no momento da filmagem.

Os alunos devem ser alertados sobre eventuais episódios desse tipo de situação. Com base nessas informações eles podem decidir se todos ou apenas alguns membros da equipe participam das pré-entrevistas, cabendo àquele que não se envolveu no encontro a responsabilidade por conduzir a entrevista que será filmada para o documentário.

Atividades

1. Reúna os alunos em equipes de três pessoas, solicite-lhes que discutam entre si a divisão de tarefas para buscar informações sobre o tema do documentário. Onde vão pesquisar? Quais informações buscar? Quem vai fazer pesquisa de dados? Quem vai atrás de personagens? Quem vai visitar os locais de filmagem?

2. Marque uma data para que eles voltem com as informações iniciais. Avalie com a turma se as informações já são suficientes para se definir a linha discursiva do documentário (o ponto de vista a ser defendido) e as estratégias de linguagem a serem utilizadas (materiais de arquivo, entrevistas etc.). Caso as informações ainda não sejam suficientes para definição do ponto de vista e das estratégias de linguagem, peça a eles que voltem a campo e complementem a pesquisa.



Oficina 2

O processo de escrita

Sinopse

O que é sinopse?

A quem se destina a

sinopse

Exemplos de sinopse

Escrita da sinopse



Etapa 1 - O processo de escrita

A escrita do/no documentário

Ainda paira no imaginário social a ideia de que as aulas de Língua Portuguesa compreendem exclusivamente os aprendizados de gramática, a produção de alguns gêneros textuais já incorporados pela escola, como é o caso das dissertações tão cobradas nos vestibulares e, sobretudo no âmbito do Ensino Médio, a leitura dos clássicos da literatura brasileira. Essa percepção se reflete, muitas vezes, na própria visão dos estudantes, que encaram a disciplina como um espaço dedicado somente a práticas mais estritas de leitura e escrita. Entretanto, há muito as práticas contemporâneas de linguagem fazem parte do dia a dia desses estudantes, e mesmo dos professores, como a forte presença cotidiana das redes sociais, bastante visuais e interativas, como Instagram, Facebook, Twitter e, mais recentemente, o Tik Tok, um aplicativo voltado à edição de vídeos que tem se tornado uma febre mundial. Assim, torna-se fundamental compreender o ensino de Língua Portuguesa como um processo atravessado por múltiplas linguagens e códigos que extrapolam a escrita, mas não prescindem dela, como é o caso do gênero Documentário.

O filme documentário é constituído pela linguagem audiovisual, mas pode se valer da escrita como parte do seu processo de concepção, produção e difusão, havendo uma conexão entre o campo da palavra e o campo da imagem. A escrita da **sinopse**, por exemplo, gênero cuja principal função é apresentar o filme em linhas gerais, é uma importante estratégia de divulgação da obra e pode ser um dos motivos que leva alguém a escolher assistir a determinado documentário. A **sinopse** traz uma definição clara e objetiva sobre o filme, mas atrativa o suficiente para despertar o desejo de assistir a ele, e acompanha o filme em catálogos, programações de TV, de cinema, de festivais, etc. O documentário em si, por sua vez, apresenta uma narrativa audiovisual cuja concepção, planejamento e organização se ancoram no **argumento**, um texto mais extenso que a sinopse, que descreve a concepção e conteúdo do filme, bem como os recursos de linguagem. É a partir dele que se produz, por fim, outro gênero também importante: o **roteiro**, que indica o que e como serão gravadas as cenas, as entrevistas, os espaços, os personagens, organizando o início, o meio e o fim da obra, sendo responsável por apontar sua estrutura e evidenciar o discurso do documentário.

Diante do grande desafio que parece ser o trabalho com documentário em sala de aula, é, portanto, essencial considerar que esse gênero não está dissociado de um trabalho com a Língua Portuguesa, sobretudo por ser um tipo de produção audiovisual que não é espontânea, mas organizada em várias etapas, em que a escrita atua ativamente na concepção e organização de ideias, valores e perspectivas sobre um aspecto do real que se deseja concretizar por meio de imagens, sons e palavras. O documentário pode ser planejado previamente à luz dos objetivos e interesses que o movem, o que se dá por meio da escrita do **argumento** e da produção de um **roteiro**, importantes para o direcionamento e para a realização do filme, que deverá ser sintetizado posteriormente por meio da **sinopse**.

É importante pontuar que o documentário não tem o dever de ilustrar o que está escrito no projeto, muito menos o filme deve necessariamente nascer primeiro pela escrita, pois tanto a escrita quanto a realização do documentário se configuram como processos distintos, embora possam se influenciar mutuamente. Um documentário pode ser concebido a partir de uma imagem, de um objeto, de um personagem, bem como aquilo que foi apresentado no projeto pode ser modificado ou repensado à luz do que foi efetivamente produzido e realizado. Em outras palavras, tanto o projeto escrito quanto o documentário têm linguagens, especificidades e, sobretudo, papéis diferentes, de maneira que um não tem obrigação de espelhar o outro. Trata-se, na verdade, de estabelecer uma relação de coerência entre essas duas partes, em que ambas se complementam, e a figura do professor é fundamental no direcionamento desse processo. Nesse material, orientamos que o processo de concepção e organização da produção do documentário comece com a escrita do projeto, pois acreditamos que esse é um bom caminho para a organização e apresentação das ideias, bem como para o planejamento do trabalho a ser executado.

O audiovisual tem uma presença cada vez mais forte no cotidiano dos jovens, inundado de celulares, câmeras, redes sociais, vídeos, e muitos têm saído de uma posição passiva de consumo para uma posição ativa como produtores de conteúdo, ao tirarem suas próprias fotos, gravarem seus próprios vídeos, escreverem inúmeras postagens, mas sem, muitas vezes, um trabalho reflexivo e uma consciência sobre a linguagem. Trabalhar com o documentário em sala de aula pode ser uma forma de canalizar o ímpeto criativo que tem marcado os adolescentes em prol de uma produção audiovisual que lhes possibilite ver o potencial que esse gênero tem de contar uma história sobre uma pessoa, um lugar, um momento histórico, um problema social a partir da palavra, do som e, especialmente, da imagem. Além disso, considerando a facilidade que os jovens têm de manejar a tecnologia – e, mesmo quando não sabem, têm facilidade em aprender –, o trabalho com documentário em sala de aula é uma maneira potente de combinar o conhecimento e o repertório de professores(as), sobre os usos e possibilidades da língua no processo criativo de escrita do projeto, com as habilidades, o senso de descoberta e a criatividade dos(as) alunos(as), para a produção de narrativas que podem contribuir para uma maior variedade de olhares a respeito de uma realidade tão multifacetada como a do Brasil.

Entre a palavra e a imagem

Para produzir um documentário é necessário pensar sobretudo em imagens, que devem buscar expressar ideias, intenções e objetivos do documentarista, elementos registrados no projeto escrito. Diferentemente de um artigo de opinião, em que conceitos e argumentos são trabalhados por meio da escrita, no documentário há o uso da imagem no processo de construção de sentido, materializando ideias e conceitos que foram descritos e pensados na parte escrita. Dessa maneira, a escrita serve como uma espécie de bússola do documentário, permitindo não apenas orientar o processo de produção, mas também contrastar se e quanto a elaboração imagética expressa a ideia que se quer transmitir, como apresentada no argumento. Por exemplo, em um documentário sobre **o trabalho de professores de um município** que tenha em seu argumento **o objetivo de denunciar a precariedade da infraestrutura das escolas a partir do ponto de vista dos docentes**, seria adequado apresentar cenas que focalizem apenas as péssimas condições estruturais da escola ou os alunos? Responder essa pergunta exige, no caso da produção de um documentário, voltar-se para aquilo que aparece na parte escrita dele, sobretudo seu argumento, para avaliar se há **coerência** entre aquilo que aparece no projeto e o que será efetivamente realizado.

Ao começar a trabalhar em sala de aula com o gênero documentário, é importante considerar a familiaridade que muitos alunos provavelmente já têm com relação à produção de imagens e gravação de vídeos, de maneira que, antes de entrar propriamente no tema, seria interessante convocá-los inicialmente a uma reflexão sobre a relação entre palavra e imagem e as intenções e sentidos que suas próprias postagens nas redes sociais têm. Considerando a dinâmica de curtidas (*likes*), comentários e compartilhamentos que marcam essas redes, que intenções eles têm quando postam ou compartilham algum conteúdo? O que eles percebem sobre a relação entre o texto que escrevem e a imagem ou vídeo que acompanha a postagem? É necessário ter alguma coerência? Há muita diferença ao postar uma foto ou gravação sem ser acompanhado por algum texto? A partir disso, é possível começar a falar sobre a importância da escrita para o gênero Documentário.

Atividades

1. Divida a sala em grupos e entregue para cada um deles a proposta de tema para o texto dissertativo-argumentativo dos últimos quatro exames do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM):

- *Caminhos para combater a intolerância religiosa no Brasil (2016)*
- *Desafios para a formação educacional de surdos no Brasil (2017)*
- *Manipulação do comportamento do usuário pelo controle de dados na internet (2018)*
- *Democratização do acesso ao cinema no Brasil (2019)*

Diga aos alunos que, em vez de escrever um texto dissertativo-argumentativo, eles terão que planejar um documentário sobre o tema que lhes foi designado, podendo estabelecer um recorte temático mais específico a partir deles. Considerando as noções iniciais que eles tiveram sobre o que envolve o projeto escrito de um documentário, peça que eles escrevam no papel sua proposta.

Orientações para a atividade:

- Definir inicialmente o recorte temático do documentário e o ponto de vista a partir do qual o assunto será abordado, isto é, o que será focalizado no tocante, por exemplo, aos caminhos para combater a intolerância religiosa no Brasil.
- Como esse tema e esse ponto de vista seriam trabalhados? Que imagens eles trariam e/ou produziram com uma câmera?
- Qual o objetivo do documentário?
- Dar um título para o documentário.
- Escrever um texto de no máximo 30 linhas.

PROFESSOR(A), embora ainda não tenha sido abordado cada gênero que compõe o projeto escrito, esta é uma atividade inicial que objetiva levar os alunos a desenvolverem um exercício de olhar o mundo e se posicionar a partir da articulação entre palavra e imagem. Nesse sentido, espera-se que eles comecem a perceber que a escrita do projeto envolve conferir ao texto certa visualidade, pensando como os argumentos a serem trabalhados devem estar conectados a imagens. Com essa atividade, é possível, então, a partir de um gênero que é familiar aos alunos e que implica a articulação de um ponto de vista, como o artigo de opinião, apresentar o documentário como uma outra possibilidade de se posicionar sobre o mundo, atravessada não apenas pelo discurso escrito, mas também e, especialmente, pela imagem.

Atividades

2. Na aula seguinte, peça para que cada grupo leia em voz alta a proposta elaborada e proponha uma reflexão para a sala de aula sobre a diferença entre escrever um artigo de opinião e propor um documentário sobre os temas trazidos.

Algumas perguntas que podem nortear a reflexão:

- Há diferença na elaboração/concepção do ponto de vista sobre o tema, embora em ambos os casos seja utilizada a escrita?
- Qual é a função/força das imagens para apresentar um tema e expressar determinado ponto de vista?
- Escrever ajudou a pensar sobre o documentário? Como? Qual é a importância da escrita para a concepção de um projeto de documentário?

PROFESSOR(A), o foco ainda não é escrever a proposta de documentário no formato que veremos mais à frente, mas sim fomentar uma reflexão coletiva, a partir dos diferentes temas, sobre como o gênero documentário pode se valer da escrita na sua concepção e planejamento, mas tem sua especificidade como uma linguagem audiovisual.



Etapa 2 - O que é sinopse

Sinopse é uma descrição sintética da ideia do filme. Deve deixar claro o que será abordado no documentário, quem são as personagens e onde se passa, também pode trazer, sucintamente, por que é importante contar aquela história. Ela não precisa especificar como o filme será feito, nem trazer detalhes do que se quer contar, apenas as partes mais interessantes ou importantes. A sinopse deve, então, mostrar todo o potencial da história, inclusive por ser geralmente o primeiro contato que o público tem com o documentário, e possibilitar que as pessoas se interessem, ou não, por assistir ao filme.

Exemplos de sinopses

A seguir, reproduzimos e comentamos as sinopses de dois documentários *Anamnese*, de Clementino Júnior, e *Do alto da ladeira*, de Camila Mota.

***Anamnese*, de Clementino Junior (Brasil, 2017, 15 min):**

Anamnese é um documentário do diretor **Clementino Junior**, em parceria com o **Coletivo NegreX**, cujas personagens protagonistas são estudantes negras e negros da medicina. Suas histórias, muito distintas na forma, porém extremamente semelhantes no conteúdo, nos levam a refletir sobre que sistema é a Faculdade de Medicina, que tipo de pessoas ela aceita e que profissionais ela forma. Um filme ao mesmo tempo emocionante, impactante e revoltante. (*Anamnese* (2017). Clementino Junior. Sinopse. In: Coletivo NegreX. Disponível em:



<https://www.facebook.com/coletivonegrex/posts/1894214844201235/>

Assista ao filme no link:



<https://vimeo.com/193686465>

Comentário sobre a sinopse:

Anamnese é um termo de origem grega que significa “trazer de novo à memória”. Na área da saúde, é conhecido como a entrevista inicial realizada pelo médico ou enfermeiro para saber o histórico do paciente e, assim, poder auxiliar no diagnóstico da doença. No caso do documentário, o termo é ressignificado e recontextualizado, nos levando a conhecer as histórias de estudantes negros(as) de medicina, um curso caracterizado por uma presença majoritária de estudantes brancos e de classe média alta. Segundo a sinopse, essas histórias são marcadas por diferenças, mas também por aspectos em comum, sem, no entanto, apontar algum exemplo para o(a) espectador(a). Ao afirmar que uma dos efeitos do documentário é “refletir sobre que sistema é a Faculdade de Medicina, que tipo de pessoas ela aceita e que profissionais ela forma”, pressupõe-se que há um tipo social geralmente aceito e formado nesse espaço – que não é negro –, de maneira que se antevê que as histórias contadas são marcadas por não aceitação, discriminação, exclusão, dando um tom “emocionante, impactante e revoltante”.

***Do alto da ladeira*, de Camila Mota (Brasil, 2014, 6 min)**

Casarões antigos, moradores de longas datas, especulação imobiliária. Qual a real identidade que está por trás de tantas vendas e demolições de casas no centro histórico de Salvador? Do Alto da Ladeira faz um breve passeio a fim de descobrir algumas respostas que cercam essas questões. (*Do alto da ladeira* (2014). Camila Mota. Sinopse. In: Afroflix. Disponível em:

Assista ao filme no link:



<https://youtu.be/FwnsoqBrNsA>

Comentário sobre a sinopse:

Tendo a cidade de Salvador como foco, a sinopse logo no primeiro período apresenta diferentes aspectos que marcam o município “casarões antigos, moradores de longas datas, especulação imobiliária”, remetendo-nos à arquitetura histórica da cidade, à longevidade dos moradores e a um processo de compra e venda de imóveis que tem se tornado cada vez mais comum em lugares turísticos. Não à toa, em seguida há o questionamento “Qual a real identidade que está por trás de tantas vendas e demolições de casas no centro histórico de Salvador?”, em que o uso de “real” supõe que há um falseamento quanto à identidade da cidade, disfarçada por meio do discurso da revitalização, comumente utilizado como justificativa desse processo. Em busca de responder a essa e outras questões, o documentário se propõe a fazer um “breve passeio” no centro histórico de Salvador, expressão que é coerente com o título “Do alto da ladeira”.

Agora vamos ver de maneira mais detida um exemplo de sinopse produzida no contexto da 6ª edição da Olimpíada de Língua Portuguesa, em 2019, quando houve a estreia da categoria Documentário:

O documentário premiado *Meu lugar, Ubaranas*, de Francisco André Silva de Moura, Lucas Cauã de Lima da Silva e Bruna Santos Vitalino Almeida, sob orientação do professor Francisco Márcio Pereira da Silva, da Escola Barão de Aracati, da cidade de Aracati/CE, apresenta a seguinte sinopse:

O lugar onde as pessoas vivem conta muito sobre elas, ou seriam elas, as pessoas, que contam muito sobre seu lugar? Para mostrar sua comunidade o estudante André conta das pessoas, ou melhor, permite que elas mesmas se contêm. Dessa maneira, um pouco da história desta comunidade cearense, remanescente de escravos quilombolas, se revela para nós em suas nuances mais particulares. Nos pequenos detalhes, nos conflitos pela terra e pela vida, na busca pela identidade, na luta pela preservação da memória. Uma memória que tanto pode estar escrita à mão, nos cadernos de dona Madalena, na rotina inalterada do Seu Pelé ou nas grossas paredes da centenária da Igreja de São José. Com a missão de falar do seu lugar, André faz um mergulho naquilo que é, aos seus olhos, mais contundente no lugar onde vive.

Logo no início da sinopse há uma provocação no que diz respeito ao tema da Olimpíada, “O lugar onde vivo”, com uma pergunta que, ao trazer um questionamento sobre quem conta – o lugar conta sobre as pessoas ou as pessoas que contam sobre o lugar? –, sugere, na verdade, a impossibilidade de separar os lugares das histórias que as pessoas contam e as histórias que as pessoas contam dos lugares onde elas vivem. Nota-se aí uma ligação direta com o tema, passando, em seguida, pela delimitação do lugar ao qual o documentário se refere: a comunidade quilombola do estudante André, que será contada não apenas por meio do seu ponto de vista, mas também de pessoas que lá residem: “André conta das pessoas, ou melhor, permite que elas mesmas se contem”.

E o que iremos saber sobre a comunidade de André? “Um pouco da história dessa comunidade cearense (..) em suas nuances mais particulares”, as quais envolvem “pequenos detalhes”, “conflitos pela terra e pela vida”, “busca pela identidade”, “luta pela preservação da memória”, ou seja, a sinopse circunscreve os assuntos que são abordados. Além disso, há o reconhecimento da riqueza da memória de Ubaranas, que pode ser “escrita à mão nos cadernos de dona Madalena, na rotina inalterada do Seu Pelé ou nas grossas paredes da centenária Igreja de São José”, valendo-se de uma estratégia discursiva, ao mencionar dois moradores que são entrevistados, que é coerente com a provocação do início: a impossibilidade de separar os lugares das histórias das pessoas e vice-versa. Seria possível contar a história de Ubaranas hoje sem seus moradores?

Por fim, no final da sinopse, reafirma-se o ponto de vista que é privilegiado ao longo do documentário e que diz respeito à temática envolvida: o de André, que “faz um mergulho naquilo que é, **aos seus olhos**, mais contundente no **lugar onde vive**”. Dentro daquilo que ele enxerga como contundente, há então as histórias de dona Madalena e de Seu Pelé, não só as suas e, sobretudo, um sentimento de pertencimento, evidente no título “Meu lugar, Ubaranas”.

Uma das ressalvas que se pode fazer em relação a essa sinopse é a ausência de menção ao nome da comunidade quilombola – apesar de constar no título – e de uma melhor contextualização de sua localização, de modo que o espectador possa se situar mais quanto ao lugar retratado. Além disso, a sinopse ficou um pouco extensa, de modo que uma reescrita possível, considerando essas duas questões, seria:

O lugar onde as pessoas vivem conta muito sobre elas, ou seriam elas, as pessoas, que contam muito sobre seu lugar? Para mostrar a comunidade de Ubaranas, remanescente de escravizados quilombolas, localizada na cidade Aracati/CE, André conta das pessoas, ou melhor, permite que elas mesmas se contem, por meio, por exemplo, da memória que tanto pode estar escrita à mão nos cadernos de dona Madalena, da rotina inalterada do Seu Pelé ou das grossas paredes da centenária da Igreja de São José. Assim, com a missão de falar do seu lugar, André faz um mergulho naquilo que é, aos seus olhos, mais contundente no lugar onde vive.

Atividades

1. Apresente a sinopse do documentário finalista da 6ª edição da Olimpíada de Língua Portuguesa, *O lugar onde vivo tem Dona Militana* (Escola Ruy Pereira dos Santos, São Gonçalo do Amarante/RN, Brasil, 2019, 5 min), elaborada pelos estudantes João Vyctor de Paula de Lima, Nathalia Rocha Campos e Raphael Dias Câmara, da Escola Ruy Pereira dos Santos, São Gonçalo do Amarante - RN:

“Este documentário retrata a biografia de Dona Militana como personagem em destaque no município de São Gonçalo do Amarante, estado do Rio Grande do Norte, e mostra um pouco da sua trajetória de vida como a maior romanceira do Brasil, sua importância como mulher e como guardiã do patrimônio imaterial local.”

Após a leitura da sinopse, peça para que os alunos imaginem o filme, levantando e registrado hipóteses e possibilidades a respeito de como deve ser o documentário considerando o que a sinopse apresenta.

Em seguida, exiba o filme e pergunte: quais expectativas foram atendidas? O que surpreendeu? O que eles não gostaram? O que lhes chamou atenção? Para assistir ao documentário, acesse o link:



<https://youtu.be/U6bOEjgzLJ4>

Por fim, proponha uma reescrita da sinopse à luz do próprio documentário, tendo a liberdade de escrevê-la de outra forma, mas sem desconsiderar o tema central e a perspectiva de tratamento desse tema. Na aula seguinte, converse com os alunos sobre a atividade de reescrita da sinopse, buscando saber e anotar quais foram as mudanças que eles fizeram em relação à sinopse original, o que os motivou a fazer essas mudanças, para, então, escrever na lousa uma sinopse coletiva para o filme, incluindo as mais variadas colaborações. A depender das colaborações, é possível escrever mais de uma sinopse, explorando várias possibilidades.

PROFESSOR(A), antes de solicitar que eles escrevam a sinopse do próprio documentário, é importante aproximá-los mais desse gênero por meio de documentários já produzidos e, no caso, de um filme realizado no contexto da Olimpíada de Língua Portuguesa. Com essa atividade, eles podem ter um olhar crítico e reflexivo sobre a sinopse de terceiros, tendo a possibilidade de reescrevê-la em função do que assistiram e do modo como julgarem mais atrativo, mas entendendo a importância de manter a coerência entre o documentário e a sinopse. Ao fazer também um exercício de escrita coletiva o professor pode avaliar, a partir das colaborações e ideias dos alunos, o quanto eles apreenderam os elementos centrais do filme assistido para escreverem suas sinopses, frisando como a sinopse deve apresentar resumidamente o documentário.

2. Apresente o curta-metragem *Deus* (Brasil, 2017, 25 min), de Vinicius Silva. Em seguida, discuta com eles o que aparece no filme e solicite a escrita individual de uma sinopse para o documentário. Para assistir ao filme, acesse:



<https://vimeo.com/214680258>

PROFESSOR(A), aqui trata-se de outro exercício que envolve olhar atentamente para uma produção audiovisual, buscando refletir junto aos alunos sobre as formas, alternativas e possibilidades de escrever uma sinopse. No caso desse documentário, é importante levar os alunos a pensarem na relação entre o título – Deus – e a protagonista – uma mulher negra da periferia de São Paulo que cria sozinha seu filho – antes de assistirem ao filme e, depois, quando forem escrever a sinopse. Como essa relação entre Deus e a mulher negra não é verbalmente trabalhada no filme, abre-se espaço para que os alunos, a partir da maneira como a interpretarem, tentem abordar esse aspecto na sinopse.

3. Na aula seguinte, distribua as sinopses produzidas entre os alunos, de maneira que cada um fique responsável por ler e avaliar a sinopse feita pelo colega, tendo os seguintes critérios em mente:

- Estão claros o tema e o ponto de vista do documentário?
- Os personagens estão especificados?
- O lugar e o período estão bem delimitados?
- A linguagem é objetiva e, ao mesmo tempo, desperta a curiosidade?
- A sinopse é coerente com o documentário que assistiram? Há alguma distorção?

PROFESSOR(A), o objetivo dessa atividade é que os alunos possam avaliar as sinopses produzidas pelos colegas e, ao mesmo tempo, ter uma devolutiva sobre as sinopses que escreveram, em um trabalho colaborativo, orientado pelo professor. Avaliar a escrita do colega permite que os estudantes desenvolvam um olhar avaliativo também para as suas próprias produções e tenham mais parâmetros e noções do que funciona ou não quando escreverem as sinopses para seus próprios documentários.

4. Divida a classe em trios e peça aos alunos que escrevam a sinopse de seus documentários. Escreva na lousa ou prepare um cartaz com orientações para a escrita.

Orientações para a escrita da sinopse:

- Deixe claro para o(a) leitor(a) o assunto do documentário e a perspectiva pelo qual o tema será abordado.
- Especifique quem são as personagens que dele participam.
- Defina onde se passa a história.
- Escreva um texto numa linguagem simples e objetiva.
- Não ultrapasse dez linhas.
- Dê um título para o documentário e escreva-o acima do texto.
- Revise o texto para checar ortografia, pontuação, sintaxe e estilo.

PROFESSOR(A), após as atividades de preparação, trata-se agora de orientá-los para que escrevam em grupo a sinopse de seus documentários. Antes disso, é possível retomar características da sinopse, os aprendizados das atividades anteriores, evidenciando como existem várias formas possíveis de escrevê-la e como a escolha por uma determinada forma deve estar sempre embasada numa relação de coerência com o filme a ser realizado.

5. Na aula seguinte, distribua aos alunos(as) as sinopses para que eles/elas revisem e aprimorem o texto. Novamente, escreva na lousa ou prepare um cartaz com orientações para direcionar o trabalho de autoavaliação.

Orientações para a revisão da sinopse:

- Você deixou claro para o(a) leitor(a) o assunto e o ponto de vista pelo qual ele é abordado?
- Especificou quem são as personagens da história?
- Definiu onde se passa a história?
- Escreveu um texto com uma linguagem simples, objetiva?
- Ficou no limite das dez linhas?
- Deu um bom título para o documentário e o escreveu acima do texto?
- Checou a pontuação?
- Corrigiu os erros de ortografia?
- Substituiu palavras repetidas e eliminou as desnecessárias?

PROFESSOR(A), este é um momento em que eles devem reavaliar em grupo o que fizeram, observando o quanto a sinopse elaborada segue as orientações feitas e apresenta de forma clara e sucinta o tema e o ponto de vista do documentário. Nessa atividade, o professor pode ir passando em cada grupo, perguntando por cada aspecto exigido na sinopse e pedindo para eles explicarem como fizeram isso, dando eventualmente sugestões de aprimoramento.

Por fim, defina uma data para a entrega da versão final das sinopses.



Etapa 3 - O Argumento

Na linguagem audiovisual, chama-se “argumento” o gênero textual que descreve como será o filme, trazendo em detalhes a história. Além de repetir as informações contidas na sinopse (o quê, quem, onde, quando), deve expandir trazendo o “por que” e o “como”, indicando as motivações e as estratégias de abordagem do tema. Por exemplo, definir onde serão feitas as filmagens, como será o tratamento sonoro, de que forma as personagens aparecerão no filme. Elas serão entrevistadas? Não haverá entrevistas, apenas o registro de suas ações e interações com outras personagens? Caberá a uma narração apresentá-las? Elas serão solicitadas a encenar ações de seu cotidiano? Tudo isso deve constar do argumento. A partir de sua leitura, qualquer pessoa deve conseguir visualizar como a história será contada na tela.

Abaixo, seguem os aspectos que precisam ser contemplados na escrita do argumento, os quais, assim como na sinopse, não devem ser respondidos diretamente, na forma pergunta-resposta, mas desenvolvidos em um texto em prosa.

Resumindo, o argumento deve abordar os seguintes aspectos:

- O quê – Delimitação do tema.
- Quem – Indicação das personagens.
- Quando – Demarcação do tempo histórico do evento.
- Onde – Especificação das locações.
- Como – Definição das estratégias de abordagem.
- Por quê? – Justificativa para a realização do documentário.

Importância do argumento para o documentário

Diferentemente da ficção, que consegue trabalhar com um planejamento bem fechado como guia para as filmagens, o **roteiro** do documentário é quase sempre aberto, porque, ao filmar personagens, fatos e paisagens reais, o documentarista está sujeito ao acaso, ao “risco do real”.

Segundo Luiz Carlos Lucena (2018), em seu livro *Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção*, o argumento atua como um esboço do documentário, descrevendo o conteúdo do filme e o estilo de filmagem. Nesse sentido, esse gênero textual tem também a função de explicitar o processo criativo do documentário, desenvolvendo as ideias, intenções e as escolhas estéticas. O argumento funciona, assim, como um espaço de elaboração conceitual, criativa e reflexiva do documentário, permitindo que os(as) autores(as) apresentem com mais detalhes sua proposta e a justifiquem.

A seguir, apresentamos, como exemplo, trechos do argumento do filme *Vigias* (2010), de Marcelo Lordello, sobre o qual faremos alguns comentários. Segmentamos o argumento para tornar mais didática a apreensão dos seis aspectos citados anteriormente, mas estes devem ser sempre desenvolvidos em um texto em prosa.

Professor, selecionamos o argumento abaixo porque se trata de uma referência significativa para o seu trabalho. No entanto, o exemplo é uma produção profissional. Você e seus alunos podem produzir um argumento mais simples e mais conciso, de cerca de uma página.

Vigias – Argumento

O quê – Delimitação do tema

Vigias é um documentário curta-metragem que tem como proposta principal o acompanhamento de turnos noturnos de três porteiros de diferentes prédios da cidade do Recife.

Comentário: as primeiras linhas do argumento resumem de forma bastante objetiva o conteúdo do documentário, marcado por uma pluralidade – três porteiros de diferentes prédios –, embora o foco sejam trabalhadores no exercício de uma mesma função. Nos parágrafos seguintes, espera-se que sejam aprofundados os demais aspectos do filme.

Quem – Indicação de personagens

Um porteiro recentemente saído de treinamento e em seu primeiro cargo num prédio recém-construído de classe alta em Boa Viagem, um porteiro com 20 anos de carreira prestados no mesmo edifício de classe média no bairro da Torre, e um vigilante noturno que cuida de uma rua do Engenho do Meio.

Comentário: aqui são delineadas outras diferenças em relação aos vigias: um está em seu primeiro emprego, outro exerce a função há mais de 20 anos e o terceiro é um vigilante noturno de uma rua, o que certamente influencia a visão que cada um tem sobre seu emprego e o ambiente em que trabalham. O que os aproxima, além do cargo, é o fato de trabalharem em bairros de classe média alta da cidade de Recife.

Por quê – Justificativa para a realização do documentário

O aumento da violência nos grandes centros urbanos brasileiros é evidenciado diariamente pelas manchetes de todos os veículos midiáticos do Brasil. Esta onda de criminalidade, consequência direta de um processo antigo de desestabilização social, revela a crise em que a segurança pública do país se encontra e o alto grau de fragilidade atual das instituições democráticas. Políticas públicas em todas as instâncias governamentais estão sendo criadas e colocadas em prática a fim de conter essa não tão recente explosão da violência. No entanto, grande parte da sociedade esquece que esta crise é pautada numa evolução histórica, baseada numa estrutura social desigual, originária de uma má distribuição de renda, altos índices de desemprego e de discriminação social. Esquecimento este que acaba por direcionar essas políticas da seguridade para apenas ações de combate e não para iniciativas de prevenção, como forma de remediar o horror diário sentido pela sociedade. Vigias tem como objetivo discutir sobre o tema da violência por um viés pouco explorado na cinematografia nacional, direcionado ao contexto da classe média e alta do país. A partir da seleção de três porteiros noturnos e do acompanhamento dos seus respectivos turnos em prédios residenciais da cidade do Recife, o curta procura tecer um panorama sobre as moradias modernas dessas classes sociais, focando em suas estratégias de fortificação e de neutralização da constantemente sentida ameaça da violência.

Comentário: descrevendo um cenário de violência que assola os grandes centros urbanos brasileiros, mas que tem origens históricas e se reproduz com base na desigualdade social, o documentário apresenta uma perspectiva crítica, focalizando em um dos espaços mais seguros e protegidos em meio a esse contexto de violência – as residências e prédios de classe média alta – a partir do olhar daqueles que também são responsáveis pela sua segurança – os vigias –, e, ao mesmo tempo, são vítimas dessa “estrutura social desigual”. Nesse sentido, com a justificativa, o documentário ganha ainda mais força, situando-o em uma problemática nacional, que é a violência urbana.

Onde – Definição do local de filmagem + Quando – Demarcação do tempo histórico do evento a ser filmado

Recife é um ambiente ideal para esta abordagem audiovisual do tema da segurança pública por se tratar de uma das três capitais com maiores índices de violência do Brasil, segundo pesquisas recentes de órgãos como a Unesco e o IBGE, focadas no aumento dos índices de homicídios de pessoas jovens, e da Organização dos Estados Ibero-Americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura (OEI) que a considerou, entre as capitais do Brasil, a cidade com maior taxa média de homicídios do Brasil. Como consequência temos o aumento explícito da sensação de insegurança sentida pela população da cidade, que acaba por modificar comportamentos, tornando-os reféns assumidos da violência, mais suscetíveis ao convívio com o medo constante e stress psicológico, situação que expõe um ato impotente de relevância das liberdades originais do cidadão.

Comentário: além de apontar o local onde as filmagens serão feitas, há uma justificativa para a escolha: Recife é uma das três capitais mais violentas do Brasil, segundo uma série de órgãos importantes, todos nomeados, um argumento de autoridade que confere ainda mais legitimidade e relevância ao documentário. Por ser uma das cidades com maiores índices de violência, o medo da violência, a busca por segurança, o estresse, aspectos que o documentário visa cobrir, são ainda mais visíveis nesse espaço e, provavelmente, têm grande impacto no trabalho dos vigias.

Como – Delimitação das estratégias de filmagem

Ao acompanhar um turno noturno desses 3 personagens, desde o entardecer até a manhã do dia posterior, o filme recriará uma ambientação da experiência sensorial cotidianamente vivida pelos 3 porteiros noturnos, que se relacionam diariamente e diretamente com medos e receios dos seus patrões. Este acompanhamento dará oportunidade à equipe, e consequentemente aos espectadores, vivenciarem um contexto de enfrentamento desses mesmos medos contemporâneos, método psicológico essencial para uma reflexão sobre as causas desses temores e de descoberta do grau de participação dessa classe-média temerária na fabricação deles.

A equipe acompanhará cada personagem durante duas noites inteiras, períodos suficientes para que um mínimo de intimidade seja estabelecida, criando assim oportunidades de registro de situações espontâneas e de intervenções dos próprios personagens na busca de diálogos sobre suas próprias experiências, compartilhada pela equipe através do método escolhido. Os diálogos, quando ocorrerem, serão estimulados pelo diretor, na busca por aprofundamentos das opiniões das personagens sobre os temas essenciais de interesse do documentário. A intenção é tentar captar o máximo de naturalidade da interação da equipe com o contexto de interesse.

A equipe será formada pela menor quantidade de profissionais possíveis, para que os personagens tenham a oportunidade de sentir-se à vontade com todos ali presentes, estratégia fundamental pelo pouco tempo de relação entre equipe-personagem.

A noite será retratada como momento de incerteza e solidão, dois dos conceitos característicos da profissão das personagens. A incerteza será alcançada pela valorização das sombras da noite, espaços desconhecidos, ameaçadores, que representam os receios da maioria dos moradores, que ao dormir tentam esquecer-los. A solidão, momento propício à reflexão, virá à tona através de planos fixos e longos de ambientes vazios e envoltos pela noite. Não haverá utilização de luz artificial trazida pela equipe. Apenas luzes de postes e das guaritas serão usadas, conceito que favorece o menor grau de interferência nos ambientes, e a criação de imagens da noite com características mais realistas.

O silêncio da noite da cidade ampliará ainda mais essas duas características estilísticas da reprodução do real. Uma trilha incidental e sutil, formada quase completamente por

sonoridades graves e contínuas, será utilizada quando a madrugada for retratada, buscando a criação de um clima que dê mais densidade às reflexões mais aprofundadas dos personagens, a serem valorizadas durante esse período da noite.

Comentário: esse trecho do argumento alia as estratégias de filmagem aos efeitos de sentido que se busca provocar, bem como os objetivos, de caráter social e político, que o documentário tem – uma reflexão sobre o medo da violência e como a própria classe média alta é responsável por ele. Descrevendo como será o trabalho da equipe durante as gravações, essa parte está comprometida com a dimensão estética do documentário, em que a noite e seu silêncio será tratada não apenas como um período do dia, mas sobretudo como uma metáfora para a solidão e a incerteza, que marcam o cotidiano desses trabalhadores. A trilha sonora também será trabalhada com base nessa busca por criar “um clima que dê mais densidade às reflexões mais aprofundadas dos personagens”.

Agora, vamos pensar em organizar um argumento possível para o documentário *Nunca é noite no mapa*, de Ernesto de Carvalho (Brasil, 2016, 6 min), produzido na cidade de Recife, cuja sinopse é a seguinte:

“Que diferença faz para o mapa se ele te contém? Um encontro frontal com o mapa nos leva a um passeio pelo circuitos da simbiose entre o mapa e as transformações dos espaços na era do capitalismo digital. ‘O mapa não anda, nem voa, nem corre, não sente desconforto, não tem opinião. Pro mapa não há governo, não há golpe de estado, não há revolução.’ *Nunca é noite no mapa* (2016). Ernesto de Carvalho. Sinopse. In:



http://portacurtas.org.br/filme/?name=nunca_e_noite_no_mapa

Assista ao filme no link:



<https://vimeo.com/175423925>

Após assistir atentamente ao filme, podemos agora buscar responder a cada um desses aspectos que devem constar no argumento, lembrando que a segmentação tem fins didáticos, pois o argumento deve ser escrito na forma de um texto em prosa sem a explicitação das questões.

O quê – Delimitação do tema.

Ao acompanhar um turno noturno desses 3 personagens, desde o entardecer até a manhã do dia posterior, o filme recriará uma ambientação da experiência sensorial cotidianamente vivida pelos 3 porteiros noturnos, que se relacionam diariamente e diretamente com medos e receios dos seus patrões. Este acompanhamento dará oportunidade à equipe, e consequentemente aos espectadores, vivenciarem um contexto de enfrentamento desses mesmos medos contemporâneos, método psicológico essencial para uma reflexão sobre as causas desses temores e de descoberta do grau de participação dessa classe-média temerária na fabricação deles.

Quem – Indicação das personagens.

No documentário há uma narração over do diretor, Ernesto Carvalho, que captura o exato momento em que o carro da Google Street View aparece na sua rua e, por isso, é também capturado pela câmera da empresa, tendo sua imagem congelada na representação virtual de onde mora. Além dele, aparece também a figura de um segurança privado, não identificado, e de pessoas anônimas cujas imagens também foram capturadas nesse processo.

Quando – Demarcação do tempo histórico do evento.

As imagens reunidas, todas retiradas do Google Street View, vão de 2011 a 2016, percorrendo um período em que a cidade de Recife foi marcada por práticas de revitalização e reurbanização que removeram pessoas, demoliram casas e alteraram significativamente a paisagem urbana em favor de uma “nova cidade”. Há também imagens que mostram a cidade do Rio de Janeiro como cidade olímpica em 2016, quando foi sede das Olimpíadas.

Onde – Especificação das locações.

As imagens mostram a cidade do Recife, em especial ruas do bairro do narrador e diretor do documentário, além de bairros carentes que passaram por processos de revitalização. Ao final é mostrado a cidade do Rio de Janeiro em 2016, quando era cidade olímpica, como emblema da transformação radical do espaço urbano marcada por interesses comerciais e políticos, retirando as pessoas de seus locais em função dos interesses do Estado e de empresas.

Como – Definição das estratégias de abordagem.

A partir de uma narração over baseada na contraposição entre o narrador enquanto pessoa e o mapa como algo inanimado, supostamente neutro, “um olho desincumbido de um corpo”, o documentário apresenta um percurso nas ruas e bairros de Recife a partir do Google Street View durante o dia, pois é somente durante o dia que a captura de imagens é feita, tornando-a ainda mais próxima de uma representação clara e eficiente do real. Contudo, a narração é constituída por uma série de afirmações que criticam a aparente neutralidade da representação capturada pelo mapa, como: “O mapa não precisa de pernas, nem de asas. O mapa não anda, nem voa, nem corre, não sente desconforto, não tem opinião. Nunca chove dentro do mapa e não há vento no mapa. No mapa não há contramão nem velocidade. Pro mapa não tem engarrafamento, nem direção”, explicando o quanto ele é uma representação artificial e insuficiente da complexidade da realidade de uma cidade, ao mostrar pessoas, carros, ruas, completamente congeladas.

Há, além disso, imagens de homens negros sendo enquadrados pela polícia, pessoas em situação de rua e bairros precarizados, antes da revitalização, acompanhadas por uma narração que ironicamente afirma que “todos são iguais perante a lei, todos são iguais perante o mapa” para evidenciar o quanto cenas de violação de direitos humanos podem ser neutralizadas e contidas no mapa como parte natural da paisagem urbana capturada, congelando no tempo e no espaço determinados corpos como criminosos e descartáveis. Como desdobramento disso, o carro da Google e os tratores e caminhões são chamados pelo narrador de “viaturas” para estabelecer uma relação entre o braço armado do Estado, a polícia, e o poder da tecnologia e do mercado imobiliário na produção de paisagens urbanas esvaziadas de conflitos, pessoas, lutas, revolução.

Ao mostrar a pichação “Vai sair quem quiser, quem não quiser fica” em um tapume, com guindastes e gruas atrás, feita no contexto das remoções realizadas no Rio de Janeiro por causa das Olimpíadas e acompanhada, em seguida, pela imagem do que parece ser aquele espaço já revitalizado, busca-se ilustrar a força das viaturas da polícia que garantem a passagem das “viaturas da nova cidade” no processo de configuração de uma nova cidade, em que o desejo de permanecer no local é frágil, pois “cidade bem policiada, cidade bem mapeada”.

Por fim, ao exibir uma avenida em que as manifestações de rua chegam somente à noite, a expressão “noite” se torna metáfora daquilo que nunca aparece no mapa, pois “Pro mapa não há governo, pro mapa não há guerra civil, não há golpe de estado, não há revolução. Nunca é noite no mapa”.

Por quê? – Justificativa para a realização do documentário.

Diante dos avanços da tecnologia, que tem levado a formas de controle, vigilância e mapeamento da realidade cada vez mais poderosas e ostensivas, difundidas por meio de aplicativos e programas vistos como recursos úteis e neutros, o documentário procura explicitar como há dinâmicas de poder envolvidas nessas tecnologias, em que vidas, paisagens, sentidos, sentimentos, conflitos e relações humanas podem ser ofuscadas quando as vemos como simples representações virtuais da realidade. Assim, fazendo uso das imagens que o Google Street View oferece, procuramos oferecer um olhar que joga luz para o esvaziamento da complexidade da realidade, bem como a articulação entre diferentes poderes na configuração de paisagens urbanas cada vez mais excludentes.

Agora vamos analisar o argumento do documentário premiado na 6ª edição da Olimpíada de Língua Portuguesa, *Meu lugar, Ubaranas*, de Francisco André Silva de Moura, Lucas Cauã de Lima da Silva e Bruna Santos Vitalino Almeida, da escola Barão de Aracati, de Aracati/CE:

Meu Lugar, Ubaranas é um documentário curta-metragem que tem como proposta principal apresentar a localidade de Córrego de Ubaranas pela ótica do estudante André Moura. André é um adolescente de 16 anos de idade, nascido e criado na comunidade de Córrego de Ubaranas, aluno do 1º ano do Ensino Médio da E.E.M. Barão de Aracati. Membro muito querido na comunidade, mesmo com a pouca idade que tem, André é um dos responsáveis por cuidar da Igreja São José, o maior orgulho do lugar.

Comentário: descrevendo um cenário de violência que assola os grandes centros urbanos brasileiros, mas que tem origens históricas e se reproduz com base na desigualdade social, o documentário apresenta uma perspectiva crítica, focalizando em um dos espaços mais seguros e protegidos em meio a esse contexto de violência – as residências e prédios de classe média alta – a partir do olhar daqueles que também são responsáveis pela sua segurança – os vigias –, e, ao mesmo tempo, são vítimas dessa “estrutura social desigual”. Nesse sentido, com a justificativa, o documentário ganha ainda mais força, situando-o em uma problemática nacional, que é a violência urbana.

Povoada por remanescentes de escravos quilombolas, Córrego de Ubaranas é uma das poucas comunidades nessa condição, no Ceará, a obter o Reconhecimento Público federal como Comunidade Remanescente de Quilombo. No entanto, esse reconhecimento não veio de graça.

Comentário: nessa parte há uma maior contextualização do Córrego de Ubaranas, apontando uma singularidade bastante importante: trata-se de uma comunidade remanescente de quilombo e uma das poucas a obter reconhecimento federal como território quilombola, mas cujo reconhecimento “não veio de graça”, o que já sinaliza um viés crítico sobre esse dado.

A busca pela identidade e direitos gerou vários conflitos ideológicos e de outras naturezas, entre os descendentes dos escravos e descendentes dos proprietários. Notadamente, percebe-se no documentário, nas falas das personagens, que a escravidão nessa comunidade se estendeu para muito além da assinatura da lei Áurea.

Comentário: este parágrafo, que poderia ser parte do parágrafo anterior, uma vez que gira em torno da questão da busca pela

identidade, apresenta a dimensão de luta que atravessa esse reconhecimento obtido, em que se destaca o quanto práticas escravistas se mantiveram mesmo após a abolição, algo abordado pelas personagens que aparecem no documentário. Percebe-se, assim, como o argumento concebe Ubaranas como uma comunidade que historicamente luta por seus direitos.

Por essa peculiaridade, a comunidade já foi até objeto de pesquisa antropológica de alunos e professores da UFC – Universidade Federal do Ceará. Desta pesquisa resultou o livro *Relicário de Ubaranas: Memórias de um quilombola*.

Comentário: aqui é apresentado mais um dado que endossa a relevância de Ubaranas: há um livro da área de antropologia que aborda as memórias desse território, motivado pelo fato de ser uma comunidade que luta por seus direitos. Essa é uma estratégia importante por evidenciar que houve uma pesquisa bibliográfica sobre o local abordado.

Dada a riqueza histórica material e imaterial que esta comunidade nos apresenta, a mesma torna-se oportunamente tema deste documentário, que traz retalhos dessas histórias pela ótica dos moradores, incluindo o próprio André.

Comentário: à luz dos três parágrafos anteriores, que justificam a relevância do local, este reafirma a importância de Ubaranas e do documentário produzido – “Dada a riqueza da história material e imaterial que esta comunidade nos apresenta” –, trazendo, em seguida, o que a produção apresenta: “retalhos dessas histórias pela ótica dos moradores, incluindo o próprio André”.

A comunidade de Córrego de Ubaranas fica a 15 Km da sede do município de Aracati, litoral leste do Ceará, e mesmo não sendo banhada pelo oceano, dista a poucos quilômetros da praia. Sua atividade produtiva tradicional era o cultivo da cana de açúcar, o que explica a presença de descendentes diretos de escravos na comunidade. Outra evidência clara da presença de forte produção agrícola no local é opulência da igreja católica de São José, a maior da zona rural do município, seguindo os moldes das coloniais igrejas históricas da sede, datando de meados do século XVII.

Comentário: nesse parágrafo há uma contextualização histórica, social e geográfica do Córrego de Ubaranas, que nos auxilia a entender as especificidades que marcam esse local, como a presença de descendentes diretos de escravos, o que explica o fato de ser uma comunidade remanescente de quilombo. Embora seja feita uma boa contextualização do local, estas são informações que deveriam ser apresentadas desde o segundo parágrafo do argumento, quando é dito que se trata de uma comunidade quilombola, deixando, assim, o argumento mais coeso e coerente.

Ao acompanhar o jovem André por situações do seu cotidiano, além de ouvir pessoas da comunidade, o documentário visa contribuir com a construção de uma memória deste lugar. Não a única, não a definitiva, mas a que se pode construir sob o ponto de vista de três adolescentes que têm em suas mãos a difícil missão de mostrar o lugar.

Comentário: nesse parágrafo se aprofunda um pouco mais o objetivo do documentário, que é contribuir “com a construção de uma memória deste lugar” a partir de situações do cotidiano do André e de falas de pessoas da comunidade, explicitando mais uma vez como o documentário se articula por meio do ponto de vista do estudante e de outros moradores.

A equipe é formada pelos alunos Lucas Cauã, Bruna Vitalino e pelo próprio André Moura. O fato de apenas o André viver naquela comunidade, por si só já definiu a parte da dinâmica do filme. Ao apresentar aos amigos o seu lugar, o personagem principal, motivado pela curiosidade dos companheiros, automaticamente, aponta os caminhos a serem trilhados, os lugares a serem mostrados, os personagens que serão entrevistados.

Comentário: além de trazer os responsáveis pela produção do documentário, aqui são mencionadas e explicadas algumas estratégias de abordagem do local escolhido, como o protagonismo de André, justificada pelo fato de ele ser um morador de Ubaranas, ou seja, alguém que conhece bem o lugar e, por isso, aponta os caminhos e os personagens a serem conhecidos ao longo do documentário.

Esse mergulho revela aspectos únicos do lugar que somados ao já existente material sobre a localidade, ajudam a escrever mais uma página dessa longa história brasileira.

Comentário: esse parágrafo – que poderia ser o último período do parágrafo anterior, pois “esse mergulho” diz respeito ao que André realiza – mostra como o documentário contribui com mais um olhar sobre Ubaranas, que já soma “ao já existente material sobre a localidade”, sendo mais uma página e não a primeira página da história dessa comunidade. Uma vez que já existe material sobre esse território, tornou-se ainda mais importante que o argumento apontasse e enfatizasse a contribuição que eles oferecem com esse filme.

Assista *Meu lugar, Ubaranas* (Bruna Santos Vitalino, Francisco André Silva de Moura e Lucas Cauã de Lima da Silva, Escola Barão de Aracati, Aracati/CE, Brasil. 2019. 5 min), no link:



https://youtu.be/sEsco6_oDF8

Atividades

1. Retomando o filme trabalhado em uma das atividades sobre sinopse, *Deus* (2017), de Vinicius Silva, proponha uma escrita coletiva do argumento, atentando-se para os nomes das personagens e os locais filmados, além de refletir com os alunos sobre a justificativa e o objetivo do curta, bem como as estratégias de abordagem utilizadas, que precisam aparecer no argumento.

PROFESSOR(A), considerando que *Deus* é um curta marcado por cenas do cotidiano de Roseli, mãe de Breno, que vive na periferia de São Paulo, sem nenhum discurso teórico ou político sobre a condição das mulheres negras que criam os seus filhos, ou falas de especialistas, militantes, etc, trata-se de uma atividade em que caberá aos próprios alunos apreenderem a dimensão social e política desse documentário, formulando sua justificativa e objetivo, além de associar esses aspectos às estratégias de abordagem escolhidas. Por exemplo, há cenas que mostram Roseli indo sozinha trabalhar, utilizando o transporte público, sem nenhuma trilha sonora ou narração, mas valorizando sua fisionomia e seus gestos, construindo assim uma subjetividade em que ela não é mais uma pessoa na multidão da cidade de São Paulo, o que contribui para a sensibilização quanto à sua experiência e solidão.

2. Peça que os alunos se organizem nos trios em que irão produzir os documentários e oriente-os a escreverem o argumento de seus documentários, no qual vão repetir algumas informações já presentes na sinopse (tema, ponto de vista, personagens), mas devem acrescentar novos elementos, especialmente em relação às estratégias de abordagem. Escreva na lousa ou prepare um cartaz com as orientações para a escrita.

Orientações para a escrita do argumento

- Informe o tema do documentário.
- Indique quem são as personagens.
- Justifique a importância da história.
- Aponte as formas de abordagem do tema. Por exemplo:
 - ▶ assinale se haverá entrevistas e se elas serão individuais e/ou coletivas;
 - ▶ sugira em quais locais serão feitas as filmagens;
 - ▶ delibere se os acontecimentos do mundo real serão filmados no momento em que ocorrem ou se as personagens encenarão para a câmera suas ações cotidianas;
 - ▶ decida se haverá uso de materiais de arquivo e com que intenção eles aparecerão no documentário. Para ilustrar o passado? Para contrastar com o que é dito?
- Escreva um texto numa linguagem simples e objetiva.
- Use cerca de uma página para elaborar o argumento.
- Dê um título para o documentário e escreva-o acima do texto.
- Revise o texto para checar ortografia, pontuação, sintaxe e estilo.

PROFESSOR(A): após atividades que familiarizaram mais os estudantes com o argumento, trata-se agora de orientá-los para que escrevam os seus próprios argumentos, à luz das orientações dadas. Antes disso, é possível retomar características do argumento, os aprendizados das atividades anteriores, frisando, sobretudo, as estratégias de abordagem, que são fundamentais no processo criativo.

Atividades

3. Na aula seguinte, distribua aos alunos os argumentos para que eles revisem e aprimorem o texto. Novamente, escreva na lousa ou prepare um cartaz com orientações para direcionar o trabalho de autoavaliação.

Orientações para a revisão do argumento

- Você deixou claro para o leitor o assunto do documentário?
- Especificou quem são as personagens da história?
- Justificou por que essa história é importante?
- No caso de uso de entrevistas, assinalou se elas serão individuais e/ou coletivas?
- Sugeriu em quais locais serão feitas as filmagens?
- Indicou se os acontecimentos do mundo real serão filmados no momento em que ocorrem ou se as personagens encenarão para a câmera suas ações cotidianas?
- Mencionou o uso de material de arquivo, se ele for uma opção de filmagem?
- Verificou se os materiais de arquivo pretendidos precisam de autorização para serem usados, e qual a dificuldade para a obtenção da(s) autorização(ões)?
- Escreveu um texto com uma linguagem simples e objetiva?
- O argumento tem cerca de uma página?
- Deu um bom título para o documentário e dispôs-o acima do texto?
- Checou se a pontuação está correta?
- Corrigiu os erros de ortografia?
- Substituiu palavras repetidas e eliminou as desnecessárias?

PROFESSOR(A), esse é um momento em que os alunos devem reavaliar em trio o que fizeram, observando o quanto o argumento segue as orientações feitas e aprofunda aspectos importantes do documentário. Nessa atividade, o professor pode ir passando em cada grupo, perguntando por cada aspecto exigido no argumento e pedindo para eles explicarem como e por que escolheram determinada abordagem, por exemplo, dando eventualmente uma sugestão ou outra.

4. Defina uma data para a entrega da versão final dos argumentos.



Etapa 4 - Roteiro

O roteiro organiza em cenas e sequências as imagens e sons que irão **construir o discurso do filme**, em conformidade com o que foi concebido e apresentado no argumento. E deve apontar como personagens, objetos, estratégias de abordagem – entrevistas, material de arquivo, narração, etc. – se articulam para a construção de um documentário original. É por estar diretamente relacionado à linguagem audiovisual que o roteiro do documentário constrói esse discurso a partir da descrição das imagens e sons que vão compor a obra, já na ordem em que se pretende que elas apareçam no filme. É como se, ao ler o roteiro, nós já conseguíssemos “ver” o filme na nossa cabeça, imaginá-lo, parte por parte, até a imagem do todo.

Evidentemente, durante as gravações e a edição podem ocorrer algumas mudanças, mas é importante que o roteiro já aponte qual a estrutura pretendida, que será com um guia a priori, mesmo que sofra alterações posteriormente. Assim, o roteiro também servirá como uma referência para as gravações uma vez que ao consultá-lo, o grupo se lembrará de gravar todas as imagens e sons que deseja que apareçam no documentário.

Para sua elaboração, é importante pensar no objetivo de cada cena e/ou sequência, bem como no encadeamento dessas cenas, e discutir esses objetivos com o grupo. Algumas perguntas podem ajudar nessa reflexão e escolhas, como por exemplo:

- Qual será a primeira imagem e som do filme e por quê?
- Quais sensações, ideias e emoções essa imagem e som podem provocar no espectador?
- Qual será a segunda imagem do filme? E o segundo som? E como essa imagem e esse som se conectam com a imagem e som anteriores? E com os seguintes? Que sentido constroem juntos?
- Haverá entrevistas? Qual será o/a primeiro(a) entrevistado(a) e por que essa pessoa e não outra? Quais perguntas serão feitas e o que queremos saber com essas perguntas?
- Serão utilizados materiais de arquivo, como fotografias, documentos e vídeos caseiros? Com qual propósito e em quais momentos?
- Haverá música? Qual? Quais sensações essa música pode gerar? Ela traz outra camada de informação/sentido ao que está sendo visto? Reforça ou se contrapõe à imagem?
- Como o filme termina? A imagem escolhida para fechar o filme deixa qual impressão no espectador? Ela colabora para o ponto de vista que o filme pretende apresentar?

Tomemos a título de ilustração o curta-metragem documental *Favela da Central*, realizado pela Piá Produções (Michael Miranda, Brasil, 2015, 3 min e 28 seg), sobre o Movimento de Defesa do Favelado (MDF), formado por setecentas famílias que, em 2014, ocupavam um terreno particular no bairro Vila Prudente, em São Paulo. Para assistir ao documentário, acesse:



<https://vimeo.com/126510795>

Agora, veja como poderia ter sido escrito um **roteiro simplificado** desse curta:

1. Sequência de abertura

Mosaico de imagens mostra as casas e o terreno da invasão. Entre as imagens destacam-se, um a um, os moradores entrevistados. Na sequência, o nome do documentário aparece sobreposto às imagens.

2. Sequências intermediárias (sequência 1, 2, 3 etc.)

Montagem intercala os depoimentos dos entrevistados: Lucimara Souza, Vanessa Oliveira, Maria Sousa, Antônio Ferrê.

Os entrevistados discorrem sobre as dificuldades e estratégias de ocupação do terreno. Comentam o principal perfil daqueles que tomam a iniciativa de ocupar. Falam da solidariedade existente na ocupação e da militância política em favor de todos, e não apenas de si próprios. Justificam as ocupações diante das dificuldades de se pagar aluguel e ter uma vida digna. Mostram-se esperançosos com relação ao futuro e à possibilidade de ganharem a posse do terreno que ocupam.

Enquanto os entrevistados falam, na tela intercalam-se imagens dos entrevistados e da ocupação.

3. Sequência de encerramento

Imagem estática de fotografia de arquivo dos ocupantes carregando faixas onde se lê: “De teto e de chão não se abre mão. Enquanto morar é privilégio, ocupar é direito”. À medida que sobem os créditos, entra a trilha sonora com a música Resposta ao funk ostentação.

Perceba que nas três grandes **sequências** acima descritas é possível visualizar o teor do documentário tanto do ponto de vista do conteúdo verbal quanto do visual. Esse **roteiro** simplificado descreve como o documentário tomará forma e como será mostrado ao espectador.

Agora analisaremos o roteiro de *Meu lugar, Ubaranas* (Bruna Santos Vitalino, Francisco André Silva de Moura e Lucas Cauã de Lima da Silva, Escola Barão de Aracati, Aracati/CE, Brasil, 2019, 5 min) participante da 6ª Olimpíada de Língua Portuguesa, em 2019. Antes, reveja o filme no link:



https://youtu.be/sEsco6_oDF8

Leia agora o **roteiro** do filme, tal qual foi entregue pelos realizadores por ocasião do concurso:

Leia agora o **roteiro** do filme, tal qual foi entregue pelos realizadores por ocasião do concurso:

1. Sequência de abertura

Imagens do dia a dia de André, cenas cotidianas de sua vida. Destacam-se imagens do personagem arrumado na igreja. Imagens do lugar e de pessoas que lá vivem vão se alternando enquanto segue a narração.

Na sequência, o nome do documentário aparece em letras brancas e vermelhas sobre fundo negro.

2. Sequências intermediárias

Depoimentos dos entrevistados, entremeados a imagens coletadas no local. Entre cada entrevista, um comentário rápido introduzindo, em over.

Os três entrevistados discorrem sobre suas memórias do lugar, cada um na sua abordagem.

Seu Pelé fala da sua chegada à comunidade, e sobre o regime semi-escravocrata em que trabalhavam e ocupavam as terras dos proprietários.

Dona Ana, líder do movimento quilombola, conta sobre a luta diária pela busca de direitos e reconhecimento. Desde o momento em que despertou para a realidade de que fazia parte de uma comunidade quilombola, até o reconhecimento pelo Governo Federal. Mais de uma vez ameaçada pelos herdeiros dos engenhos, ela segue firme na luta e agora objetiva a posse de terras para trabalhar.

Dona Madalena, de poucos estudos, mas muita vontade, resguarda em cadernos escritos a punho, décadas de história de sua família e da própria comunidade. Ela fala sobre as motivações para escrever e lê trechos de seus cadernos.

3. Sequência de encerramento

Imagens de André com amigos deslizam pela tela seguidas por outras imagens dele caminhando, sempre caminhando. Em off, narração falando sobre a incerteza do futuro e os vínculos de cada um com seu lugar natal.

4. Créditos finais

O **roteiro** de Meu lugar, Ubaranas é bastante bem sucedido ao explicitar a estrutura e construção do discurso do filme, e traz elementos interessantes que nos permitem imaginar a obra, mas ainda há alguns pontos que poderiam ser aprimorados, como: o maior detalhamento das imagens e sons que compõem o filme; as perguntas que serão feitas em cada uma das entrevistas; e a divisão mais pormenorizada das **sequências**, que embora não seja obrigatória, ajuda tanto na concepção e visualização da estrutura do filme quanto na organização para a gravação. Observe o seguinte trecho:

“Depoimentos dos entrevistados, entremeados a imagens coletadas no local. Entre cada entrevista, um comentário rápido introduzindo, em over.”

Ao lê-lo podemos nos perguntar: a qual local esse trecho se refere? Quais serão os conteúdos dos comentários que introduzirão cada uma das entrevistas? De quem será a voz desses comentários?

A partir dessas questões, veja uma sugestão de reescrita desse trecho:

Imagens dos entrevistados alternadas com imagens de suas casas – cômodos, quintais, fachadas, etc. André faz comentários, em **voz over**, sobre cada um dos entrevistados ou sobre sua relação com eles.

O **roteiro** de *Meu lugar, Ubaranas* também poderia citar as diversas imagens que expressam a delicadeza da vida de André, Seu Pelé, Dona Ana e Dona Madalena. Por exemplo, onde cita apenas “cenas cotidianas” poderia ter descrito possibilidades para essas cenas, como: seu Pelé selando o cavalo e andando de carroça; André varrendo a frente da igreja etc.

A partir do que foi apontado como possibilidade de aprimoramento, veja uma sugestão de reescrita do roteiro de *Meu lugar, Ubaranas*:

Sequência de abertura

Sequência 1: André se aproxima da igreja e abre as portas do espaço. Imagens das casas das pessoas de Ubaranas: animais, cenas domésticas, crianças. Cartela de título do filme: Meu lugar, Ubaranas. Ao fundo, trilha musical suave e **narração em voz over**.

Sequências intermediárias

Sequência 2: apresentação de André e do lugar onde vive: André caminhando entre árvores; imagens de arquivo, fotografias e vídeos, do Ceará: Aracati e Canoa Quebrada. No som, trilha musical suave e **narração em voz over**, em primeira pessoa, apresentando André e sua relação com a comunidade.

Sequência 3: André andando de charrete; fotografia da família de André seguida de imagens de seu cotidiano em casa e na comunidade: tomando café da manhã, indo para escola, prestando atenção na aula. No som, trilha musical suave, e narração em voz over que continua a apresentação do personagem principal e sua comunidade, em primeira pessoa. Transição sonora para trilha musical mais solene sobre imagens de André varrendo a igreja e do interior dessa mesma igreja, no som o personagem revela que é uma grande responsabilidade e honra cuidar desse espaço.

Sequência 4: transição para música mais animada, acompanhando de imagens do córrego: cavalo bebendo água e pessoas pescando. Em seguida, imagem de Seu Pelé selando o cavalo. **Narração em voz over** fala sobre a população local e apresenta “Seu Pelé”.

Sequência 5: entrevistas com moradores antigos de Ubaranas: Seu Pelé fala sobre a comunidade, suas atividades como agricultor e suas lembranças do passado: o trabalho em condições precárias análogas à escravidão, as saídas para trabalhar fora escondido dos empregadores, para poder conseguir dinheiro para comprar coisas que desejava e precisava; Dona Ana fala sobre o reconhecimento enquanto comunidade quilombola e a história de Ubaranas; Dona Madalena folheia as páginas do livro “O Relicário de Ubaranas, memórias de um lugar quilombola” e fala sobre as dificuldades que enfrentou. No som, trilha musical suave de fundo e **narração**

em voz over sobre a história de Ubaranas e o passado de escravização.

Sequência final

Sequência 6: Imagens dos jovens da comunidade conversando; seguido de André andando de bicicleta pelas ruas de terra de Ubaranas. **Narração em voz over**, em primeira pessoa, sobre incerteza de André de sair de Ubaranas e o amor que sente pelo lugar.

Atividades

1. Exiba o curta-metragem de caráter documental *Fotográfica* (Tila Chitunda, Pernambuco, Brasil, 2016, 25 min), que pode ser visto aqui:



<https://youtu.be/tsOhCWbgwQg>

Neste documentário, a diretora e roteirista Tila Chitunda narra a história de sua família, formada por imigrantes angolanos que se estabeleceram no Brasil. A narração da diretora é o fio condutor entre o presente e o passado da família. É interessante observar como a obra utiliza diversos elementos **visuais** e **sonoros** para apontar a ancestralidade daquele núcleo familiar, como o jogo de búzios, os documentos relativos à imigração, as fotografias, os tecidos africanos, a música e os depoimentos.

Debata com os alunos a presença dos elementos citados acima no documentário *Fotográfica*, e peça que eles revejam a obra e tentem escrever o **roteiro** do filme como exercício.

Neste exercício de escrita, observe se os estudantes colocaram as **cenar** / **sequências** na ordem em que aparecem no filme e se estão numeradas, se apontaram as diferentes locações – como os diversos cômodos da casa de Dona Amélia, a casa de Dona Beth e as ruas de Olinda – e se elencaram o uso de outras estratégias de abordagem além das entrevistas, como o uso de mural de fotos, imagens de passaporte, mapas, etc.

2. Distribua os alunos em equipes e peça-lhes que escrevam o roteiro de seus documentários. Esse roteiro deve conter a descrição dos conteúdos de todas as cenas/sequências do filme, incluindo texto e imagem. Escreva na lousa ou prepare um cartaz com as orientações para a escrita.

Orientações para a escrita do roteiro:

- Descreva o conteúdo imaginado para compor cada cena/sequência e as apresente na ordem sequencial de sua aparição (cena 1/sequência 1, cena 2/sequência 2, cena 3/sequência 3, etc.). Dicas:
 - ▶ na descrição de cena/sequência indique o local de gravação;
 - ▶ sugira que tipos de imagens devem ser captadas para cada cena/sequência;
 - ▶ no caso de uso de narração ou cartelas, escreva o conteúdo do texto que acompanhará as imagens correspondentes;
 - ▶ se a cena/sequência inclui entrevista, indique quem será a pessoa entrevistada e coloque as perguntas que serão feitas.
- Utilize uma linguagem simples e objetiva.
- Use cerca de uma página para elaborar o roteiro.
- Dê um título para o documentário e escreva-o acima do roteiro.
- Revise o texto para checar ortografia, pontuação, sintaxe e estilo.

3. Na aula seguinte, distribua aos alunos os roteiros para que eles revisem e aprimorem o texto. Novamente, escreva na lousa ou prepare um cartaz com orientações para direcionar o trabalho de autoavaliação.

Orientações para a revisão do roteiro:

- Descreveu o conteúdo de cada cena?
- Definiu em quais locais serão feitas as filmagens?
- No caso de uso de entrevistas, indicou o nome do entrevistado e disponibilizou o roteiro da entrevista?
- Redigiu o texto da narração e/ou cartelas?
- Escreveu um texto com uma linguagem simples e objetiva?
- O roteiro tem cerca de uma página?
- Você deu um bom título para o documentário e colocou-o acima do roteiro?
- Checou se a pontuação está correta?
- Corrigiu os erros de ortografia?
- Substituiu palavras repetidas e eliminou as desnecessárias?

4. Defina uma data para a entrega da versão final dos roteiros.



Etapa 5 - O projeto escrito

No Brasil, muitos documentários buscam financiamento por meio de editais públicos ou privados. Em geral, os editais fornecem um modelo para formatação dos projetos, o que facilita o julgamento dos avaliadores, já que as propostas precisam se adequar ao mesmo padrão.

Aqui se sugere um modelo para formatação dos projetos de curta-metragem de documentário, a princípio para que os estudantes possam planejar e refletir sobre seus documentários, além de submeter suas ideias a leitores que podem colaborar para o aprimoramento da proposta. No futuro, essa experiência de elaboração de projetos que pode ajudar os estudantes que desejarem produzir seus filmes a escrevê-los em editais com vistas a realizá-los. Os projetos não serão entregues, mas tem uma importância muito grande no percurso de realização do filme e no resultado da obra. Por isso, caprichem! A atividade desta etapa visa justamente a elaboração desse projeto, que deve incluir sinopse, argumento e roteiro.

MODELO DE PROJETO

O modelo de projeto aqui proposto contém sinopse, o argumento e o roteiro. Tomemos como exemplo o curta-metragem *Ilha das Flores*, objeto de estudo do Bloco 1:

Título: Ilha das Flores

Sinopse: deixar claro, dentro da área temática na qual o documentário se insere, qual o assunto específico a ser abordado e qual o ponto de vista a ser defendido (até 10 linhas).

O documentário faz uma denúncia social sobre o modo de funcionamento do sistema capitalista. A partir de estratégias de ficcionalização do real, mostra como à população mais pobre e desassistida restam as sobras do que é consumido pelos mais abastados. Para tanto, foca na trajetória de um tomate, seguindo-o desde o momento de sua plantação até o seu descarte num lixo. Esse tomate passará pelas mãos de um agricultor, uma dona de casa, para finalmente chegar às mãos de mulheres e crianças catadoras de lixo.

Argumento: descrever de forma completa como será a estrutura narrativa do documentário, bem como de que modo os diferentes recursos de linguagem serão empregados, os principais personagens, a justificativa, o objetivo (cerca de uma página).

Em Ilha das Flores, acompanhamos a história de um tomate plantado pelo japonês, o sr. Suzuki, indo do seu plantio e da sua compra no supermercado em Porto Alegre (RS) ao descarte no lixo ao ser considerado impróprio para o consumo no momento de preparação do almoço de uma família e, depois, do lixo o tomate vai para um aterro sanitário, onde será liberado para o consumo de mulheres e crianças que catam lixo para sua sobrevivência. A partir dessa história, a proposta é promover uma reflexão sobre o consumo em uma sociedade capitalista, trazendo como a trajetória de um alimento pode também explicar e ilustrar a desigualdade social que marca o Brasil, em que uns podem comer bem, enquanto outros comem as obras daqueles que têm poder de consumo no capitalismo.

Tendo um agricultor, uma dona de casa e seus familiares, um dono do porco e mulheres e crianças catadores de lixo como personagens, várias informações são apresentadas por meio de uma suposta linguagem didática e científica. Cabe à ironia quebrar a expectativa do público em relação às informações que estão sendo enunciadas, que parecem tão excessivas e descartáveis quanto os alimentos no sistema capitalista, marcado por uma brutal distribuição desigual de recursos e oportunidades.

O documentário apresenta a narração em off, que segue um ritmo acelerado e só se torna mais lento

no final. Essa narração é acompanhada ora de colagens de imagens diversas (livros didáticos, jornais, revistas etc.), ora de cenas interpretadas por atores para as câmeras, ora de encenações de atores sociais. Esses recursos visuais ilustram as inúmeras informações que são transmitidas ao longo de todo o curta, o qual, em dez minutos, conta a história do tomate, inserindo não só o vegetal, mas também as personagens, os locais e as relações na dinâmica de produção e consumo da sociedade capitalista, culminando no descarte do tomate e na utilização das sobras por pessoas pobres e desassistidas.

Como fontes de pesquisa e material de arquivo foram utilizados trecho do poema "O romancista da Inconfidência", de Cecília Meireles, o trecho da música "O guarani", de Carlos Gomes, imagens de arquivo audiovisual (II Guerra Mundial, explosão da bomba atômica em Hiroshima etc), além de outros recursos que procuram dar visualidade e materialidade a tudo que o narrador vai ininterruptamente explicando.

Considerando o quanto o Brasil ainda é um dos países mais desiguais, embora seja um dos grandes produtores e exportadores de alimentos no mundo, o documentário se torna relevante na medida em que descortina como um ato banal como comprar um tomate se insere no interior de um sistema de produção que se baseia no lucro e que depende da desigualdade para se reproduzir. Acompanhar a história de um tomate é, assim, acompanhar como o capitalismo opera no país no que diz respeito a uma dimensão tão básica em nossa existência: a alimentação.

Roteiro: descrever as principais cenas que compõem o filme, indicando sua ordem sequencial de aparição. A descrição de cena deve se preocupar em detalhar tanto as imagens que o espectador verá na tela quanto a narração e/ou entrevistas que ele ouvirá (cerca de uma página).

Abaixo reproduzimos um trecho do roteiro de *Ilha das Flores*. Para visualizar o roteiro completo, acesse:



<http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/ilha-das-flores-texto-consolidado>

(1) Sobre fundo preto surgem, em letras brancas, sucessivamente, as seguintes frases:

ESTE NÃO É UM FILME DE FICÇÃO

ESTA NÃO É A SUA VIDA

DEUS NÃO EXISTE

(2) GLOBO: as frases desaparecem em fade e surge um globo girando, como no início de "Casablanca". Sobre e sob o globo, aparece o título do filme:

ILHA DAS FLORES

(3-5) MAPAS: fusão, ou corte, para mapas do Brasil, do Rio Grande do Sul, até se ler "Belém Novo" no mapa.

FUSÃO PARA

(6) PLANTAÇÃO DE TOMATES: Câmera na mão avança numa plantação de tomates em Belém Novo, em direção a um agricultor, japonês, parado no centro do quadro, olhando para a câmera.

LOCUTOR

Estamos em Belém Novo, município de Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul, no extremo sul do Brasil, mais precisamente na latitude trinta graus, dois minutos e quinze segundos Sul e longitude cinquenta e um graus, treze minutos e treze segundos Oeste. Caminhamos neste momento numa plantação de tomates e podemos ver à frente, em pé, um ser humano, no caso, um japonês.

(7-10) JAPONÊS: Dois japoneses, no estúdio, de frente e de perfil, como nas fotos de identificação policial. Detalhe dos olhos e do cabelo.

LOCUTOR

Os japoneses se distinguem dos demais seres humanos pelo formato dos olhos, por seus cabelos lisos e por seus nomes característicos. (11-13) TOSHIRO: table-Top documentos do Toshiro. Carteira de identidade, certidão de nascimento, impressão digital, exame de sangue.

LOCUTOR

O japonês em questão chama-se Toshiro. (14-15) OS SERES HUMANOS: table-Top “As medidas do homem”, do Leonardo da Vinci. Estátua grega.

LOCUTOR

Os seres humanos são animais mamíferos, bípedes... (16) BALEIA: imagem em vídeo de uma baleia. (17) GALINHA: table-Top Desenho do Picasso.

LOCUTOR

... que se distinguem dos outros mamíferos, como a baleia, ou bípedes, como a galinha, principalmente por duas características: (18) AULA DE ANATOMIA: mão enluvada segurando um cérebro, coloca uma bandeirinha cravada no córtex.

LOCUTOR

... o telencéfalo altamente desenvolvido e o polegar opositor. (19-30) TELENCEFALO: imagens de computador do cérebro. Edição de imagens de informações contidas no cérebro: equações, números de telefone, imagens de livros escolares, etc.

LOCUTOR

O telencéfalo altamente desenvolvido permite aos seres humanos armazenar informações, relacioná-las, processá-las e entendê-las. (31-40) MANIPULAÇÃO DE PRECISÃO: a primeira imagem deve ser relacionada com a última do telencéfalo, por exemplo, dedos virando uma página do livro escolar. Imagens do movimento de pinça, instrumentos cirúrgicos, pincel, baseado, indústria eletrônica, mão depreendendo galinha.

LOCUTOR

O polegar opositor permite aos seres humanos o movimento de pinça dos dedos, o que, por sua vez, permite a manipulação de precisão.

BENEFÍCIOS DO PLANETA: (41) mão colhendo uma maçã na árvore, (42) gravura da expulsão de Adão e Eva do Paraíso, (43) gravura da torre de Babel, (44) Pirâmides, (45) Parthenon, (46) Loba romana com os gêmeos, (47) capela Sistina, (48) 14 Bis, (49) bomba de Hiroshima, (50) Coca-Cola com tampa rosca, (51) mão colhendo um tomate.

É importante observar que o roteiro de *Ilha das Flores* reproduzido não consiste meramente numa sugestão de filmagens de cenas. Com exceção de um ou outro ajuste feito posteriormente, ele já descreve integralmente aquilo que o espectador vê/ouve quando da exibição do documentário.

Só foi possível roteirizar *Ilha das Flores* dessa forma completa e minuciosa porque este é um documentário que não está sujeito aos “riscos do real”. Tudo nele foi planejado minuciosamente e, embora baseado em fatos reais, a narração em voz over e as estratégias de ficcionalização usadas permitiram o controle absoluto das cenas, ou seja, esse roteiro pode ser planejado cena a cena de forma similar aos roteiros de ficção.

O roteiro de *Ilha das Flores* traz alguns termos técnicos, que assinalamos em destaque. Para saber o significado de cada um deles basta consultar o Glossário. Por fim, esclarecemos que a numeração que aparece entre parênteses corresponde aos planos do filme.

Relação entre o projeto e o documentário

Como comentado ao longo dessa oficina, o projeto escrito do documentário e o documentário em si são constituídos por linguagens diferentes, mas possuem uma relação de interdependência, uma vez que devem estabelecer entre si uma relação de coerência entre aquilo que foi concebido, proposto e planejado e o que foi efetivamente produzido e desenvolvido.

O documentário *Meu lugar, Ubaranas*, analisado ao longo desse Bloco, apresenta o que foi descrito na sinopse, bem como as locações, personagens, estratégias e ideias trazidas no argumento. O roteiro, apesar de não estar dividido em **cenas** / **sequências**, não conter as perguntas que foram feitas nas entrevistas nem descrever as imagens e sons utilizados de maneira mais pormenorizada, aponta também de maneira clara a construção do discurso do documentário.

Em *Meu Lugar, Ubaranas*, somos levados a conhecer o Córrego de Ubaranas a partir de cenas do cotidiano de André, como momentos em família, sua ida à escola, seu cuidado com a Igreja, que são acompanhadas também por cenas de outros moradores, sobretudo os que são entrevistados pelo estudante. Desde o início apresenta-se, então, uma relação de coerência com o que está posto no argumento e no roteiro: a relação indissociável entre as histórias dos moradores e a comunidade.

Utilizando a narração over, a sensação é de que André está conversando com o espectador, apresentando não apenas sua vida em Ubaranas, mas também de outros moradores que também fazem aquele lugar. Eles, por sua vez, não são falados por André, cuja narração é interrompida e intercalada pelos depoimentos de Seu Pelé, Dona Ana e Dona Madalena, o que nos permite ouvi-los e conhecê-los por meio de sua própria ótica. Com o depoimento de Dona Ana, vem à tona uma informação importante sobre Ubaranas: trata-se de uma comunidade remanescente de quilombo, um dado que confere ainda mais singularidade a esse lugar. Ilustrando esse aspecto, é mostrado um livro da área da antropologia sobre a comunidade.

Assim, André soma ao seu ponto de vista os olhares e falas dos moradores que entrevista, constituindo uma narrativa que é, ao mesmo tempo, pessoal e coletiva sobre Ubaranas, contada ao longo de todo o documentário a partir das histórias pessoais de cada um dos entrevistados, além do próprio estudante. Ao final, André aparece andando de bicicleta e, com a narração over, declara que ainda não sabe seu caminho, mas que onde quer que vá nunca esquecerá de sua comunidade, o que parece ilustrar como sua caminhada na vida se constitui, de qualquer forma, a partir desse lugar, fazendo jus ao título “Meu lugar, Ubaranas”.



Bloco 4

Produção e pós-produção



Objetivos:

- Indicar os preparativos para as filmagens: divisão das funções, agendamento das gravações, checagem dos equipamentos.
- Orientar os alunos a respeito de situações de filmagem: entrevista, encenação, cenas de rua.
- Encaminhar as fases de **decupagem** dos arquivos e a elaboração do **roteiro técnico** para **edição**.
- Editar e finalizar o documentário.
- Preparar, na escola, uma mostra aberta para a comunidade dos documentários.

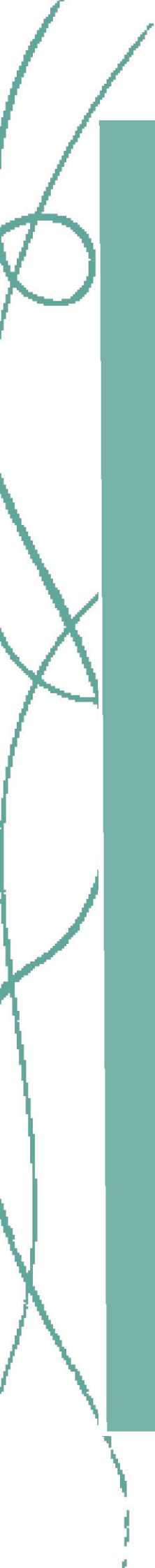
Prepare-se:

O trabalho de produção e pós-produção exigirá equipamentos específicos. Na etapa de filmagem, será preciso pelo menos um celular equipado com câmera de boa qualidade para capturar a imagem. Por sua vez, para captação de som, pequenas adaptações com o próprio celular garantem áudio de qualidade razoável. Para dar conta das etapas de **edição** e pós-produção existem tanto programas que fazem a **edição** no próprio celular quanto softwares gratuitos de fácil manuseio que propiciam a realização desse trabalho no computador. Neste caso, é imprescindível um computador que suporte todo o processo de **edição**.

Nem todas as escolas possuem todos os recursos técnicos necessários para captação e edição: umas são mais bem equipadas, outras dependem de adaptações e improvisos para suprir a falta de equipamentos adequados. A boa notícia é que tais adaptações existem e estão ao alcance de todos. Mais adiante fornecemos algumas dicas a respeito delas.

Também convém lembrar a possibilidade de você, professor, optar por alguns caminhos alternativos. Por exemplo, a escola pode estabelecer parceria com alguma instituição de ensino de audiovisual que se habilite a emprestar equipamentos e auxiliar na orientação dos alunos. Outra opção é procurar uma produtora, um canal de TV local ou um cinegrafista da cidade que se interessem em dar apoio à produção dos documentários. Tudo isso exige muita articulação, mas não custa tentar, não é mesmo?

Para atenuar a falta de intimidade com a linguagem audiovisual e com as tecnologias, pode-se ainda buscar ajuda de outros professores da escola, especialmente os de informática ou linguagem audiovisual (se houver). Provavelmente, os próprios alunos serão a principal fonte de ajuda, já que são nativos digitais e costumam ter familiaridade com os processos tecnológicos.



De qualquer forma, é imprescindível não apenas conseguir os equipamentos para gravação, computadores e softwares para edição, mas ter ao menos um aluno de cada equipe que saiba manuseá-los.

Por fim, deve-se enfatizar que não é intuito das oficinas de produção e pós-produção deste Caderno capacitar os alunos para o manuseio dos equipamentos. As orientações aqui expostas se restringem à abordagem do material a ser filmado e editado, isto é, são de natureza mais conceitual que propriamente técnica. Para a maioria dos equipamentos, existem tutoriais de uso na internet que podem ser consultados. O importante é não temer a tecnologia, porque é possível realizar documentários com muito pouco. Então, vamos enfrentar o desafio!

Conteúdo

- Oficina 1 – Produção
 - Etapa 1 - Preparativos para filmagem
- Oficina 2 – Filmagem
 - Etapa 1 - Dicas para uso de celulares nas gravações
 - Etapa 2 - Filmagem em situação de entrevista
 - Etapa 3 - Ações reencenadas para a câmera
 - Etapa 4 - Filmagem em regime de urgência
- Oficina 3 – Edição e pós-produção
 - Etapa 1 - Decupagem e roteiro técnico
 - Etapa 2 - Edição de imagens
 - Etapa 3 - Edição de áudio
 - Etapa 4 - Narração e intertítulos
- Oficina 4 – Exercitando o olhar
 - Etapa 1 - Aprimoramento
 - Etapa 2 - Exposição ao público
 - Etapa 3 - Avaliação

Oficina 1

Produção





Etapa 1 - Preparativos para filmagem

Formação da equipe e divisão das funções

Uma equipe de filmagem profissional comporta várias funções. Na tabela abaixo, você vai encontrar uma lista dos profissionais envolvidos na realização de um filme.

Uma maneira de conduzir a realização dos documentários é distribuir essas funções entre os alunos da equipe. Mas pode-se também produzir a partir de modelos menos “hierárquicos”, mais horizontais, em que as decisões são tomadas em conjunto, até mesmo com revezamento de postos.

Professor(a), fique à vontade para discutir com a turma o modelo mais adequado ou delegar a cada equipe a adoção do modelo mais conveniente para os seus integrantes.

Funções	Atribuições
Produção	Planejamento, execução e acompanhamento do projeto do filme. Em virtude da abrangência e da variedade de atribuições, a produção audiovisual comporta áreas específicas: produção executiva (aspectos administrativos e financeiros) e direção de produção (que se subdivide em produção de set, produção de elenco, produção de figurino, produção de locação, produção de alimentação). Imaginamos que caberá à produção as seguintes tarefas: elaboração do cronograma, levantamento de custos (por exemplo, gastos com transporte, alimentação e eventuais pequenos serviços), contato com entrevistados e marcação das entrevistas, obtenção de autorização de uso de imagens e de filmagem em locais públicos e privados.
Direção de fotografia / Operação de câmera	Iluminação, movimentação das câmeras, enquadramento, composição da cena.
Direção de áudio / Operação de som	Captação do som direto, nas filmagens, dos diálogos e dos ruídos ambientes (fase de produção).
Edição de som	Mixagem das vozes, ruídos e músicas (fase de pós-produção).
Edição de imagem	Recorte e tratamento das imagens. A edição visa dar ritmo e sentido à narrativa. Mais do que operar um programa ou software de edição com fluência, o editor precisa pensar criticamente as imagens e fazer bom uso das diferentes possibilidades de montagem.
Direção	Cabe à direção não apenas o controle das filmagens, mas a articulação entre as áreas e as pessoas que trabalham no filme. O diretor é responsável pela orientação argumentativa e artística da produção e está presente em todas as etapas de elaboração da obra.
Direção de Arte	Responsável por criar e definir a cenografia, os objetos de cena, o figurino, a maquiagem, seguindo o conceito proposto pela direção.

Visita às locações

Puccini (2009) afirma que equipes profissionais costumam mapear e visitar as locações, ou seja, os lugares onde ocorrerão as filmagens. Esse procedimento visa prevenir possíveis problemas técnicos relacionados à iluminação e à captação de som, além de fazer com que a equipe se familiarize com o ambiente.

Nas filmagens profissionais, visitas às locações servem ainda para definição dos equipamentos mais adequados, número de integrantes da equipe para cada situação, prevenção de dificuldades de acesso – obstáculos naturais, resistência de comunidades locais, risco à integridade física da equipe etc.

No caso de filmagens realizadas pelos estudantes, as visitas às locações podem ajudar a perceber como é a incidência de luz natural no local, nos diversos horários do dia, e de que forma isso prejudica ou favorece as gravações. É importante também nessas ocasiões identificar as fontes de energia elétrica existentes, caso haja a necessidade de luz artificial durante as filmagens.

Também se deve atentar para as condições do som ambiente que podem atrapalhar a gravação, como ruídos provenientes de construção ou reforma de edifícios, latidos de cães, música alta ininterrupta etc.

Planejamento das gravações

Antes do início das filmagens é necessário planejar as saídas de gravação, ou seja, montar um cronograma de filmagem. Cronograma é uma ferramenta de gerenciamento de tempo.

De acordo com o tipo de documentário, a natureza das gravações pode incluir: entrevistas, registro de eventos específicos (por exemplo, inaugurações, manifestações, atos públicos etc.), encenações, imagens de rua etc.

Com base naquilo que foi previsto, o cronograma deve incluir as datas de gravação de cada evento, estimar tempo de gravação, recursos humanos e materiais. A seguir apresentamos um modelo de cronograma de gravação.

Data	Evento	Localização	Recursos humanos	Recursos materiais
05/11	Entrevista com o professor(a) "X".	Sala de aula da escola "Y".	- Operador de câmera. - Operador de som. - Produtor. - Diretor.	- Equipamentos: câmeras, tripé, microfone de lapela, rebatedor de luz etc. - Objetos de cena: computador, quadro negro etc.
06/11	Cerimônia de inauguração da biblioteca da cidade.	Auditório da biblioteca.	- Operador de câmera - Operador de som - Produtor - Diretor	- Equipamentos: câmeras, tripé, microfone de lapela, rebatedor de luz etc. - Objetos de cena: livros, mesa de apoio etc.

A ideia é otimizar as gravações de forma que não haja necessidade de voltar à mesma **localização** 📍. Assim, pode-se marcar a gravação das entrevistas de várias personagens num mesmo dia e local. É imprescindível sempre ter à mão as informações de contato de cada entrevistado, bem como das pessoas responsáveis pelos locais onde se realizará a gravação.

A **produção** 🎬 é a responsável pelo agendamento das gravações, obtenção de autorizações de filmagem e deslocamento da equipe.

Equipamentos

Sabemos que cada escola terá à disposição um tipo de equipamento e que em muitas delas o único equipamento disponível será o celular dos alunos. Claro que um bom equipamento ajuda a obter boa qualidade da imagem e do som, mas, felizmente, hoje, muitos celulares são capazes de capturar uma boa imagem. Se na sua escola a alternativa for produzir os curtas-metragens com celular, veja, entre os alunos, aqueles que possuem os melhores celulares para captação de imagem e som e proponha o uso deles para gravação dos documentários. E lembre-se: seguir algumas técnicas simples e ter cuidados básicos evita incorrer em erros e possibilita a realização de um bom documentário. Na Oficina 2, dedicada ao processo de filmagem, enumeramos uma série de dicas para se fazer um filme de qualidade com celular.

Dicas de planejamento

Solicite a cada equipe que organize seu cronograma de filmagem. Para isso, é preciso tomar algumas providências, entre as quais: fazer o agendamento das entrevistas; listar as datas dos eventos que precisam ser registrados; obter, se necessário, autorização para filmar tais eventos.

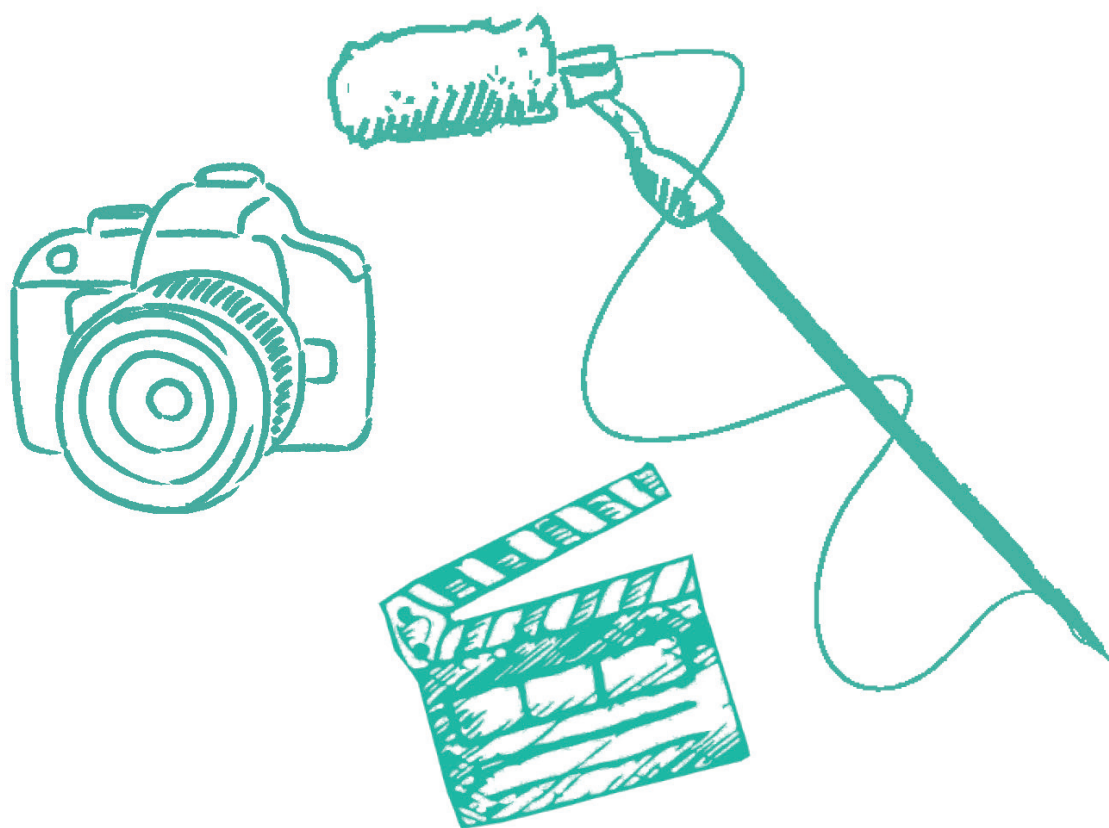
Caso o documentário comporte performances ou encenações, é preciso fazer seleção de elenco, confeccionar figurino e preparar os cenários ou as locações das filmagens.

Se não for possível elaborar um cronograma fechado de tudo o que é preciso filmar para o documentário, pode-se trabalhar com cronogramas parciais.

Utilize o modelo de cronograma disponibilizado nesta etapa da Oficina.

Oficina 2

Filmagem





Introdução

Um bom documentário deve ter no máximo cinco minutos. Acumular muitas horas de filmagem pode dificultar a **edição**, já que se terá muito material para se ver e selecionar.

Deve-se recomendar aos alunos que registrem, numa espécie de diário, os erros e acertos verificados na gravação do dia. Assim, identificarão mais facilmente o que ainda precisa ser feito para ter em mãos o que estava delineado no planejamento.

Partindo da hipótese de que muitas gravações serão feitas com celulares, pois esses equipamentos são mais acessíveis, oferecemos dicas para evitar erros comuns de filmagem e melhorar a qualidade dos documentários.

As equipes que forem trabalhar com equipamentos específicos de captação de imagem e som devem consultar manuais, tutoriais ou pessoas experientes para aprender a manuseá-los corretamente.

Dicas para uso de celulares nas gravações

Dica 1 – Checando equipamentos e documentação

Antes de sair para a gravação, é indispensável checar se, além dos equipamentos essenciais, como câmera e microfone, os alunos estão levando carregadores, extensões, fita crepe, tesoura e outros acessórios que acharem necessários. Também é importante levar autorizações de uso de imagem (há um modelo na seção **Autorizações**) para serem assinadas pelos participantes, bem como cópia de roteiro de entrevista (se for o caso), cronograma e plano de filmagem.

Dica 2 – Conferindo o status do celular

Peça aos alunos que verifiquem o status do celular que será usado na gravação, checando os seguintes itens:

- A bateria está carregada? Estão levando carregador?
- O celular está configurado no “modo avião”? Isso evita interrupções durante as filmagens.
- O celular está configurado para gravar na qualidade mais alta? É bom lembrar que essa escolha fará com que as imagens ocupem mais espaço; portanto, é importante escolher pelo menos uma destas recomendações: mais espaço no celular; cartão de memória sobressalente; condições de descarregar o material em um computador durante a gravação para dispor de mais espaço com as novas imagens.

O espaço de armazenamento necessário varia de um aparelho para outro, mas é aconselhável ter a média de 1,3 GB para 10 minutos de filmagem.

Dica 3 – Posicionando corretamente o celular

Recomende aos alunos que gravem sempre com o celular na horizontal. A posição vertical, embora seja a mais frequente no manuseio do aparelho, não conversa com as telas de exibição da televisão e do cinema, que operam segundo o paradigma da imagem horizontal (modo paisagem). Caso se grave na vertical e não seja feita a conversão adequada, na hora da exibição em telas de TV e cinema a imagem aparece com tarjas pretas nas laterais, o que a compromete esteticamente. A filmagem na vertical deve ser usada apenas no caso de uma opção estética consciente, com o objetivo de provocar efeitos de sentido específicos.

Curiosidade

O formato retangular de **enquadramento** da imagem advém da pintura. Com o cinema, a imagem se alongou para os lados. A televisão tornou a imagem mais quadrada. Apesar dessas transformações, em todos estes formatos predomina o padrão horizontal. Agora, com os celulares, as imagens estão se verticalizando. Já surgiu, inclusive, um festival que visa subverter os padrões e valorizar filmes produzidos no novo formato. É o caso do Vertical Film Festival (VFF), cuja primeira edição ocorreu em 2014.

Dica 4 – Iluminando o ambiente

Adverta os alunos a respeito das seguintes questões:

- Não gravar em lugares escuros, sem luminosidade adequada.
- Evitar gravações à noite, quando se exigem muitos cuidados com a iluminação.
- Atentar para as variações de luz durante o dia, como as causadas, por exemplo, por nuvens.
- Não gravar na contraluz (com a câmera posicionada de frente para a fonte de iluminação).
- Ter cuidado com o aparecimento de sombras na imagem. Para tanto, basta posicionar uma fonte de luz (como um abajur) para iluminar a cena.
- Manter o rosto do entrevistado na parte mais clara do quadro.
- Em entrevistas, atentar para a composição da cena para que elementos no fundo do quadro não disputem com o entrevistado a atenção do espectador.
- Observar que a maioria dos celulares ajusta automaticamente a exposição da luz que entra no sensor. Isso funciona muito bem em ambientes externos, mas em um ambiente de iluminação controlada qualquer movimento pode mudar a intensidade do brilho na cena. Para manter a iluminação da cena equilibrada, pode-se trocar a exposição automática para a manual. Mas às vezes essa configuração se desliga automaticamente após a conclusão da gravação. Nesse caso, ao iniciar uma nova gravação, é necessário voltar ao modo manual.

Dica 5 – Cuidando da lente

Aconselhe os alunos a limparem a lente da câmera do celular antes de começar a gravação, de preferência com um pano de microfibra para não arranhá-la.

Dica 6 – Estabilizando o celular

A câmera deve estar estabilizada antes de iniciar a gravação. Para tanto, pode-se usar um **tripé**. Na falta desse equipamento, pode-se substituí-lo por uma pilha de livros, um banquinho ou outros objetos, para estabilizar o celular na altura desejada. Na internet há vários vídeos que ensinam a confeccionar tripés caseiros para celular. Selecionamos aqui alguns:

- *Manual do Mundo*. “Tripé caseiro para celular”, 2013. Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=qu5gvQEzh-4>

- *Manual do Mundo*. “Tripé caseiro para celular”, 2013. Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=HQNkJs2DUxY>

Dica 7 – Acertando o posicionamento da câmera

Recomende aos alunos que aproximem a câmera do objeto/sujeito a ser filmado, evitando o uso do **zoom** em gravação a distância. O zoom diminui a estabilidade da imagem e sua definição e só deve ser empregado se for um recurso de linguagem com intenção específica.

Dica 8 – Gravando o áudio

Desaconselhe gravação em locais com tráfego excessivo de pessoas e com muita incidência de ruídos (ar condicionado, buzina de automóvel, barulho de construção, gritos, latidos, música alta etc.). Se houver muita movimentação em segundo plano ou som intermitente, peça aos alunos que esperem o barulho cessar ou aconselhe-os a mudar de ambiente.

Locais muito amplos – como igrejas e salões de festa – geram muita reverberação. Assim, lembre aos alunos que deem preferência a lugares pequenos, com objetos como tapetes, persianas, cortinas, sofás, colchões etc., pois esses materiais ajudam a absorver as ondas sonoras e reduzir a reverberação. Se a locação escolhida não tiver esse tipo de material, a equipe de produção pode providenciar mantas ou edredons, que ajudam a diminuir a reverberação.

Os celulares nem sempre garantem boa qualidade sonora. Para minimizar esse problema, uma solução é utilizar um microfone de lapela. Há vários modelos no mercado, mas eles também podem ser feitos com um fone de ouvido. O microfone de lapela amplifica bem a voz, garantindo gravação de qualidade. É um acessório discreto e deve ser preso na roupa do entrevistado numa altura que possa captar bem a voz. Na internet, há várias sugestões de confecção de “microfone de lapela caseiro para celular”. Selecionamos alguns vídeos para você:

- *Tutorial em Geral. “Como fazer um microfone de lapela caseiro”, 2018.* Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=uDw3Hlb6zXE>

- *Vídeo Mania. “Dica de áudio: como fazer um microfone de lapela com fone de Celular Grátis”, 2016.* Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=V--7zJOgqMo>

Aconselhe os alunos a fazer alguns minutos de gravação de som ambiente. Ela pode ser feita com gravadores portáteis ou celulares. O “silêncio” de cada **locação** é diferente. Esse som ambiente poderá ser muito útil no momento da **mixagem**. O som ambiente deve ser mixado por baixo das vozes, o que ajudará a “esconder” os cortes e dar continuidade sonora.

Dica 9 – Providenciando uma filmagem-teste

Peça aos alunos que antes de gravar façam um vídeo curto como teste, para se certificarem de que o **enquadramento**, a iluminação e o áudio estejam corretos.

Dica 10 – Batendo a claquete

É importante que alguém “bata a claquete” no início da gravação, pois essa batida (pode ser batida de palmas) será o elemento que permitirá, mais tarde, à **edição** marcar a sincronia entre a imagem e o som, quando captados separadamente. A **claquete** também traz informações importantes sobre o que está sendo gravado, especialmente a **cena** e a **tomada** (ou take). Assista a alguns vídeos que falam da importância da claquete:

- *Canal Claquete. “Função da claquete”, 2016.* Disponível em:




<https://www.youtube.com/watch?v=wXJWG56YFTQ>

- *Brainstorm Tutoriais – Edição de Vídeo. “Pra que serve a claquete? // DROPS #5”, 2016.* Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=UQhjOrY1YtA>

Dica 11 - Fazendo upload dos arquivos

No final de cada gravação, é prudente lembrar aos alunos para fazer o upload do material gravado para um computador ou HD externo. Essa exportação deve ser feita para pastas específicas, nomeadas de forma a facilitar a localização dos arquivos no momento da **edição** . Por exemplo: sequência da praia, sequência da escola etc. Esses cuidados facilitam o processo de edição.

Observação:

Algumas sugestões aqui indicadas foram adaptadas do ebook 12 dicas infalíveis de como gravar vídeos com smartphones, de Michael Oliveira, disponível na internet no seguinte link:



<http://michaeloliveira.com.br/lp/wp-content/uploads/2017/03/12-dicas-de-gravar-smartphones.pdf>



Etapa 2 - Filmagem em situação de entrevista

Formação da equipe e divisão das funções

No epílogo de seu livro *Cineastas e imagens do povo*, Jean-Claude Bernardet assinala que, de tanto utilizada, a entrevista passou a ser uma espécie de “cacoete de linguagem” do documentário brasileiro.

Por sua vez, na obra *Roteiro de documentário – da pré-produção à pós-produção*, Sérgio Puccini sustenta que a entrevista está para o documentário assim como a encenação está para o filme de ficção, e faz uma série de afirmações e recomendações sobre o uso da entrevista no filme de não ficção, que retomamos aqui.

Roteiro flexível

Segundo Puccini, a entrevista deve seguir um **roteiro** prévio, mas flexível, ou seja, é importante que o entrevistador não se apegue ao script, ele deve estar aberto a qualquer elemento que possa mudar a condução da entrevista e o direcionamento da conversa.

Dessa forma, Sérgio Puccini aconselha não enviar previamente as perguntas ao entrevistado; assim, evita-se que ele esteja preparado demais para a ocasião. Deve-se apenas informá-lo sobre o tema a ser abordado e deixar as perguntas para a hora da entrevista.

Escuta sensível

Puccini afirma que um bom entrevistador deve exercitar uma “escuta sensível”, prestando atenção não só ao que o entrevistado diz, mas também aos momentos de silêncio que permeiam o diálogo. Esses silêncios podem, em si mesmos, ser muito significativos.

Direcionamento do olhar

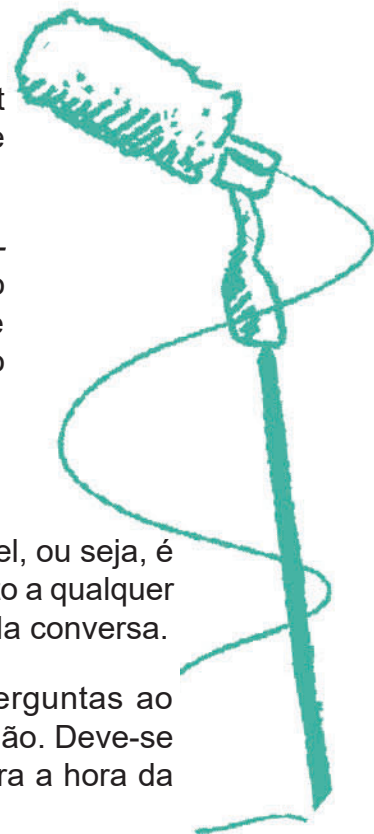
Um aspecto importante para o qual Puccini chama a atenção é o direcionamento do olhar do entrevistado. Segundo ele, muitos realizadores ficam na dúvida se devem orientar o entrevistado a olhar diretamente para a câmera ou para quem conduz a entrevista.

O olhar para a câmera, além de passar a impressão de que se fala diretamente com o espectador, transmite uma sensação de autoridade. É o que ocorre com repórteres e apresentadores de TV.

Assista ao exemplo que reproduz a escalada (manchetes de um telejornal) de uma edição de 2002 do Jornal Nacional (Ali Kamel, Fátima Baptista, Brasil, 2002, 1 min):



https://youtu.be/6XcoKV_6GT8



Os apresentadores estão sentados na bancada e se revezam no anúncio das notícias. Por vezes, as imagens deles dão lugar a fragmentos das reportagens que serão exibidas. Os apresentadores do jornal falam diretamente para a câmara em tom assertivo. O efeito de sentido é de seriedade.

Repórteres também costumam olhar para as câmeras, dando a impressão de que falam diretamente com o espectador. A diferença é que, em vez de se encontrarem no estúdio, estão na rua entrevistando pessoas. Os entrevistados, por sua vez, não costumam olhar diretamente para a câmara, mas para o repórter. Há exceções, no entanto. Quando o entrevistado olha diretamente para a câmara, ele passa a sensação de que compartilha com o repórter o comando da situação.

Assista à entrevista do SBN Interativo (Bárbara Rocha, Brasil, 2017, 3 min e 43 seg):



<https://youtu.be/eI0C7LM77VM>

O vídeo abre com o anúncio da matéria pelo apresentador, que olha diretamente para a câmara. Depois, passa para a repórter, que, de início, também olha para a câmara e em seguida vira-se para o entrevistado. Durante a entrevista, o entrevistado ora olha para a repórter, ora para a câmara. Ele sempre inicia e termina sua fala olhando para a repórter, mostrando que está interagindo com ela. Mas, durante todo o miolo de sua fala, ele olha para a câmara. Até mesmo, nesses momentos, a câmara fecha o zoom, enquadrando na tela apenas sua imagem. Isso ocorre, muito provavelmente, porque ele fornece informações sobre acidente de trabalho, um tema que interessa a todos os espectadores. Sua fala é uma espécie de prestação de serviço, de alerta, para o espectador. Portanto, é adequado que ele se dirija diretamente ao espectador.

No caso de entrevistas para documentário, o mais comum é o entrevistado olhar para o entrevistador, e não para a lente da câmara. Para passar a impressão de que o entrevistado interage com o entrevistador e também com o público, quem pergunta se posiciona atrás ou mais próximo da câmara, na mesma altura dela, para que o olhar do entrevistado possa se dirigir à câmara e ao entrevistador ao mesmo tempo. Essa estratégia tem um efeito maior de naturalidade quando comparado ao olhar diretamente para câmara.

Em vários momentos do documentário *Jogo de cena* (Brasil, 2007, 105 min), de Eduardo Coutinho, veem-se as entrevistadas subindo uma escada e se sentando numa cadeira disposta à frente da do diretor, que, por sua vez, está sentado ao lado da câmara. Trata-se da configuração típica da entrevista para documentário, referida no parágrafo anterior.

Para ver a disposição entre entrevistadas, diretor e câmara, assista ao trailer do filme no link:



<https://youtu.be/Rty-sn4SdG8>

Voz do entrevistador

O realizador tem três possibilidades de mostrar uma entrevista:

- Revelar o entrevistador em interação com o entrevistado, ou seja, o entrevistador é visto e ouvido;
- Ocultar/cortar a imagem do entrevistador e deixar que o espectador ouça apenas a voz off fazendo perguntas e comentários;
- Veicular somente as respostas do entrevistado às perguntas anteriormente feitas pelo entrevistador. Nesses casos, para garantir a compreensão das respostas, muitos entrevistadores costumam pedir ao entrevistado que repita a pergunta ao responder. Apesar de eficiente, essa estratégia pode desvirtuar a naturalidade da conversa.

No documentário *Jogo de cena* podem-se ver todos esses tipos de presença da voz do entrevistador: ora vê-se e ouve-se Coutinho conversando com as entrevistadas, ora ouve-se apenas sua voz fazendo perguntas enquanto a câmera permanece focada na entrevistada, ora ouve-se apenas a resposta da entrevistada.

Enquadramentos mais comuns

Os tipos de enquadramento mais comuns em uma entrevista são: plano americano, plano médio, primeiro plano e plano detalhe. Seleccionamos frames extraídos do documentário *Jogo de cena* para exemplificar esses enquadramentos.

Plano Americano – Mostra a personagem do joelho para cima.



Jogo de cena. Eduardo Coutinho. Brasil, 2007, 100 min.

Plano Médio – Mostra a personagem da cintura para cima.



Jogo de cena. Eduardo Coutinho. Brasil, 2007, 100 min.

Primeiro Plano – Mostra a personagem do tórax para cima, com ênfase na cabeça.



Jogo de cena. Eduardo Coutinho. Brasil, 2007, 105 min.

Plano Fechado ou big close – Mostra um detalhe ocupando todo o quadro – pode ser o rosto.



Jogo de cena. Eduardo Coutinho. Brasil, 2007, 100 min.

A variação de **enquadramentos** cria mais possibilidades visuais para o documentário e pode facilitar a **edição**, minimizando o chamado **jump-cut**, um efeito de “salto” na imagem, que ocorre quando se juntam dois **planos** de uma mesma pessoa feitos com o mesmo enquadramento em situações diferentes e com a câmera na mesma posição. Para evitar esse tipo de efeito, convém filmar o ambiente em que a entrevista foi gravada, alguns objetos ou detalhes da própria personagem, para se ter **imagens de cobertura**.

Ambientes de gravação

O ambiente de gravação de uma entrevista pode ser aberto (externo) e fechado (interno). Em geral, no ambiente externo há ocorrências de ruídos que podem interferir na captação do som (buzina de carro, latido de cachorro, ventos fortes, avião etc.). Mas mesmo em ambientes internos é preciso verificar se não há sons que prejudicam o registro sonoro (música, conversas em voz alta, ar condicionado etc.).

Um cuidado importante na hora da entrevista é minimizar os ruídos do ambiente. Por exemplo, numa gravação em escola, devem-se evitar os horários de recreio/intervalo, nos quais há gritos e conversas, bem como espaços cujas janelas se abrem para ruas de grande tráfego.

Autorização de uso de imagem

Lembre aos alunos que eles não devem se esquecer de pedir a todos aqueles que aparecerão no documentário uma autorização de uso de imagem. Isso é muito importante para evitar problemas judiciais no futuro.

Sugerimos um modelo de autorização na seção **Autorizações**. Para baixar este modelo em seu computador, acesse o link:



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/Termo-de-autorizac%CC%A7a%CC%83o-de-uso-de-imagem-1.pdf

Voz do entrevistador

Atividades

1. Peça aos alunos para realizarem uma filmagem-teste de uma entrevista. A escolha do entrevistado é aberta, pode ser inclusive alguém da própria equipe. Sugira um tema – pode ser, por exemplo, “meu lugar favorito” – e peça que ele seja abordado em até três perguntas. O ideal é que o mesmo tema seja trabalhado por todas as equipes e que a definição das perguntas fique em aberto, a critérios dos próprios alunos.

Depois de concluída a filmagem, reúna a turma e exiba os resultados. A seguir, discuta com eles os seguintes pontos, avaliando prós e contras, acertos e dificuldades:

- a. Se o mesmo tema pôde ser explorado de diferentes maneiras através de distintas perguntas;
- b. Se a pessoa que entrevistou praticou uma escuta sensível em direção a quem foi entrevistado; se seguiu mecanicamente uma pauta prévia ou tentou interagir com a pessoa, e se interrompeu ou não sua fala; se sentiu que foi fácil ou não entrevistar;
- c. Se houve alguma tentativa de variar o enquadramento ou se ele permaneceu o mesmo;
- d. Se houve variação, foi durante a fala ou nos momentos de silêncio; se foram captadas imagens de cobertura; se foi utilizada uma câmera na mão ou no tripé, e se o som foi captado na câmera que filmou ou em separado;
- e. Se a iluminação do entrevistado e do ambiente está adequada, assim como a qualidade sonora;
- f. Se repetiriam a entrevista da mesma forma ou de modo diferente.



Etapa 3 - Ações reencenadas para a câmera

Em documentários, muitas vezes solicita-se às personagens que encenam para a câmera aquilo que seriam suas atividades diárias. Além da função primeira de mostrar o cotidiano das personagens, essas imagens servem para ilustrar um depoimento e quebrar a monotonia da imagem estática da entrevista.

O fato de poderem ser roteirizadas na pré-produção, encenações desse tipo constituem garantia de maior controle da situação de filmagem. Obviamente, certo embaraço da personagem diante da câmera pode ocorrer, mas, como lembra Puccini, pode-se repetir a **cena** até considerá-la satisfatória.

Assista ao curta-metragem *Gilmar – Ofício Cabeleireiro* (Dannyel Leite, Brasil, 2014, 11 min e 4 seg) no link:



https://youtu.be/YbQ-I_6TYUs

No início do filme, aos 18 segundos, a personagem Gilmar se aproxima da porta de seu estabelecimento e muda a placa de “Volto já” para “Entre”. Uma câmera fixa filma essa cena de perto. A indicação de que se trata de uma cena encenada para a câmera se revela especialmente no olhar direto que o cabeleireiro dirige ao aparelho. Também a sequência final do curta, a partir de 9 min e 56 seg até o encerramento, é uma encenação. Isso fica claro pelo fato de a personagem fechar o estabelecimento, sair de cena, mas a imagem do interior do ambiente continuar na tela, denunciando que a câmera e a equipe de filmagem lá permaneciam.



Etapa 4 - Filmagem em regime de urgência

No cinema de ficção pode-se repetir uma **cena** quantas vezes forem necessárias para se obter aquilo que se almeja, por isso podemos dizer que o controle sobre a filmagem é total.

O documentário, por sua vez, está sujeito ao “risco do real”. O diretor não consegue exercer domínio absoluto sobre as situações que ocorrem no mundo real.

Na filmagem de conflitos, por exemplo, é comum ele enfrentar as seguintes situações: não poder enquadrar a **cena** ao seu feitio; não conseguir estabilizar a câmera e assim só obter imagens tremidas; não ser capaz de acompanhar toda a **ação** que está sendo filmada, tendo que desligar a filmadora antes de a ação ser finalizada. Ou seja, as preocupações com as técnicas de filmagem (**enquadramento**, foco, iluminação) ficam submetidas às necessidades do registro.

Aliás, durante a filmagem de manifestações, conflitos urbanos e guerras, o cinegrafista que filma no meio do povo corre o risco de registrar imagens insatisfatórias, além de colocar em risco sua própria vida.

Assista ao vídeo militante *Braço armado das empreiteiras* (Ernesto de Carvalho, Juliano Dornelles, Marcelo Pedroso, Pedro Severien, Brasil, 2014, 3 min e 50 seg) produzido e colocado para circular no calor da ação de reintegração de posse de um terreno localizado no Cais José Estelita, em Recife:



<https://youtu.be/-cw67cCuni0>

Braço armado das empreiteiras mostra um enfrentamento corpo a corpo entre policiais e militantes. As câmeras captam o que ocorre no momento e a **montagem** preserva a ordem sequencial dos fatos: os PMs chegam, os manifestantes circundam o terreno da ocupação e gritam palavras de ordem (“Abraça o Estelita”, “Ocupar – Resistir”); os PMs fazem uso de balas de borracha, os manifestantes gritam, correm; os manifestantes sentam no chão para evitar o avanço da polícia, que, por sua vez, emprega spray de pimenta, os manifestantes permanecem sentados; a polícia avança, recomeça a disparar balas de borracha, usa gás lacrimogêneo, o que provoca mais tumulto, confusão, prisões; no final, os manifestantes terminam se afastando do local da ocupação e seguem em direção a um viaduto.

O vídeo é curto e forte. Não há quem fique impassível diante do que vê e ouve. As imagens tremidas e fora de **enquadramento** que predominam no vídeo são uma assinatura física de quem filma, revelando o engajamento político e emotivo dos cinegrafistas.

Atividades

Peça aos alunos para realizarem uma filmagem-teste de uma situação simples e curta, realizada por apenas uma pessoa, e que disponha de começo, meio e fim. Pode ser, por exemplo, escovar os dentes ou passar café. O ideal é que a mesma situação seja trabalhada por todas as equipes. A definição de como filmar a situação fica a critério dos alunos. Um dos integrantes da equipe pode servir de personagem que realiza as ações.


Os alunos precisam filmar a mesma situação duas vezes, de maneiras distintas:


- Na primeira, a personagem realiza as ações por conta própria, sem levar em conta o ritmo da equipe, que precisa se adaptar e registrar a situação “a quente”, como se fosse “em regime de urgência”;
- Na segunda, a personagem reencena a mesma situação para a câmera, respeitando seu ritmo; a equipe dirige cada ação para registrá-la da melhor maneira que lhe aprouver.

Depois de concluídas as filmagens, reúna a turma e exiba os resultados. A seguir, discuta com os alunos os seguintes pontos, avaliando prós e contras, acertos e dificuldades:

- 1. Se as duas situações foram realizadas com espontaneidade ou ela variou conforme as duas estratégias;
- 2. Se a situação parece completa, com começo, meio e fim, ou incompleta, nos dois casos;
- 3. Se foi utilizado sempre um mesmo enquadramento e uma mesma posição de câmera durante toda a situação, nas duas oportunidades, ou se a câmera chegou a variar seu ponto de vista; se as diversas equipes repetiram as mesmas soluções ou variaram a forma como enquadraram a mesma situação;
- 4. Se a atenção da câmera ficou somente no personagem ou se a equipe decidiu explorar também o espaço, registrando outros aspectos que enriquecem a filmagem da situação;
- 5. Se a qualidade de imagem e som do registro esteve adequada nas duas oportunidades;
- 6. Se repetiriam as filmagens da mesma forma ou de modo diferente.

Dicas de gravação

Nos dias de gravação, peça aos alunos que chequem as condições dos equipamentos e dos acessórios necessários para filmagem (cartão extra de memória, baterias, carregadores, extensões, fita crepe, tesoura e outros itens que possam ser úteis). Todos devem saber quais serão suas funções no momento da gravação: quem vai conduzir as filmagens, realizar as entrevistas, operar a câmera, monitorar o áudio, ser o responsável pelas autorizações de filmagem, produção do **set** , deslocamento e alimentação da equipe.

No final de cada filmagem, lembre os alunos de descarregar os cartões de memória no computador onde será realizada a **edição**  ou em HDs externos. Oriente-os a fazer o upload desse material de forma a facilitar o processo de edição. Assim, é preciso identificar os arquivos e organizá-los em pastas.

Oficina 3

Edição e pós-produção





Etapa 1 - Decupagem e roteiro técnico

O processo de **edição** começa com a análise de todo o material filmado. Na fase inicial, eliminam-se as imagens que apresentam problemas técnicos, bem como aquelas que não possuem interesse para o filme. Trata-se da **decupagem** das **sequências** para elaboração do **roteiro técnico**.

No **roteiro técnico**, as **sequências** são dispostas na ordem em que aparecerão no documentário. Concebido em colunas, ele serve para organizar e facilitar a localização das **sequências** na hora da edição. agora, veja um exemplo de **roteiro técnico** para **edição**.

SEQ	Descrição	Arquivo	Time code	Tempo
01	Queda de uma folha	001	35:03-35:07	6"
02	Folha na água	002	36:00-36:05	5"
03	Entrevista com a bióloga	003	11:01-12:03	1:2"

A primeira coluna destina-se ao número da **sequência** a ser utilizada no documentário de acordo com a ordem final do filme.

A segunda coluna contém a descrição resumida do conteúdo de cada **sequência**.

A terceira coluna mostra a identificação do arquivo que contém o **material bruto** em que se encontra a **sequência** em foco.

A quarta coluna informa o time code de entrada e saída, ou seja, o tempo em que começa e termina a **sequência**.

Pode haver ainda uma quinta coluna, como no exemplo acima, para informar o tempo de duração de cada sequência, possibilitando ao montador conhecer o tempo total do filme.

Essa estrutura pode variar. O importante é que o **roteiro técnico** seja escrito de maneira clara e bem organizada para facilitar a busca das **sequências** durante a montagem. Com esse relatório em mãos é hora de começar a edição. O tempo dedicado a essa etapa não deve ser subestimado.

Imagina-se a duração de cinco minutos para um documentário feito na escola, **material bruto** não será tão extenso. Portanto, o problema representado pela grande quantidade de imagens a ser decupadas nos documentários de longa metragem talvez seja minimizado.



Etapa 2 - Edição de imagens

Com base no **roteiro técnico** de **edição**, o editor começa a montar o filme. Diz-se frequentemente que é só nesse momento que, de fato, se “encontra” o filme.

Cabe à **edição** juntar o material filmado num todo coerente, o filme. Não se trata simplesmente de conectar uma imagem à outra mecanicamente, mas de seqenciá-las de forma que adquiram um significado que isoladamente não possuem.

A **montagem** consiste na criação de relações entre os **planos**, seja de semelhança, seja de oposição, implicação, **continuidade** etc. Para tanto, o montador faz uso de vários recursos da linguagem cinematográfica (**corte**, **fusão**, **fade-in**, **fade-out**, congelamento da imagem, elipses etc.). Com esses recursos, ele vai dando ritmo ao filme.

Mas editar não é simplesmente imprimir um *timing* à narrativa. Cabe à **montagem** organizar discursivamente os acontecimentos filmicos tendo em vista determinados propósitos, sejam eles retóricos, dramáticos, éticos ou estéticos.

Para conferir esses usos da montagem na configuração tanto estética quanto estrutural do filme, assista ao documentário *Além das secas* (Lethícia Alencar, Sabrina Soares, Yasmin Rocha. Brasil, 2019, 5 min, 2019), um dos vencedores da Olimpíada de Língua Portuguesa realizada em 2019:



<https://youtu.be/0ojORGNBQeA>

Se quiser se aprofundar no filme, leia uma descrição e análise:

Além das secas é um documentário que aborda a escassez de água no sertão nordestino e a memória da seca segundo o olhar de quatro agricultores. O filme situa como espaço privilegiado a região do Canindé, tido como “o sertão mais ruim que tinha pra chover”, e traz o depoimento desses personagens para localizar o passado de falta d’água mais acentuada, como aconteceu em 1958, e a situação atual mais remediada, com chuvas e açudes cheios.

Apesar desse recorte específico, o documentário aposta, em determinados momentos, num discurso universalizante, possivelmente como estratégia retórica para capturar e seduzir o espectador. Logo no início, parte da premissa de que a água é um elemento essencial à vida, e que sua escassez é fator de sofrimento. Já no fim, enuncia que o excesso de sol dá oportunidade à manifestação da fé e da perseverança, elementos que caracterizariam o sertanejo. Os dois momentos funcionam então como uma moldura retórico-universal que contém, no seu intervalo, as experiências particulares que lhe servem de objeto. E essa diferença de posturas traz implicações diferentes para a montagem.

Logo no início, o prólogo introduz, através de narração em voz over, o elemento que atravessa a vida (em geral) e as vidas (em específico). A partir da palavra-chave “água”, a narração explica sua importância para a manutenção da vida no planeta, constata que ela está sujeita à escassez por causa do clima ou da ação do homem, e que no Ceará as secas ficaram gravadas na dor e na memória do sertanejo.

Essa contextualização pode ser associada à vertente do documentário expositivo, que preza pela ênfase didática através de uma voz que possui prerrogativa e precedência sobre as imagens. No entanto, ao invés de reforçar o caráter explicativo da narração, a montagem procede de modo diverso, atenuando-o. Com bastante eficiência, ela propõe imagens que possuem um encadeamento próprio, e que não estão diretamente subordinadas ao discurso verbal.

Um erro bastante frequente ao editar imagens que precisam se relacionar com um texto narrado é buscar planos que dupliquem o conteúdo textual, como ilustrações do que se fala: dizer “céu” e mostrar um plano do céu, e assim sucessivamente. Outro erro seria marcar o início e fim das imagens com base na voz over – prevalência do texto sobre as imagens –, ou encadear planos distintos sempre com a mesma duração, tornando o ritmo algo mecânico.

Pois o filme se encarrega de escapar dessas armadilhas. Já a primeira palavra, “água”, que teria tudo para ser repetida na imagem, não coincide com qualquer figura, é antes enunciada sobre a tela preta. A partir daí, a voz over permanece em silêncio, enquanto assistimos a uma sequência de planos distintos com o elemento água em comum. Cabe destacar que essa reiteração de imagens é rica em variações: vemos queda d’água, fio que sai da torneira, pingos sobre uma planta, baldes cheios e mangueira. E cada plano possui uma duração própria, que não coincide com a do anterior, o que imprime ao filme um ritmo mais rico, mais diversificado. Isso fica reforçado pelo uso do corte seco, uma opção consistente ao longo de todo o filme, que delimita com precisão as durações – as fusões tenderiam a torná-las mais diluídas, mais difusas.

Quando a voz retoma o fio da meada, de modo geral não será para elencar o que vemos. Só eventualmente, como quando lista planta, animais e seres humanos, o que é acompanhado pela imagem. Esse tipo de paralelismo é pontual, o que também contribui para enriquecer a montagem do filme: texto e imagem seguem discursos próprios, caminhos autônomos, mas se reencontram de tempos em tempos para afirmar a pertinência de um ao outro.

Se, no modo expositivo, o discurso textual forma uma base sólida – aqui, melhor seria dizer base líquida, como um açude que sustenta a vida de uma região –, o percurso desenhado pela imagem seria como o de uma pedra lançada longe, que toca a superfície das águas apenas para ricochetear e saltar em seguida. A imagem segue um outro fluxo, e a lógica mais expositiva do texto passa a ser acompanhada por uma camada de imagem que tem a ambição de se descolar (ou decolar), numa inclinação mais poética. Essa inclinação fica mais evidente no fim do filme, quando ela assume a direção.

Antes, porém, fiquemos nessa primeira trajetória que a imagem descreve. No prólogo, portanto, ela sobrevoa o texto, tocando-o ligeiramente. Já na conclusão do prólogo, a imagem aterrissa de vez sobre a superfície expositiva.

Depois que a voz over anuncia que a seca está marcada na memória de algumas pessoas, o filme sai do registro universal para encontrar um tempo, um lugar e personagens particulares. O deslocamento da equipe, acompanhado nos planos de estrada e de placas, anuncia a aproximação a Canindé (a 10 km dali) e a paisagem indica que estamos no sertão.

A partir daí, a estrutura do documentário comportará três blocos de entrevistas. No primeiro, cita-se a seca de 1958, a ameaça de sede e fome, as filas enormes para receber água que seria usada pra tudo, menos pra beber. No segundo bloco, somos apresentados a alguém cuja profissão é a de carregar água na carroça pra trazer pra comunidade, e ficamos sabendo que os poços e açudes andam melhores no último ano, há mais chuva e viver no sertão ficou mais fácil com cisternas e poços artesianos nas casas. Já o terceiro é dedicado à figura de São José como protetor das águas, e que os personagens chegaram a rezar pra que viesse chuva.

Nos três blocos, o modo privilegiado é o expositivo. A imagem recolhe-se num vôo tímido, rasante e colado à superfície, obedecendo ao encadeamento textual. O entrevistado fala, mostra-se a imagem dele falando. O interesse sobre o conteúdo do que o personagem fala dita o passo, como se dar margem para outra coisa fosse recurso desperdiçado. Acumulando jump cuts, a montagem não chega a oferecer espaço para hesitações, para construções mais frouxas – mais fluidas. Vacilou, corta fora.

Nessa outra lógica, onde a exposição da informação ganha protagonismo, impressiona a articulação da montagem, sempre precisa na decisão dos pontos de corte, sempre articulando pontes para que o próximo trecho de fala se relacione com o anterior, sobretudo quando essa ligação é frágil. Se repararmos bem, veremos que os intervalos entre os blocos 1 e 2, e entre o 2 e 3, não apresentam ligações textuais lógicas. Quem realiza a costura é a montagem, mantendo a mesma trilha musical de fundo como elemento unificador; criando relações através da imagem, como quando Maria Lucineide diz “a gente sofria a falta d’água”, e a imagem a seguir é de um açude, que antecede a figura de Alberto da Rocha, personagem que busca água nesses locais; e criando respiros, com pausas no encadeamento de falas entre os blocos. Se essas falas não ligam lé com cré, juntá-las soaria estranho e arbitrário, por isso a montagem acerta ao separá-las.

Perto do fim, o filme vai dos depoimentos sobre a importância de São José como protetor das chuvas para a conclusão com narração em voz over; esta versa sobre a fé, esperança e força do sertanejo, que cré em Deus e nas águas. O filme retoma a estratégia retórica do prólogo, mas não serão apenas as imagens que assumem o registro poético. O texto torna-se o mais lírico até então, como quando diz: “As lástimas, ao serem cantadas, viram cultura. As lágrimas, quando plantadas, crescem em preces e mais preces”.

Para fazer par a esse lirismo, a montagem destaca a dimensão plástica das imagens, explorando contraluzes e texturas, além de concatenar imagens com base na reiteração de um mesmo movimento, seja da câmera ou de um gesto em cena. Chama a atenção a fluidez da montagem, e como ela modula o status das imagens, como no plano que sai do céu azul e revela, aos poucos, uma estátua religiosa – provavelmente de São José: um mesmo plano começa com uma ênfase nas relações de cor e luz para adquirir uma concretude referencial.

Nessa altura do documentário, o título ganha um sentido mais completo. Afinal, “além das secas” refere-se não apenas a um momento histórico onde o sofrimento encontra-se remediado; refere-se também à manifestação de um desejo, por parte do filme, que é de transcendência para além da superfície da realidade. Um desejo que já se prefigurava lá atrás, desde antes da primeira imagem surgir, quando o filme ganha vida depois que se menciona – que se ordena – “água”. Se no princípio era o Verbo, como ensina o Evangelho de João, Além das secas estipula que no princípio de tudo vem a água.

Recapitulando, o filme abre com a coexistência de dois modos distintos, o expositivo e o poético; no desenvolvimento, permite que o primeiro predomine, e na conclusão dá margem para que o segundo sobressaia. Ainda que a montagem tenha realizado, ao longo de todo o documentário, um trabalho bastante competente, fica a sensação de que, na última passagem, algo ficou a desejar. Pontualmente, ela funciona: Alberto da Rocha apresenta os temas da água, da vida e da esperança, de forma sintética, numa única frase: “E a esperança da gente é aparecer água, que água é a nossa vida, né?”. É esse o impulso que o filme pega para construir a sequência final. O problema é que ele, por si só, não basta.

Para o salto ser completo, seria necessário que as entrevistas estivessem atravessadas pela espiritualidade que o filme almeja no final. Ninguém narra os episódios de seca com esse olhar, não há um sinal de intervenção divina nos relatos. Pelo contrário, fala-se bem da intervenção mundana do DNOCS, CSU, da Defesa Civil e do governo alemão, para ir um pouco além. O bloco sobre a presença de São José também não é suficiente, porque São José não parece estar presente nas falas.

A despeito da intenção dos realizadores, fica a impressão de que aquela pedra lançada lá no começo não encontra força suficiente para escapar das águas e levitar.

Em geral, o processo de **edição** é marcado por um enxugamento gradual das partes menos essenciais ao filme. Raras são as vezes em que se verifica o percurso inverso, de acréscimo em vez de supressão de cenas e **planos**, bem como de tempo, em cada um desses **planos** que registram as ações do filme.

Na etapa de **edição**, além de juntar e ordenar as **sequências** selecionadas para o documentário (entrevistas, cenas de **ação**, material de arquivo, animação gráfica etc.), os alunos deverão limpar o **material bruto** até chegar a uma versão de 5 minutos que corresponda à ideia inicial do projeto.

É comum, nesta etapa, descobrir que determinados materiais de arquivo são mais adequados ao filme do que os anteriormente previstos. Por isso, recomenda-se checar novamente a necessidade de autorização dos materiais selecionados e se eles encontram-se devidamente autorizados (mais informações na seção **Autorizações**).

Em geral, não se obtém essa versão de imediato. É preciso paciência, tempo, dedicação e clareza do que se quer para se chegar a um resultado satisfatório. Comumente o trabalho do montador é solitário, mas aqui é importante que toda a equipe participe da fase de **montagem** emitindo opiniões.

À medida que a **montagem** do documentário for avançando, é importante fazer backups das versões ainda não acabadas, o que evita o risco de perder todo o material justo na reta final.

Existem diversos programas que auxiliam a **edição** de documentários, juntam trechos gravados, adicionam áudios e trilhas sonoras e imprimem os créditos. Você pode utilizar o de sua preferência. Porém, boa parte deles exige pagamento para sua utilização. Escolhemos aqui, então, um editor gratuito que, de forma simplificada, permite montar seu filme com tudo aquilo de que você precisa: o Lightworks. No link a seguir você encontrará um tutorial de instalação e links para vídeos que ensinam a utilizar o programa:



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/tutorial-lightworks/

Além do Lightworks, há outros softwares de edição de vídeo gratuitos:

- Windows Movie Maker (Iniciante – Windows). Disponível em:



<https://www.microsoft.com/pt-br/p/movie-maker-10-free/9mvfq4lmz6c9#activetab=pivot:overviewtab>

- iMovie (Iniciante – Mac). Disponível em:



<https://www.apple.com/br/imovie>



Etapa 3 - Edição de áudio

O áudio do documentário também exige **edição**. Além do som captado nas gravações (chamado “**som direto**”), na etapa da **edição**, podem ser acrescentados ao material filmado efeitos sonoros e trilha musical. Esses elementos transmitem maior carga de dramaticidade à obra.

É imprescindível ter cuidados de natureza técnica com o áudio de um filme. A seguir, alguns procedimentos essenciais para a boa qualidade do áudio.

1. Minimizar os ruídos que tenham sido captados na gravação. Existem softwares on-line gratuitos para isso. Um deles é o Audacity, que tem tutoriais de uso disponíveis na rede. É também possível editar o som no Audacity, mas, como se trata de software de nível intermediário, aconselhamos o uso de softwares mais básicos para editar o som, como o iMovie ou Windows Movie Maker.
2. O iMovie e o Windows Movie Maker permitem editar apenas duas trilhas de áudio; desse modo, na edição, deve-se sincronizar microfone por microfone, ou seja, acrescenta-se o áudio de um microfone, mixa-se e salva; em seguida, adiciona-se outro, mixa-se e salva, e assim por diante. Esse é o modo pelo qual se mixam os diálogos.
3. Após a mixagem dos diálogos, acrescenta-se a narração em voz over (mais adiante tratamos da importância desse tipo de narração no documentário).
4. Em seguida, pode-se inserir uma trilha de efeitos sonoros e salvar; depois, o som ambiente e salvar; e, no final, a música.

Cineastas profissionais geralmente contratam músicos para compor e executar as trilhas sonoras de suas produções, ou compram os direitos autorais de trilhas sonoras ou músicas já existentes. Mas há bibliotecas das chamadas “trilhas brancas”, que são trilhas sonoras prontas para serem inseridas em qualquer obra, sem a necessidade de pagamento de direitos autorais ou qualquer outro custo.

Um exemplo dessas bibliotecas está no YouTube Studio (Beta), onde se podem encontrar todos os tipos de trilha, organizadas por compositor, estilo e até clima. Preparamos um passo a passo para você utilizar esse recurso, que você pode acessar no link:



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/tutorial-trilhas-sonoras/

Caso se opte por utilizar trilhas sonoras ou musicais já existentes, bem como ruídos extraídos de materiais de arquivo, recomenda-se checar a necessidade de autorização desses itens, e se eles encontram-se devidamente autorizados (mais informações na seção **Autorizações**).



Etapa 4 - Narração e intertítulos

Um recurso bastante usado para dar coesão às **sequências** de um documentário é a narração.

Puccini (2009) lembra que escrever o texto da narração implica saber trabalhar com o poder de síntese das palavras. Ele deve acompanhar o ritmo das **sequências** e por isso a escolha de cada expressão é crucial. Uma maneira de avaliar a escolha das palavras e o ritmo do texto em relação às imagens é ler em voz alta o que foi escrito.

Outro aspecto importante ressaltado por Puccini é a escolha da voz para a narração. A seleção do narrador, com seu timbre específico de voz, pode, ou não, ajudar a criar o clima pretendido pelo documentarista.

Narração em terceira pessoa

Muitos documentaristas contemporâneos não gostam da **narração em voz over** em terceira pessoa. Provavelmente porque ela está associada ao caráter onisciente da narração do documentário clássico.

Mas a narração continua sendo recurso importante do documentário. Ela é muito recorrente em documentários de arquivo, históricos e biográficos.

Veja dois vídeos que reproduzem chamadas promocionais da série *Os pioneiros*, de Fabricio Leminski (Brasil, 2010, 1 min e 13 seg). Ela é composta de dez documentários sobre a história da cidade de São Paulo.

- *Os pioneiros* - São Paulo. Fabricio Leminski, Brasil, 2010, 1 min e 13 seg:



https://www.youtube.com/watch?v=NisbRnb9efw&embeds_referring_origin=https%3A%2F%2Fwww.escrevendoofuturo.org.br&source_ve_path=MTc4NDI0

- *Os pioneiros* – Valadares. Fabricio Leminski. Brasil, 2010, 5 min e 45 seg:



https://www.youtube.com/watch?v=NisbRnb9efw&embeds_referring_origin=https%3A%2F%2Fwww.escrevendoofuturo.org.br&source_ve_path=MTc4NDI0


Embora não seja um documentário em si, o registro promocional de *Os pioneiros* trabalha com o mesmo tipo de imagens utilizado na série: fotografias e filmes de arquivo.

No primeiro vídeo, uma câmera passeia por fotografias em preto e branco, com uma trilha sonora ao fundo, uma **voz over** masculina fala da importância das cidades.


O segundo vídeo comporta imagens de filmes de arquivo. Mais uma vez uma trilha e uma **voz over** masculina se fazem ouvir. A voz dá novo sentido às imagens, posto que ela não as explica, apenas fala da importância do tempo. As imagens do passado vão remetendo ao passar do tempo enquanto memória.

Em ambos os filmes percebe-se que a narração conduz o discurso, resignificando as imagens.

Narração em primeira pessoa

A narração pode ser feita também em primeira pessoa, o que ajuda a criar um vínculo entre o narrador e as imagens, caso típico dos relatos de viagens, diários filmados, documentários autobiográficos e de caráter reflexivo. Nesse caso, costuma-se chamar a narração de “**narração em off**””. Geralmente, os filmes em primeira pessoa adotam narração informal como maneira de evidenciar a expressão pessoal do autor. Veja abaixo um exemplo desse tipo de documentário.


No seu longa-metragem de estreia Petra Costa fala do suicídio de sua irmã mais velha, Elena. Muito da força desse documentário está não apenas na coragem da realizadora de falar de um tema tão delicado quanto o suicídio, especialmente quando ele diz respeito à morte de um familiar, mas na forma como ela o faz.

Para discorrer sobre essa memória familiar traumática, Petra recupera o diário e algumas fitas cassetes deixadas por Elena, além de fotografias e filmes caseiros da família. Ela usa a **narração em off** em primeira pessoa para reconstituir as memórias da irmã. Ao discorrer sobre Elena, Petra fala dela própria e também de sua família, especialmente da mãe.


Assista a um trecho do filme *Elena* (Petra Costa, Brasil, 2012, 80 min). São imagens da mãe, do pai, da própria Petra criança e de Elena adolescente. Veja no link:



<https://youtu.be/JG87q2zdw7l>

A **narração em off** em primeira pessoa de Petra, aliada às imagens de arquivo, pessoais ou públicos, acentua o tom poético e o forte caráter autobiográfico do documentário. Tendo em vista acontecimentos ocorridos na vida da mãe, de Elena e de sua própria, Petra comenta as imagens do passado e vai lhes dando um novo significado. Por exemplo, ela pega as imagens da gravação da mãe atuando em um filme e esclarece a coincidência de as três – ela, Elena e a mãe – desejarem ser atriz. Mostra também que, assim como Elena, quando jovem, a mãe também se achava inadaptada ao mundo e buscava um sentido para a vida. Ninguém poderia imaginar que essas imagens um dia serviriam para alinhar a história de alguns membros da família com a depressão. Elas tinham outro fim. Mas agora é possível olhá-las com essa possibilidade de leitura que Petra apresenta na narração.

Intertítulos

Cartelas de textos e intertítulos são utilizados como recurso de síntese, bem como estratégia para substituir a **narração em voz over**. Além de informar, servem para titular blocos temáticos, dar ritmo ao filme e propiciar a exploração de efeitos estéticos através da formatação do texto na tela.

Nós que aqui estamos por vós esperamos (Brasil, 1999, 73 min), do diretor Marcelo Masagão, utiliza esses recursos. Leia os comentários sobre o filme e assista aos trechos indicados.

No documentário, não há locução e depoimentos orais. Cabe às imagens – fotos, filmes antigos, material de TV – contar a história. Para narrar um século marcado por grandes e pequenos acontecimentos, a **montagem** usa recursos de **sobreposição**, **fusão**, divisão de tela. Assim, consegue mostrar mais em menos tempo.

Do ponto de vista discursivo, para evidenciar a tese de que a história é formada por personagens célebres e desconhecidas, o documentário tanto faz referências a grandes personalidades do século XX como a pessoas comuns.

Em geral, as pessoas comuns têm sua vida ficcionada. Isso ocorre quando o diretor cria uma minibiografia para uma pessoa qualquer que aparece na tela. Nesses casos, as legendas servem para descrever a pequena biografia, que, apesar de ficcional, representa a verdade de um sem-número de pessoas que poderiam ter ocupado a posição daquela cuja imagem está sendo focalizada. É o que ocorre, por exemplo, no trecho:



https://youtu.be/FxWfSkcVc_Y

No caso de legendas de grandes personalidades, como se imagina que o público tenha alguma referência delas, investe-se em recursos de **montagem** que possam trazer sentidos novos às imagens. Isso ocorre, por exemplo, quando a imagem de Hitler adulto é antecedida por uma fotografia sua quando criança, acompanhada dos dizeres: “Indolente, mal-humorado e austero. Pouco dinheiro, poucos amigos, poucas mulheres. Nem cigarro, nem bebida. Bigode ralo”. Ou quando a imagem de Stálin aparece com a seguinte legenda: “Rude, provocador e cínico. Não era afeito à teoria. A mãe queria que fosse padre. Bigode avantajado”. Percebe-se que as legendas constroem outra narrativa para essas personalidades históricas, diferentemente das narrativas oficiais. Essas referências a Hitler e a Stálin surgem numa grande sequência identificada como “paranoia”, na qual imagens de vários ditadores (Mao Tsé-tung, Mussolini, Pol Pot, Franco, Salazar, Idi Amin, Ceausescu, Ferdinand Marcus, Pinochet, Reza Pahlevi, Videla, Médici, Mobutu) aparecem ao lado de uma legenda que permite ao espectador identificá-las. As imagens vão aparecendo no centro da tela de forma distorcida e amalgamadas umas às outras, criando uma perturbação no olhar. Essa forma de fazer referência aos ditadores casa com a definição legendada de “paranoia”, que é apresentada também nesse trecho. Assista a toda essa passagem no link:



https://youtu.be/FxWfSkcVc_Y

Em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* as legendas servem ainda para materializar citações e definições, como pode ser visto neste trecho



https://youtu.be/FxWfSkcVc_Y

e neste



https://youtu.be/FxWfSkcVc_Y

Conclui-se, portanto, que legendas, títulos e intertítulos são usados de forma muito rica em *Nós que aqui estamos por vós esperamos*. Para assistir ao filme na íntegra, acesse o link:



https://youtu.be/FxWfSkcVc_Y

Atividades

1. Antes de começar a editar o filme, peça aos alunos que assistam a tudo o que está gravado e armazenado nas pastas específicas do computador ou HD. Solicite-lhes que façam anotações sobre o conteúdo das **sequências**, o *time code* de cada uma delas e eventuais problemas técnicos.

2. Instrua-os a elaborar, com base nessas anotações, o **roteiro técnico** do documentário. Utilize o modelo apresentado anteriormente.

3. Avalie se a **narrativa** construída a partir do **roteiro técnico** está de acordo com o ponto de vista do projeto inicial do documentário.

4. Com o **roteiro técnico** em mãos, oriente os alunos para que iniciem a **edição** do documentário. Lembre-lhes as diferentes etapas que uma **edição** comporta:

- a. Passar as cenas na ordem em que elas aparecerão no filme para um diretório de um programa de **edição** de vídeo;
- b. Editar efetivamente as imagens;
- c. Criar as animações gráficas e as transições;
- d. Inserir os materiais sonoros (**narração em voz over**, efeitos, trilha);
- e. Sincronizar imagem e som;
- f. Mixar o áudio.

5. Verifique se os itens que necessitam de autorização (materiais de arquivo visuais ou sonoros, músicas existentes) foram devidamente autorizados; caso contrário, providencie as autorizações e, se necessário excluir ou substituir algum item, revise a **edição**.

6. Finalize a **edição** e salve o documentário.

Oficina 4

Exercitando o olhar





Etapa 1 - Exercitando o olhar

Aprimoramento

Avalie com os alunos, em sala, a versão editada dos documentários. Se forem necessários ajustes, volte à ilha de edição com eles. O roteiro abaixo poderá ajudá-los.

Orientações para a revisão do documentário

- O documentário fala a respeito do lugar onde você vive?
- Fica claro que o documentário retrata algo do mundo real?
- Foi feito bom uso das entrevistas? Elas esclarecem a personagem entrevistada ou o assunto abordado pela personagem?
- As personagens são tratadas com respeito?
- A locução está adequada?
- O texto da narração é claro, tem ritmo?
- A relação que você estabelece entre imagem e texto verbal é pertinente?
- Os recursos sonoros são apropriados?
- A qualidade técnica da imagem e do som está boa?
- O trabalho de edição está bem feito?
- O documentário deixa claro seu ponto de vista a respeito do tema abordado?
- A maneira como o documentário utiliza os recursos da linguagem audiovisual é inovadora?
- Você se lembrou de dar crédito a todos os participantes do trabalho e agradecer àqueles que o ajudaram?
- O título resume bem a ideia do documentário?



Etapa 2 - Exposição ao público

Você, professor(a), também pode sugerir aos alunos(as) que socializem os documentários através de outros meios. Por exemplo, ajude-os a organizar uma pequena mostra na escola, aberta ao público, com a participação daqueles que se envolveram no filme. Essa prática aproxima a escola da comunidade. E a mostra poderia incluir também um debate com os realizadores. Nesse caso, exibe-se o filme e depois um mediador conduz o debate, controlando o tempo de fala dos participantes.

Outra ação voltada para ampliação da circulação dos documentários é enviá-los para plataformas on-line de compartilhamento, como Vimeo e YouTube, ou para sites específicos de divulgação de filmes.

Não se deve esquecer dos festivais que aceitam curtas-metragens feitos por estudantes. Essa seria uma terceira forma de fazer os documentários circularem e ganharem visibilidade.



Etapa 3 -Avaliação

Agora que já passamos por todas as etapas de produção de um documentário, vamos usar esse conhecimento também na hora de avaliar um filme de não ficção.

Para ajudar nessa tarefa, sugerimos uma grade de avaliação. Você e sua turma podem utilizar essa grade para fazer uma autoavaliação do trabalho realizado e encaminharem juntos aprimoramentos possíveis, se julgarem necessário. Conheça a grade de avaliação e preste atenção nos critérios e nos respectivos descritores:

Documentário Proposta de descritores		
Critérios	Pontuação	Descritores
Tema "O lugar onde vivo"	1,0	O documentário retrata a atualidade (conflitos, questões relevantes, acontecimentos etc.), a história, a cultura ou a vida de uma personagem do local?
Adequação ao projeto	1,0	O documentário consegue realizar, mesmo parcialmente, o que foi proposto no projeto? Ou seja, mesmo com as mudanças e adaptações diante do "risco do real", ele se aproxima do objetivo anunciado?
Adequação ao gênero	1,0	Adequação discursiva O documentário retrata algo do mundo real?
	2,0	Modos de representação Os modos de representação utilizados para abordar o real inserem o espectador no universo do filme documentário? Dependendo das estratégias escolhidas, o documentário as aproveita bem? Por exemplo: <ul style="list-style-type: none">• Ao utilizar entrevistas, elas:<ul style="list-style-type: none">– Deixam transparecer de forma satisfatória o tema e/ou a personagem?– Tratam as personagens de forma respeitosa? Evite reduzi-las a estereótipos de classe, gênero, etnia?• Ao utilizar a narração:<ul style="list-style-type: none">– Ela é adequada? Ela opera de forma eficiente ao lado das imagens, seja para explicá-las, seja para contradizê-las?• Ao utilizar material de arquivo:<ul style="list-style-type: none">– Ele contribui para esclarecer e ampliar o assunto?• Ao utilizar reencenações:<ul style="list-style-type: none">– Elas se justificam? Estão adequadas?• Ao utilizar estratégias de reflexão:<ul style="list-style-type: none">– Elas estão bem desenvolvidas?• Ao utilizar estratégias de performatividade:<ul style="list-style-type: none">– O realizador deixa claro por que volta a câmera para si?
	2,0	Recursos de linguagem <ul style="list-style-type: none">• Os recursos utilizados ao filmar e editar são os mais apropriados para se obter os efeitos desejados? Ou seja, o documentário faz uso adequado da gramática audiovisual ao enquadrar uma imagem, movimentar a câmera, editar o filme?• Até que ponto os recursos escolhidos, ou a combinação entre eles, são as melhores opções para abordar o assunto (do ponto de vista da imagem, do som, da edição etc.)?• Tecnicamente, imagem e som estão bem cuidados?
Marcas de autoria	2,0	<ul style="list-style-type: none">• O documentário sustenta um ponto de vista claro sobre o registro audiovisual que faz?• Ele se posiciona, toma partido diante do assunto abordado?• Ele expressa um olhar pessoal dos realizadores a respeito do assunto?• Ele é inovador no tratamento do tema? Consegue usar de maneira criativa os recursos audiovisuais escolhidos (narração, imagens de arquivo, entrevistas, efeitos sonoros etc.)?
Posicionamento ético	1,0	<ul style="list-style-type: none">• O documentário é ético na maneira que filma/entrevista as pessoas?• Quais consequências ele pode trazer para a comunidade/pessoas filmadas? Positivas ou negativas?

Atividades

1. Primeiro, assista ao curta-metragem *A garrafa e a tartaruga* (Marcus Farah, Brasil, 2008, 7 min e 51 seg) e depois avalie-o com base na grade de avaliação proposta. Veja o filme no link:



<https://youtu.be/FVb81iTjcDY>

Agora, atribua a pontuação que julga mais adequada para cada um dos conceitos. Para facilitar, você pode utilizar o modelo simplificado da grade que disponibilizamos abaixo:

Critérios		Pontuação
1	Tema “O lugar onde vivo”	
2	Adequação ao gênero	Adequação discursiva
		Modos de representação
		Recursos de linguagem
3	Marcas de autoria	
4	Posicionamento ético	

O item “Adequação ao projeto” não será avaliado no contexto dessa atividade, porque desconhecemos o projeto que deu origem ao filme analisado.

Agora, vamos avaliar, critério por critério, o curta-metragem. Leia os comentários da equipe do Programa Escrevendo o Futuro para cada critério:

1. Tema: “O lugar onde vivo”

A garrafa e a tartaruga é um filme sobre descarte de resíduos sólidos no mar e seu efeito na vida dos animais marinhos. Seu objetivo é sensibilizar as pessoas para que não joguem esse tipo de objeto no oceano.

Portanto, mostra preocupação com o lugar onde se vive, devendo receber alguma pontuação nesse critério. No entanto, a abordagem é bastante generalista, não apresenta nenhuma peculiaridade sobre os locais filmados, ou o impacto ambiental específico para certa comunidade. Assim, não seria recomendado atribuir a pontuação máxima.

2. Adequação ao projeto

Como não temos acesso ao projeto de *A garrafa e a tartaruga*, não é possível avaliar esse descritor.

3. Adequação ao gênero

3.1. Adequação discursiva

O fato de personificar animais e objetos, bem como criar encenações com a garrafa, não invalida o caráter documental do curta. As informações científicas sobre a morte de animais marinhos em decorrência da ingestão de resíduos sólidos lançados ao mar garantem a etiqueta de documentário ao filme. Uma narração em voz over discorre sobre a quantidade de lixo engolida pelas tartarugas monitoradas pelo projeto Tamar entre 2012 e 2013. Essa voz também fornece dados sobre a relação entre o lixo jogado no mar e a morte de mamíferos e aves marinhas em todo o planeta.

Assim, a obrigação de abordar algo da realidade se realiza, podendo o curta receber pontuação máxima nesse descritor.

3.2. Modos de representação

Para conseguir mobilizar o público, o filme cria uma narrativa ficcional em que uma garrafa plástica e uma tartaruga vivem uma situação de conflito. A garrafa é a protagonista e vilã da história. Aliás, ela é vilã apenas pela perspectiva do público, porque, na visão que tem dela mesma, é vítima de animais que “acabam” com a sua vida.

A personificação da garrafa e da tartaruga deixam claro para o espectador que o documentário utiliza estratégias de ficcionalização. Não há engano possível com relação a isso. Afinal, garrafas e tartarugas não pensam, nem falam.

Por outro lado, a narração em voz over fornece informações sobre a poluição do ecossistema oceânico, o que faz com que parte do curta se filie aos documentários de cunho científico.

Vê-se, portanto, que o filme utiliza dois modos de representação do real: a encenação e a narração em voz over que acompanham imagens de arquivo para abordar o tema da morte de animais por ingestão de resíduos sólidos lançados ao mar. Tais modos de representação são utilizados adequadamente, pois as estratégias de ficcionalização, além de pertinentes como mecanismo de sedução do público para o tema, mostram-se criativas. Por sua vez, dados científicos informam sobre a escala do problema.

3.3. Recursos de linguagem

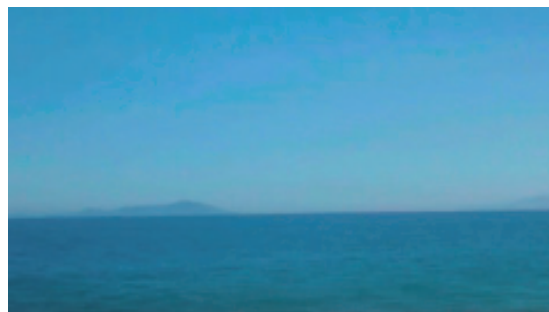
O curta usa muito bem os recursos da linguagem audiovisual tanto com relação às estratégias de filmagem quanto na hora da montagem. Vejamos:

Em geral, utiliza-se um plano detalhe ou primeiro plano nos momentos em que a garrafa externaliza seus pensamentos. Esse enquadramento favorece a construção de uma identidade para o objeto.



A garrafa e a tartaruga. Marcus Farah. Brasil, 2018.

Quando o foco é o ambiente em que a garrafa circula – a praia, o mar –, o **enquadramento** é mais distanciado, como o **plano geral**.



A garrafa e a tartaruga. Marcus Farah. Brasil, 2018.

O espectador percebe que as imagens da garrafa equivalem a filmagens feitas nas locações; já a tartaruga ganha vida através de imagens de arquivo.



A garrafa e a tartaruga. Marcus Farah. Brasil, 2018.

Por meio de uma **narração em voz off**, conhecemos as queixas, os anseios e os desejos da garrafa. À narração em voz off da garrafa interpõe-se uma narração em voz over de um narrador onisciente, a quem cabe dar as informações sobre os efeitos do lixo jogado no mar. Numa relação de complementaridade entre locução e imagem, o narrador vai mostrando que tipo de lixo as tartarugas engolem.



A garrafa e a tartaruga. Marcus Farah. Brasil, 2018.



A garrafa e a tartaruga. Marcus Farah. Brasil, 2018.



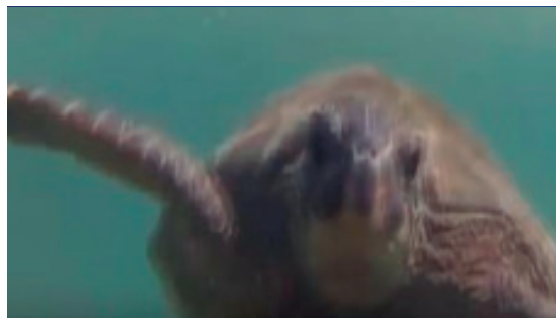
A garrafa e a tartaruga. Marcus Farah. Brasil, 2018.

O narrador menciona ainda o trabalho do fotógrafo Chris Jordan, que, com suas fotos, busca sensibilizar as pessoas para o problema da morte de animais marinhos provocada pelo lixo jogado no mar. Nesse trecho, as imagens do fotógrafo ilustram a narração. A fim de valorizar as fotografias de Jordan, o diretor, de início, focaliza apenas um detalhe da imagem para depois, através de um **zoom out** 📺, mostrá-la por completo.

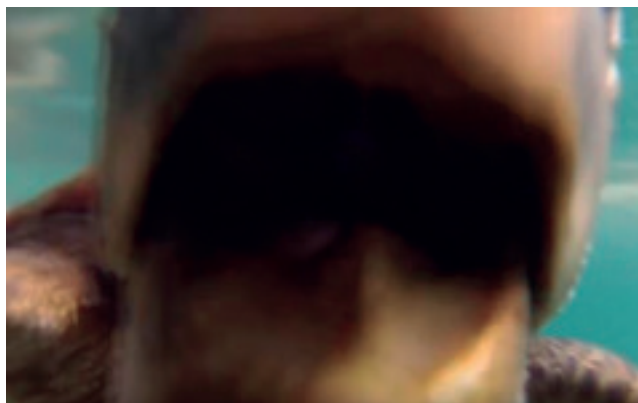


A garrafa e a tartaruga. Marcus Farah. Brasil, 2018.

Na sequência, a narração volta a ser da garrafa, que se queixa de permanecer à deriva no mar. Nesse momento, a trilha adquire um tom de ação e suspense. A montagem paralela passa a impressão de que a tartaruga está perseguindo a garrafa. A garrafa é filmada em meio à superfície agitada das ondas do mar. Imagens de arquivo mostram a tartaruga nadando em águas profundas até se aproximar da superfície. A abertura de boca da tartaruga é captada em plano detalhe pela câmera.



A garrafa e a tartaruga. Marcus Farah. Brasil, 2018.



A garrafa e a tartaruga. Marcus Farah. Brasil, 2018.

Conclusão: o terrível mamífero marinho comeu a pobre garrafa. Assim, o caráter ficcional da narrativa, em contraste com os dados do mundo real, promove uma inesperada inversão de papéis entre vítima e vilão.

Os únicos elementos que, a nosso ver, não estão no mesmo nível de excelência dos demais são os seguintes:

- A qualidade interpretativa das narrações. Por vezes, tanto a narração em voz off quanto a em voz over carecem de maior traquejo dramático.
- As transições entre as imagens feitas na praia e as de arquivo que mostram os animais no fundo do oceano. Embora as imagens do oceano estejam acompanhadas de trilha musical, talvez pudessem ser acrescidos à trilha recursos sonoros que fizessem de maneira mais suave a passagem da praia para o fundo do mar.

4. Marcas de autoria

Distanciando-se de uma característica comum aos documentários, que é estar abertos aos acontecimentos do mundo, esse filme é todo roteirizado. Tudo – elementos ficcionais e não ficcionais – foi planejado para, em conjunto, funcionar a favor da história que se quer contar e da denúncia que se quer fazer. É o que ocorre com:

- a relação que se estabelece entre as imagens captadas in loco e as de arquivo;
- o contraponto entre a narração em primeira pessoa da garrafa e a voz over de um narrador onisciente;
- a construção do conflito dramático entre as personagens.

Ao jogar com a alternância entre uma voz subjetiva (narração em voz off da garrafa) e outra objetiva (narração em voz over do narrador onisciente), o filme ganha caráter bastante autoral.

Os recursos de linguagem utilizados (narração, trilha sonora, edição) conseguem atingir o objetivo final de chamar a atenção do espectador para o problema que se quer denunciar. Assim, pode-se afirmar que o ponto de vista do realizador está claro e o argumento, bem construído. Por esses motivos, as marcas de autoria se fazem presentes.

5. Posicionamento ético

O curta mostra-se ético no tratamento que dá às imagens, pois: faz uso de imagens de arquivo em prol de uma causa importante para o meio ambiente;

- fornece informações sem distorcê-las;
- dá os créditos das imagens de arquivo que utiliza e das informações que divulga;
- não maltrata os animais que filma.

Pontuação sugerida pela equipe do Programa Escrevendo o Futuro para o curta *A garrafa e a tartaruga*:

Critérios		Pontuação	
1	Tema “O lugar onde vivo”	0,5	
2	Adequação ao gênero	Adequação discursiva	1,0
		Modos de representação	2,0
		Recursos de linguagem	1,5
3	Marcas de autoria	2,0	
4	Posicionamento ético	1,0	

Professor(a), ao comparar sua avaliação com a sugestão da equipe do Programa Escrevendo o Futuro, você pode ter encontrado pontos de convergência e divergência. Isso é bastante natural e inclusive esperado! As divergências são ótimas oportunidades para reflexão, troca e construção de novos e múltiplos olhares.

Para aperfeiçoar ainda mais seu olhar avaliativo, sugerimos que você converse com outros colegas sobre suas impressões. E deixamos aqui o convite para que faça o módulo Documentário do curso on-line gratuito “Avaliação textual: análises e propostas”, no Portal Escrevendo o Futuro:

<https://www.escrevendoofuturo.org.br/conteudo/formacao/cursos-on-line/informacoes>

Desejamos um ótimo trabalho!

Glossário

1/4 – ângulo que está entre o lateral e o traseiro.

3/4 – ângulo que está entre o frontal e o lateral, formando aproximadamente um ângulo de 45° com o nariz da personagem.



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos>

A

Ação – aquilo que acontece na frente da câmera.

Ângulo Alto, Plongée ou Mergulho – a câmera focaliza a pessoa ou o objeto de cima para baixo.



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos>

Ângulo Baixo, Contra-Plongée ou Contra-Mergulho – a câmera focaliza a pessoa ou o objeto de baixo para cima.



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos>

Ângulo Frontal – a câmera filma a personagem ou o objeto de frente, aproximadamente na altura do nariz.



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos>

Ângulo Lateral – a câmera filma a pessoa de perfil, pode ser tanto o perfil direito quanto o esquerdo.



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos>

Ângulo Plano ou Normal – a câmera focaliza a pessoa na altura dos olhos, num plano horizontal.



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos>

Ângulo Traseiro – a câmera filma a pessoa por trás.



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos>

Ângulos

Ângulos – em cinema, há diferentes tipos de ângulos:

3/4 – ângulo que está entre o frontal e o lateral, formando aproximadamente um ângulo de 45° com o nariz da personagem.

1/4 – ângulo que está entre o lateral e o traseiro.

Ângulo Alto, Plongée ou Mergulho – a câmera focaliza a pessoa ou o objeto de cima para baixo.

Ângulo Baixo, Contra-Plongée ou Contra-Mergulho – a câmera focaliza a pessoa ou o objeto de baixo para cima.

Ângulo Plano ou Normal – a câmera focaliza a pessoa na altura dos olhos, num plano horizontal.

Contra-Zenital ou Contra-Plongée Absoluto – a câmera aponta completamente para cima.

Ângulo Frontal – a câmera filma a personagem ou o objeto de frente, aproximadamente na altura do nariz.

Ângulo Lateral – a câmera filma a pessoa de perfil, pode ser tanto o perfil direito quanto o esquerdo.

Ângulo Traseiro – a câmera filma a pessoa por trás.

Zenital ou Plongée Absoluto – a câmera fica no alto, apontando

C

Câmera Objetiva – a câmera filma a cena do ponto de vista de um público imaginário.

Veja um exemplo no gif (PRODUCCINE, O que é CÂMERA SUBJETIVA? | Linguagem cinematográfica, 2017):



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/wvpqwr.gif

Câmera Subjetiva – a câmera simula o olhar de uma personagem em cena.

Veja um exemplo no gif (PRODUCCINE, O que é CÂMERA SUBJETIVA? | Linguagem cinematográfica, 2017):



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/1wwwnr.gif

Campo – espaço enquadrado pelo campo de visão da câmera, aquilo que vemos e ouvimos na tela.

Campo/Contracampo – alternância de planos orientados em sentidos opostos.



Amour. Michael Haneke. França, Alemanha, Áustria, 2013.

Cena – unidade dramática que ocorre num mesmo espaço e recorte temporal e pode ser composta por um ou mais planos.

Chicote – uma panorâmica muito rápida.

Veja um exemplo no gif (COMOTUFEZ, Fazendo Vídeo – 10 Movimentos de Câmera, 2013):



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/wvpnoj.gif

Chroma Key – técnica utilizada quando se deseja substituir o fundo de uma imagem por algum outro vídeo ou foto. É uma técnica muito usada na previsão do tempo dos telejornais. Filma-se em um fundo de cor sólida, geralmente azul e verde (hoje se usa até o vermelho), e depois substitui essa cor pelo mapa.

Veja um exemplo no gif (*Os Vingadores*, Joss Whedon, Estados Unidos, 2012):



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/r8klle.gif

Cinema Novo – movimento cinematográfico brasileiro de grande visibilidade entre os anos 1960 e 1970. O Cinema Novo se opunha ao cinema tradicional brasileiro de até então, que consistia principalmente em musicais, comédias e épicos ao estilo hollywoodiano. Glauber Rocha é considerado o seu mais influente representante.

Claquete – instrumento usado para marcar cenas e tomadas e cuja batida, na montagem, serve como ponto para sincronização de som e imagem.



Clímax – ápice da curva dramática de uma história.

Continuidade – sequência lógica entre as diversas cenas. Há diversos tipos de continuidade: de tempo, de espaço etc.

Contra-Zenital ou Contra-Plongée Absoluto – a câmera aponta completamente para cima.



Bastardos Inglórios. Quentin Tarantino. Estados Unidos, Alemanha, 2009.

Contracampo – plano efetuado com a câmera na direção oposta à posição da tomada anterior.

Corte – passagem de um plano a outro. Todo corte pressupõe a existência de dois planos: o que vem antes do corte (por convenção, chamado de “Plano A”) e o que vem depois do corte (“Plano B”). Do ponto de vista do espectador, o corte é a sensação de mudança de ponto de vista. Tipos de corte:

Corte Direto – (também chamado de Corte Seco ou Corte Simples, ou ainda Corte Propriamente Dito) – ocorre quando a passagem de um plano a outro se dá sem qualquer estado intermediário.

Fade – é quando a passagem entre um plano e outro ocorre de forma gradual, sendo o estado intermediário uma imagem neutra (tela preta, tela branca ou de qualquer cor).

Fade-Out – é o desaparecimento gradual do Plano A até uma imagem neutra.

Fade-In – é o aparecimento gradual do Plano B a partir de uma imagem neutra.

Fusão – é outra forma gradual de corte, em que o estado intermediário é uma “mistura” entre o Plano A e o Plano B: no decorrer da fusão (que

pode durar alguns fotogramas ou mesmo alguns segundos), a imagem do Plano A vai gradualmente desaparecendo enquanto a imagem do Plano B vai surgindo.

Sobreposição – é quando dois planos (isto é, duas imagens captadas de forma independente) coexistem na tela durante algum tempo.

Corte Direto

Corte Direto – (também chamado de Corte Seco ou Corte Simples ou ainda Corte Propriamente Dito) – ocorre quando a passagem de um plano a outro se dá sem qualquer estado intermediário.

Veja um exemplo no gif (*O Rei Leão*, Jon Favreau, Estados Unidos, 2019):



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/nx5add.gif

Curva Dramática – desenvolvimento das ações dramáticas dentro da história. As situações dramáticas de uma história tendem a crescer até o ápice e então ela começa a voltar à “normalidade”.

D

Decupagem – planificação do filme definida pelo diretor, incluindo todas as cenas e alguns detalhes técnicos.

Design de Som (ou Design de Áudio) – diferentes sonoridades que compõem o filme: som direto, efeitos, trilha sonora.

Direção – responsável pela parte artística e visual do filme. Coordena a unidade estética do filme e orienta o trabalho dos demais setores.

Direção de Arte – responsável por criar e definir a cenografia, os objetos de cena, o figurino, a maquiagem, seguindo o conceito proposto pela direção.

Direção de Fotografia – responsável pela imagem do filme, em termos de iluminação, captação de imagens (escolha de enquadramentos, ângulos, movimentação da câmera).

Direção de Som – responsável pela concepção estética do som do filme, pela captação de áudio em cena, diálogos e sons ambientes.

Dissolve – imagem se dissolve até o branco ou se funde com a outra.

E

Edição de Imagem – recorte e tratamento das imagens.

Edição de som – escolha e organização de sons ambientes, ruídos, diálogos e trilha sonora, que ocorre após edição da imagem e antes da mixagem de som.

Efeitos de temporalidade

Elipse – passagem muito rápida de tempo.

F

Flashback – cena que revela algo do passado.

FlashForward – cena que revela parcialmente algo que acontecerá

após o tempo presente.

Quick Motion – câmera rápida, movimento acelerado.

Slow Motion – câmera lenta, movimento retardado.

Freeze – congelar, manter estática uma imagem.

Split Screen – divisão da tela, mostrando dois acontecimentos que ocorrem ao mesmo tempo.

Insert – inserção breve de uma imagem na tela.

Plano Sequência – filmagem de uma ação contínua com longo período de duração, isto é, filmagem sem cortes e em apenas uma tomada.

Elipse – passagem muito rápida de tempo.

Veja um exemplo no vídeo (*Cidadão Kane*, Orson Welles, Estados Unidos, 1941)



<https://youtu.be/rzFgtxhM8SE>

Enquadramento – define o que está dentro e fora da cena. A forma de enquadrar depende dos planos e ângulos.

Extracampo – tudo aquilo que faz parte da cena, mas que não vemos e nem ouvimos.

Fade – é quando a passagem entre um plano e outro ocorre de forma gradual, sendo o estado intermediário uma imagem neutra (tela preta, tela branca ou de qualquer cor).

Fade-in – é o aparecimento gradual do Plano B a partir de uma imagem neutra.

Veja um exemplo no gif (*O Rei Leão*, Jon Favreau, Estados Unidos, 2019):



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/jzr9ww.gif

Fade-out – é o desaparecimento gradual do Plano A até uma imagem neutra.

Veja um exemplo no gif (*O Rei Leão*, Jon Favreau, Estados Unidos, 2019):



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/yopv4v.gif

Flashback – cena que revela algo do passado.

Veja um exemplo no vídeo (*Band of Brothers*, Phil Alden Robinson, Richard Loncraine, Estados Unidos, 2001):



<https://youtu.be/YDOX5Cq2LO4>

FlashForward – cena que revela parcialmente algo que acontecerá após o tempo presente.

Veja um exemplo no vídeo (*Sherlock Holmes*, Guy Ritchie, Estados Unidos, 2009):



<https://youtu.be/bpVfCIMnaR0>

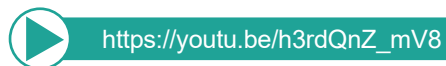
Foley – sons criados em estúdio com o objetivo de reforçar a carga dramática do filme. Por exemplo: passos, porta fechando, barulho de água.

Fotograma – cada uma das imagens impressas quimicamente no filme cinematográfico. O fotograma corresponde ao frame do vídeo, e ambos são genericamente chamados de “quadros” de um produto audiovisual.



Freeze – congelar, manter estática uma imagem.

Veja um exemplo no vídeo (*Ok, You're Right, 50 Cent, Dan The Man*, Chris “Broadway”, Estados Unidos, 2009):



Fusão - Fusão é outra forma gradual de corte, em que o estado intermediário é uma “mistura” entre o Plano A e o Plano B: no decorrer da fusão (que pode durar alguns fotogramas ou mesmo alguns segundos), a imagem do Plano A vai gradualmente desaparecendo enquanto a imagem do Plano B vai surgindo.

Veja um exemplo no gif (*O Homem que Luta Só*, Budd Boetticher, Estados Unidos, 1959):



G

Grande Plano Geral – plano bastante aberto que busca passar ao espectador a referência geográfica da cena. Embora o elemento humano possa estar presente, ele não é claramente identificável.



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

I

Iconográfico – material referente à imagens, gravuras e fotografias.

Imagens de Cobertura – imagens de objetos e do ambiente onde ocorre a gravação para “cobrir” falas de entrevistados e/ou alguns trechos cuja filmagem apresente algum problema.

Insert – inserção breve de uma imagem na tela.

Veja um exemplo no vídeo (*Na Natureza Selvagem*, Sean Penn, Estados Unidos, 2007):



<https://youtu.be/vsUxVJufiUI>

J

Jornada do Herói – estrutura narrativa em que uma pessoa, em geral bastante comum, vai passando por provações até conquistar um objetivo e/ou salvar os demais.

Jump-Cut – é quando a edição remove parte de uma tomada gerando dois planos e uma transição brusca entre eles. Este tipo de edição causa uma impressão de saltos para frente no tempo da cronologia de uma cena.

Veja um exemplo no vídeo (*A Pequena Loja dos Horrores*, Frank Oz, Estados Unidos, 1987):



<https://youtu.be/wH4cNrUB4ss>

L

Localização – lugar onde se realizam as filmagens.

M

Material Bruto – conjunto de imagens e sons obtidos na filmagem e que ainda não foram manipulados, alterados na edição.

Microfone de Lapela – microfone bem pequeno que se prende na roupa do entrevistado/apresentador, na altura do ombro, que garante boa captação do som.



Mise en Scène – expressão francesa que está relacionada à encenação. No audiovisual, tudo aquilo que aparece no enquadramento, por exemplo: cenário, atores, iluminação, decoração, adereços, figurino, maquiagem etc., constitui a mise en scène. Ela diz respeito à aparência geral do filme, ao conjunto da obra, e não apenas aos elementos cinematográficos.

Mixagem de som – trabalho de pós-produção responsável por nivelar

os diferentes elementos sonoros que compõem o filme (diálogo de entrevista, voz over, música, efeitos sonoros etc.) para que o áudio não oscile na passagem de uma sequência a outra.

Montagem (ou Edição) – processo pelo qual se seleciona e se une as cenas filmadas na sequência desejada para exibição.

Montagem Dialética – caminha em sentido inverso à montagem em continuidade, valorizando não o apagamento do corte, mas o choque entre os planos. Justapõe imagens ou planos que não se harmonizam naturalmente de maneira a provocar o espectador. Também chamada de “montagem paralela”, “montagem intelectual”, “montagem em evidência” ou “montagem retórica”.

P

Pan Horizontal – movimento da câmera sobre seu próprio eixo na horizontal.

Veja um exemplo no gif (DE PAULA, Felipe M., Os movimentos de camera (Cinematografia), 2017):



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/r8klxw.gif

Pan Vertical (ou Tilt) – movimento da câmera sobre seu próprio eixo na vertical.

Veja dois exemplos nos gifs (DE PAULA, Felipe M., Os movimentos de camera (Cinematografia), 2017):



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/wl69nx.gif



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/1wwwao.gif

Panorâmica (Pan) – movimento em que a câmera permanece fixa e faz um movimento giratório sobre seu próprio eixo.

Película – qualquer filme fotográfico utilizado para a realização de filmes para cinema ou televisão.



Plano – unidade significativa mínima do filme. Corresponde ao trecho contínuo de filme contido entre dois cortes consecutivos. Não confundir plano com tomada, que é a ação de filmar um plano. Em uma filmagem, podem ser feitas várias tomadas de um mesmo plano, das quais apenas

uma será aproveitada. O plano é uma materialidade visual resultado da distância entre a câmera e o objeto filmado. Há diferentes tipos de planos. Dependendo da obra de referência consultada sobre a linguagem audiovisual, há pequenas variações na forma de nomear os planos. Por vezes, pode-se encontrar nomeações diferentes para um mesmo tipo de descrição.

Plano Americano (PA) – plano que enquadra a pessoa dos joelhos para cima.



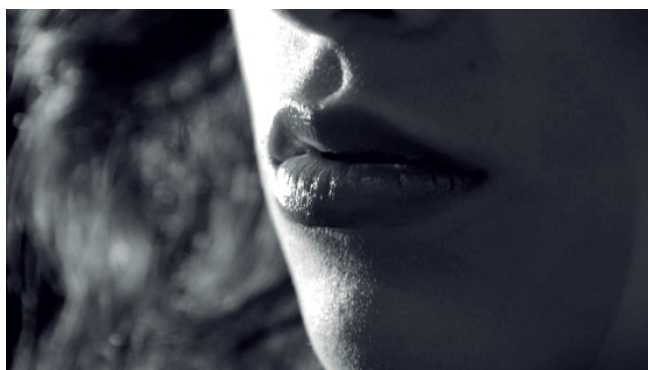
Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

Plano Conjunto (PC) – plano um pouco mais fechado que o plano geral. É possível reconhecer os rostos das pessoas que estão próximas da câmera.



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

Plano Detalhe – plano que mostra apenas um detalhe ocupando todo o quadro (por exemplo: mãos, olhos, boca etc.).



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

Plano Fechado (PF) ou Big Close – plano que enquadra o rosto da pessoa.



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

Plano Geral (PG) – plano que mostra uma área de ação relativamente ampla. A figura humana ocupa espaço reduzido.



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

Plano Médio (PM) – plano que enquadra a pessoa da cintura para cima.



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

Plano Sequência – filmagem de uma ação contínua com longo período de duração, isto é, filmagem sem cortes e em apenas uma tomada.

Veja um exemplo no vídeo (CINEMARDEN, Plano Sequência, 2015):



<https://youtu.be/SrsB7OHrqJ8>

Primeiro Plano (PP) ou Close-Up – plano que enquadra a pessoa do tórax para cima, com ênfase no rosto.



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

Produção – responsável pelo planejamento, execução e toda a organização prática das filmagens. Deve acompanhar e dar suporte a todos os outros setores. Por conta da abrangência e variedade de atribuições, a produção audiovisual comporta áreas específicas: produção executiva (aspectos administrativos e financeiros) e a direção de produção (que se subdivide em produção de set, produção de elenco, produção de figurino, produção de locação, produção de alimentação).

Profundidade de Campo – em ótica, diz-se do intervalo entre o ponto mais próximo e o mais distante cujas imagens podem ser vistas com nitidez. Em linguagem cinematográfica, refere-se à visão simultânea de ações que se desenrolam a diferentes distâncias a partir do ponto de vista.

Q

Quick Motion – câmera rápida, movimento acelerado.

Veja um exemplo no gif:



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/1_dtr8zk5yns8nsf31e_fhua.gif

R

Roteiro – estrutura da história a ser contada em imagens e sons.

Roteiro Técnico – roteiro em que as sequências filmadas são colocadas na ordem que aparecerão no documentário a fim de orientar a edição.

Sequência – pode ser composta por uma ou mais cenas. Define-se pela continuidade da ação.

S

Set – local onde o filme acontece, espaço de trabalho de toda a equipe de filmagem.

Sincrônica – simultânea, aquilo que passa ao mesmo tempo de outra coisa.

Som direto – captação de todo tipo de áudio no set de filmagem: diálogos, sons ambientes, sons de movimentos de objeto e pessoas.

Split Screen – divisão da tela, mostrando dois acontecimentos que

ocorrem ao mesmo tempo.

Veja um exemplo no gif ((500) dias com ela, Mark Webb, Estados Unidos, 2009:



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/expectations-vs-reality-split-screen-heartbreaking-perfect.gif

T

Tomada – filmagem contínua gravada sem cortes que começa no momento em que se liga a câmera até o momento em que ela é desligada. Alguns confundem tomada com plano. Na filmagem, a tomada corresponde à captura de um determinado plano do filme. Pode-se filmar repetidas vezes um mesmo plano para que seja possível selecionar a melhor tomada. Boa parte do processo de montagem consiste em escolher a melhor tomada de cada plano. Na versão finalizada do filme, já não existe mais diferença entre plano e tomada, daí a confusão entre os dois conceitos.

Transições entre cenas – refere-se à ligação entre uma cena e a seguinte.

Corte Direto (também chamado de Corte Seco ou Corte Simples, ou ainda Corte Propriamente Dito) – ocorre quando a passagem de um plano a outro se dá sem qualquer estado intermediário.

Fade – é quando a passagem entre um plano e outro ocorre de forma gradual, sendo o estado intermediário uma imagem neutra (tela preta, tela branca ou de qualquer cor).

Fade-Out – é o desaparecimento gradual do Plano A até uma imagem neutra.

Fade-In – é o aparecimento gradual do Plano B a partir de uma imagem neutra.

Fusão - outra forma gradual de corte, em que o estado intermediário é uma “mistura” entre o Plano A e o Plano B: no decorrer da fusão (que pode durar alguns fotogramas ou mesmo alguns segundos), a imagem do Plano A vai gradualmente desaparecendo enquanto a imagem do Plano B vai surgindo.

Sobreposição - quando dois planos (isto é, duas imagens captadas de forma independente) coexistem na tela durante algum tempo.

Dissolve – imagem se dissolve até o branco ou se funde com a outra.

Travelling – movimento em que a câmera efetivamente se desloca no espaço. Durante esse movimento ela pode manter a mesma distância e o mesmo ângulo em relação ao objeto filmado, se aproximar ou se afastar do objeto, contornar o objeto.

Travelling frontal (ou Dolly) – a câmera avança ou recua em relação ao objeto filmado.

Veja dois exemplos de gifs (*Forest Gump* – O Contador de Histórias, Robert Zemeckis, Estados Unidos, 1994):



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/d1kvva.gif



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/k1rvdl.gif

Travelling lateral – a câmera se desloca em paralelo ao objeto filmado, para direita ou para a esquerda.

Veja dois exemplos nos gifs (COMOTUFEZ, Fazendo Vídeo – 10 movimentos de câmera, 2013):



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/k8r0mr-min.gif



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/d1kv55.gif

Travelling vertical – a câmera se desloca para cima ou para baixo, em geral, com o auxílio de um equipamento chamado “grua”.

Veja um exemplo no gif (*Jurassic Park* – Parque dos Dinossauros, Steven Spielberg, Estados Unidos, 1993):



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/travelling_vertical.gif

Tripé – aparelho de três pés sobre o qual podem ser apoiados diferentes tipos de objetos. No cinema, serve para apoiar uma câmera e assim garantir que as imagens não saiam tremidas.



V

Voyerístico – derivado de voyeur, que em francês significa “aquele que vê”. Descreve uma pessoa que gosta de observar os outros. Em muitos casos, o voyeurismo é uma invasão de privacidade, porque as pessoas são observadas sem o seu consentimento.

Voz Off (ou narração em off) – indicação usada em duas situações: 1) para expressar o pensamento de uma personagem que aparece em cena; 2) quando sabemos quem é a personagem que fala, mas ela não aparece na cena. Por exemplo, alguém que fala da sala ao lado, ou fala enquanto a câmera mostra outra personagem. Nesse último caso, também se usa a sigla O.S (Out of Screen) para indicar que a personagem está fora de quadro.

Voz Over (ou narração em over) – indicação usada quando não vemos e não sabemos quem está falando. Trata-se da chamada “voz de Deus”, narrador onipresente e onisciente que conta a história sem manter vínculo com ela. Ele narra de forma distanciada. O efeito que obtém com isso é o de objetividade.

Z

Zenital ou Plongée Absoluto – a câmera fica no alto, apontando completamente para baixo.



Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças. Michael Gondry. Estados Unidos, 2004.

Zoom – simulação de movimento da câmera, na realidade um efeito óptico obtido com a lente, que altera gradualmente o foco de visão de um mesmo plano e ângulo.

Zoom In – movimento de aproximação.

Veja um exemplo no gif (*The Problem Solvers*, John Riggi, Estados Unidos, 2011):



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/ezgif-2-cfc2c1fed747.gif

Zoom out – movimento de distanciamento.

Veja um exemplo no gif (*How I Met Your Mother*, Carter Bays, Craig Thomas, Estados Unidos, 2005):



https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/02/ezgif-2-9e46c8ec1310.gif

Autorizações

Orientações referentes a direitos autorais e direitos de personalidade

Introdução

Para a elaboração de um Documentário, são necessárias as noções básicas sobre direitos autorais e direitos da personalidade (direito de imagem). Tais conhecimentos são importantes porque os alunos podem estar lidando com direitos alheios.

Neste sentido, esse texto apresentará em um primeiro momento noções básicas sobre direitos autorais e direitos da personalidade de acordo com a legislação brasileira e, num segundo momento, trará algumas dúvidas com casos práticos de cuidados que os alunos precisam ter e situações que devem evitar.

Antes de ler o texto, assista ao vídeo abaixo com dicas preciosas:



https://youtu.be/1_HDh9goHEo

(sem audiodescrição)



<https://youtu.be/S8kKp9-sEoQ>

(sem audiodescrição)

Noções básicas de direitos autorais e direitos da personalidade (direitos de imagem)

Direitos autorais e direitos de imagem são termos jurídicos que muitas vezes trazem uma confusão para quem não está acostumado ao tema. Por isso, o primeiro passo será diferenciá-los e compreendê-los para, em seguida, nos aprofundarmos nas formas de uso de cada um deles.

O **direito autoral** é uma espécie de direito intelectual, ou seja, é um bem imaterial juridicamente protegido. Assim, ele decorre de uma atividade intelectual, criativa ou inovativa. A Lei de Direitos Autorais – LDA (Lei nº 9.610/1998) define que as obras intelectuais protegidas são “as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro”. Em resumo, direitos autorais são aquelas obras intelectuais que se encontram vinculadas em algum suporte que consiga dar materialidade. Quando pensamos num livro, por exemplo, o direito autoral não está diretamente relacionado com as páginas ou com a sua edição, mas com a criação intelectual que o autor colocou nele, ou seja, as ideias por trás da obra e o formato utilizado pelo autor para dar materialidade a elas. Músicas, fotografia, obras de arte, filmes, vídeos, aulas, programas de tv, poemas, videogames e palestras são exemplos de obras protegidas por direitos autorais. Falaremos mais sobre elas adiante.

Por outro lado, a legislação também fala em direitos da personalidade que são os direitos


que decorrem da própria natureza do ser humano como, por exemplo, voz, corpo, nome, privacidade e imagem. Destacamos aqui este último. O direito de imagem se relaciona, portanto, com a própria imagem da pessoa e não com um direito autoral. Esses direitos, como regra, são intransmissíveis ou irrenunciáveis. Assim, quando uma pessoa deseja usar a imagem, voz e nome da outra – como para a gravação de um documentário, por exemplo – é necessário solicitar uma autorização. Preferencialmente essa autorização deverá ser escrita e específica.

Muitas vezes, uma mesma situação pode gerar uma proteção de direito autoral e direito de personalidade, mas é importante saber diferenciar ambas para evitar futuras discussões. Pensemos, por exemplo, no vídeo de um poeta recitando um poema de sua autoria. Nesta situação, tratamos do direito de voz e imagem (o vídeo da declamação) e do direito autoral (o poema em si).

Obras protegidas e obras não protegidas como direitos autorais

Conforme já vimos, as obras protegidas são as “criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte”. A LDA traz uma lista exemplificativa, vejamos:

- I – os textos de obras literárias, artísticas ou científicas;
- II – as conferências, alocuções, sermões e outras obras da mesma natureza;
- III – as obras dramáticas e dramático-musicais;
- IV – as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma;
- V – as composições musicais, tenham ou não letra;
- VI – as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas;
- VII – as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia;
- VIII – as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética;
- IX – as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza;
- X – os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência;
- XI – as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova;
- XII – os programas de computador;
- XIII – as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.

É importante ressaltar que esse lista não é limitada, ou seja, vídeos disponíveis do Youtube ou qualquer outro site, *podcasts*, *webinars*, posts de Facebook e outros meios atuais de criações intelectuais também são protegidos. Neste sentido, qualquer utilização de uma obra, depende de autorização prévia do autor. Isso vale para reprodução parcial ou integral, **edição** , adaptação, tradução ou qualquer outra modalidade de utilização.

Conforme explicamos, não é porque uma obra é de acesso público que ela não está protegida por direitos autorais. Isso se aplica desde um livro disponível numa biblioteca pública até um vídeo ou música disponível no Youtube ou imagem do Google. Se existe criação intelectual, automaticamente existe proteção.

Assim, como regra, se seu documentário usar, ainda que parcialmente, qualquer outra obra, deverá haver autorização prévia do autor. Existem, contudo, algumas situações que o uso é permitido mesmo que sem a autorização prévia. Mas, independentemente disto, **o autor sempre deverá ser citado**.

Destacamos duas principais situações de uso permitido sem autorização prévia. A primeira são as obras que estão em domínio público. Isso ocorre em setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao falecimento do autor. Por exemplo, Machado de Assis morreu em 29 de setembro de 1908. Assim, suas obras passaram para o domínio público 70 anos após 1º de janeiro de 1909. Isso vale para quaisquer obras, tais como livros, fotografias, músicas. Você pode encontrar muitas dessas obras em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>>. Assim, por exemplo, você pode usar no seu documentário uma música disponível gratuitamente no Domínio Público, desde que cite a autoria!

Outra situação é quando os autores querem dar maior visibilidade em suas obras e permitem o compartilhamento gratuito e disponibilizam suas obras em bases de dados de acesso público, desde que seja citada a autoria. Uma base bastante conhecida e indicada é a “Creative Commons”: <<https://br.creativecommons.org/>>. Para músicas e sons, o Youtube conta com uma biblioteca de áudio, o “Youtube Audio Library”: <<https://www.youtube.com/audiolibrary/music>>. Ressaltamos, contudo, que você sempre deve pesquisar bem para ver se a base utilizada realmente possui autorização dos autores.

Perguntas e respostas

Quando preciso pedir a autorização do uso de nome, imagem e voz de alguém?

O ideal é que qualquer pessoa que apareça no documentário tenha assinado um termo de autorização antes da filmagem, de acordo com o modelo apresentado no regulamento.

Se eu gravar em algum lugar público e aparecerem pessoas no fundo sem falas, preciso de autorização?

Nestes casos, opte por imagens em que as pessoas não possam ser identificadas, tendo sido filmadas sem mostrar o rosto ou, se possível, com o rosto borrado.

Se eu solicitei a autorização, mas a pessoa não quis assinar o documento?

Não é possível que ela apareça na imagem.

Posso reproduzir a entrevista/vídeo de alguém da internet?

Não. A autorização é específica.

Posso usar livremente músicas disponibilizadas em streamings ou no Youtube no meu vídeo?

Não. Mesmo que estejam disponibilizadas publicamente, seu uso no documentário precisa de autorização.

Se eu não conseguir contato com o autor da música, posso utilizar citando os direitos autorais?

Não. O uso depende de autorização específica, não bastando a indicação de autoria e a fonte.

Posso utilizar fotos, imagens e textos extraídos de sites e citar a fonte?

Como regra, não. A depender do caso, eles podem estar em domínio público para livre utilização.

Se eu utilizar alguma obra em domínio público ou retirada de banco de imagens, posso usar de qualquer forma?

Não, a utilização sempre requererá a citação da fonte. É importante ressaltar que algumas obras disponíveis em bancos de dados possuem determinadas limitações de uso, de forma que é sempre importante entender quais são as possibilidades e vedações de uso que o autor indicou.

Para mais informações:

– Modelo de termo de autorização de uso de imagem:

<https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/01/Termo-de-autorizac%CC%A7a%CC%83o-de-uso-de-imagem-1.pdf>

– Modelo de termo de autorização de uso de arquivo:

<https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/wp-content/uploads/2019/02/Termo-de-autorizac%CC%A7a%CC%83o-de-uso-de-arquivo.pdf>

– http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9610.htm

– <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>

– <https://br.creativecommons.org/>

– <https://www.youtube.com/intl/pt-BR/about/copyright/#support-and-troubleshooting>

– https://www.facebook.com/help/1020633957973118/?helpref=hc_fnav

Referências

Obras citadas no Caderno

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagem do povo*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentários*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LIRA, Bertrand. “Prazer visual e estética e o modo poético no documentário paraibano”, in: *Culturas Midiáticas*, v. 8, 2015, pp. 211-223.

LUCENA, Luiz Carlos. *Como fazer documentários – Conceito, linguagem e prática de produção*. São Paulo: Summus, 2012.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

MARTINS, Fernanda Aguiar; SANTOS, Emerson Roberto Dias. “As sinfonias urbanas, uma breve introdução sobre suas origens e seus inventores”, in: Anais do III Encontro Baiana de Estudos de Cinema, 2012. Disponível em <<http://www3.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/04/As-sinfonias-urbanas-uma-breve-introdu%C2%8Da-%C3%83%C3%89o-sobre-suas-origens-e-seus-inventores.pdf>>

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2005.

PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário. Da pré-produção à pós-produção*. Campinas, Papyrus, 2009. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/285156/1/Soares_SergioJosePuccini_D.pdf>

SALLES, João Moreira. “A dificuldade do documentário”, in: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005, pp.57-71. Capítulo 3. Disponível em <<https://edoc.site/a-dificuldade-do-documentario-joao-moreira-sallespdf-pdf-free.html>>

VALLES, Rafael. Doc On-line, nº 19, mar., 2016. Disponível em <www.doc.ubi.pt>, pp. 213-222.

Outras obras indicadas para leitura

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho – Televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real – Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MARTINS, Índia Mara. “Documentário animado: tecnologia e experimentação”, in: Doc On-line, nº 4, ago., 2008. Disponível em <www.doc.ubi.pt>, pp. 66-91.

MIGLIORIN, César. *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: *Beco do Azougue*, 2010.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema II*. São Paulo: Senac, 2005.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

Revistas sobre documentário e cinema

Doc On-line: <<http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc>>

A Doc On-line, Revista Digital de Cinema Documentário, tem como objetivo divulgar investigações no âmbito do documentário, com especial ênfase nas abordagens de carácter multidisciplinar.

Devires: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires>>

Publicada conjuntamente pelos programas de pós-graduação em Comunicação e Antropologia da FAFICH-UFMG, a revista Devires procura associar os estudos do cinema ao domínio das Humanidades, em busca de uma interlocução entre as diferentes abordagens que tratam a escritura do filme em sua relação com as múltiplas formas de vida. Congregando autores de diferentes instituições do Brasil e do exterior, procura produzir uma publicação engajada nos debates teóricos e nas obras que refletem crítica e intensamente o campo do cinema em sua longa tradição e nos dias de hoje.

REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual: <<https://rebeca.socine.org.br/>>

A REBECA – revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, editada pela SOCINE, publica artigos, entrevistas, traduções, resenhas e trabalhos criativos nas áreas de cinema e audiovisual.

Significação, Revista de Cultura Audiovisual: <<http://www.revistas.usp.br/significacao>>

Significação – Revista de Cultura Audiovisual publica artigos e resenhas dedicados ao estudo dos meios e processos audiovisuais e dos sistemas digitais, pensando-os em sua diversidade de práticas e de ideias que envolvem os seus processos específicos de reflexão, criação, produção e difusão.

Indicação de sites de curtas

Porta Curtas: <<http://portacurtas.org.br/>>

O Porta Curtas é um projeto que visa não apenas trazer os melhores curtas-metragens brasileiros para a internet, mas também formar um painel representativo da produção nacional de curtas em termos de décadas, técnicas, tendências e elencos.

Curta na escola: <<http://www.curtanaescola.org.br/>>

O Projeto Curta na Escola e seu desdobramento, a Coleção Curta na Escola, têm

a missão de promover a interação, o debate, o registro e a construção contínua e colaborativa de conhecimento sobre a utilização dos curtas-metragens brasileiros na educação.

Curta o curta: <<http://curtaocurta.com.br/>>

O acervo Curta o Curta é composto por filmes de curta-metragem brasileiros, de diversos gêneros e formatos de produção. Navegue e conheça obras de ficção, documentários, animações e de experimentação de linguagem, assim como filmes selecionados e premiados em festivais brasileiros, filmes antigos e lançamentos.

Kinoforum: <<https://2018.kinoforum.org/>>

Criada em 1995, a Associação Cultural Kinoforum, entidade sem fins lucrativos, realiza atividades e projetos e apoia o desenvolvimento da linguagem e da produção cinematográfica com destaque para a promoção do audiovisual brasileiro. Em intercâmbio com associações e eventos nacionais e internacionais, promove a divulgação do audiovisual brasileiro e latino-americano. É responsável também por diversas atividades como o Curta Kinoforum – Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, as Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual, o Guia de Festivais Audiovisuais, site kinooikos.com e Crítica Curta.

CurtaDoc: <<http://curtadoc.tv/>>

O CurtaDoc é um espaço dedicado ao documentário latino-americano. O projeto nasceu em 2009 no Brasil como um programa para o SescTV, e desde 2011 é também um acervo online. Além de um rico arquivo, estamos formando uma rede de interessados na cultura do documentário. O CurtaDoc quer ajudar a promover o acesso, o intercâmbio, a integração entre os países e idiomas, valorizando a produção e difundindo o audiovisual como patrimônio imaterial.

Vídeo nas aldeias: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php>>

Criado em 1986, Vídeo nas Aldeias (VNA) é um projeto precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil. O objetivo do projeto foi, desde o início, apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de um produção compartilhada com os povos indígenas com os quais o VNA trabalha.

Indicação de sites de documentários

Doc BR: <<http://documentariobrasileiro.org/>>

Este site faz um levantamento do documentário realizado no Brasil, desde seus primórdios. A ideia é que subsidie novas pesquisas, tornando-se um atalho para pesquisadores da área. Aqui estão catalogados documentários de todos os tipos, independente de sua duração, formato de captação, origem da produção ou experiência do diretor(a). Neste levantamento constam documentários clássicos, premiados, amadores, caseiros e que beiram a fronteira com outras categorias.

É tudo verdade: <<http://etudoverdade.com.br/br/home>>

Festival internacional de documentários.

Documentários Vários: <<https://documentariosvarios.com/>>

Oferece mais de 1000 documentários divididos em diversas categorias.

Canal do Discovery Channel: <<https://www.youtube.com/user/DCnosferahcorp>>

Canal com uma grande variedade de documentários Discovery Channel, legendados ou dublados, todos em alta definição (720p – 1080p).

Indicação de sites de filmes independentes

Libreflix: <<https://libreflix.org/sobre>>

Libreflix é uma plataforma de streaming aberta e colaborativa que reúne produções audiovisuais independentes, de livre exibição e que fazem pensar.

Indicação de entrevistas com realizadores

Eduardo Coutinho

PROGRAMA DE FRENTE COM GABI. Entrevista Eduardo Coutinho. 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VhKPsqQnM2U&t=869s>>.

SANGUE LATINO. Eduardo Coutinho no Sangue Latino. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P74JT7jMURg>>.

ESTÁCIO.DOC. Eduardo Coutinho entrevistado por Marcelo Rennó. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lr9fYtUH8w4&t=2360s>>

PUC-SP. Íntegra da conversa com Eduardo Coutinho na PUC-SP em 27/04/2012. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eLSMA4qZm34&t=4820s>>.

NADER, Carlos. Coutinho, 7 de outubro. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UOsEWc29vxc&t=425s>>.

VILLELA, Jackson. Documentário “Coutinho e o Outro” (Parte 1). 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VtTVSYwHiBU&t=316s>>.

DIVERSO. Eduardo Coutinho – Parte 1. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n4c45FKDPHU>>.

DIVERSO. Eduardo Coutinho – Parte 1. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c9ByN6KaKSc&list=PL320CDE375A4AE547>>.

TARDIN, Rená. Coutinho Repórter. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1oZKEilHcL4>>.

OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA. Alberto Dines entrevista Eduardo Coutinho. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZRY8hyffUgA>>.

JOGO DE IDÉIAS. Eduardo Coutinho. 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zg-mxrVGu38>>.

Visões do documentário:

CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário – Eduardo Coutinho – parte 01. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hneAOHHCszA&t=473s>>.

CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário – Eduardo Coutinho – parte 02. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jbJi_S_St88>.

CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário – Eduardo Coutinho – parte 03. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ReVHCQopIro&t=381s>>.

CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário – Eduardo Coutinho – parte 04. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vhmIE_K_V1o>.

CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário – Eduardo Coutinho – parte 05. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YghK3m_p3c0>.

CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário – Eduardo Coutinho – parte 06. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U1F5JEVPNKE>>.

CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário – Eduardo Coutinho – parte 07. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gkce127y0Es>>.

CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário – Eduardo Coutinho – parte 08. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LUQ5CjyX4mE>>.

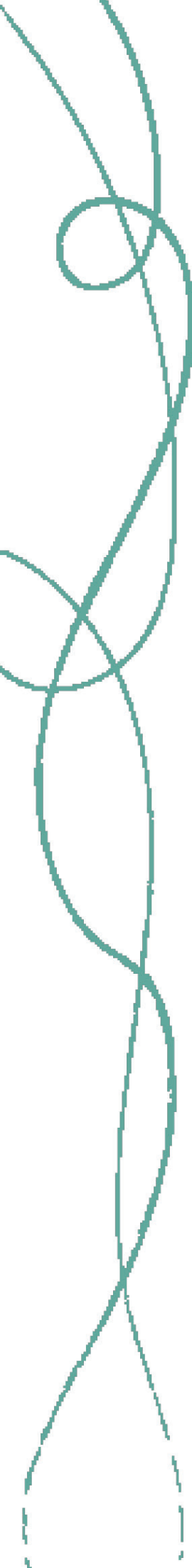
CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário – Eduardo Coutinho – parte 09. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2DuQdor9Gx0>>.

CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário – Eduardo Coutinho – parte 10. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Kn9XqMkJeOY>>.

CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário – Eduardo Coutinho – parte 11. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eEntpvbtLyA>>.

CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário – Eduardo Coutinho – parte 12. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UF0cFksr1vU&t=14s>>.

CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário – Eduardo Coutinho – parte 13. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WHtBZt3rMQM>>.



CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário – Eduardo Coutinho – parte 14. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MRDptCpaMEk>>.

João Moreira Salles

Visões do documentário:

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário – João M. Salles – parte 01. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K3MNDWUtMSI&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário – João M. Salles – parte 02. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W16cqghDVRg&index=2&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário – João M. Salles – parte 03. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4QHF8y5ADqA&index=3&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário – João M. Salles – parte 04. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QpCM6XVkuUw&index=4&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário – João M. Salles – parte 05. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wKK8l1ZxLAE&list=PL72672E51FFE5CC18&index=5>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário – João M. Salles – parte 06. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-VL8zFMAuBE&index=6&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário – João M. Salles – parte 07. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=grcgZw3exrk&index=7&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário – João M. Salles – parte 08. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f08U8qocBuc&index=8&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário – João M. Salles – parte 09. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PvtHjLyw8sM&list=PL72672E51FFE5CC18&index=9>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário – João M. Salles – parte 10. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CbxJa09kXNw&index=10&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário – João M. Salles – parte 11. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/>>

watch?v=69NMhdHS1HI&index=11&list=PL72672E51FFE5CC18>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário – João M. Salles – parte 12. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HN2fTKH2mHM&list=PL72672E51FFE5CC18&index=12>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário – João M. Salles – parte 13. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-QwNOTB6DKw&index=13&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

VARANDAS.DOC. O documentário e a memória | João Moreira Salles. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pf1SZbBc3cl>>.

TRIP TV. Depois da revolução, a ressaca – João Moreira Salles. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wPEY8bIBJMk&list=PLzyDfTt0jqD9MVGx_erZ1hRmKFWi5h9GG>.

É TUDO VERDADE. 1. 16ª Conferência Internacional do Documentário É Tudo Verdade – Petrobras. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p2EbdB8veBs>>.

EICHENBERG, Fernando. Encontro de João Moreira Salles com Amir Labaki em entrevista a Fernando Eichenberg. 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qomLxhRMgM8>>.

ITAU CULTURAL. 1. O Jornalismo e as Longas Narrativas – II Seminário Internacional Rumos Jornalismo Cultural. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3IP5BmRbZCo>>.

Bill Nichols – Pesquisador de documentários

XavanteVê

XAVANTEVE. “Documentário e Distribuição” XavanteVê entrevista Bill Nichols. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GgB1Vwl2ZyE&list=PLEsy5CeTYgT89EHpbl1SWpUNnltg2oTB4>> Parte 1

XAVANTEVE. “Documentário na Era Digital” XavanteVê entrevista Bill Nichols. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NBVXUrSAsW4&index=2&list=PLEsy5CeTYgT89EHpbl1SWpUNnltg2oTB4>> Parte 2

XAVANTEVE. “Mockumentary e Documentário Irônico” XavanteVê entrevista Bill Nichols. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6RdaA9vSLQI&index=3&list=PLEsy5CeTYgT89EHpbl1SWpUNnltg2oTB4>> Parte 3

XAVANTEVE. “Documentário Performático” XavanteVê entrevista Bill Nichols. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SVqb5Ovv04Q&index=4&list=PLEsy5CeTYgT89EHpbl1SWpUNnltg2oTB4>> Parte 4

XAVANTEVE. “O Som no Documentário” XavanteVê entrevista Bill Nichols. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LLu13-KKdg0&list=PLEsy5CeTYgT89>>

EHpbl1SWpUNnltg2oTB4&index=5> Parte 5

XAVANTEVE. “Documentário e Público” XavanteVê entrevista Bill Nichols. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7Cg5441Hjfc&list=PLEsy5CeTYgT89EHpbl1SWpUNnltg2oTB4&index=6>> Parte 6

XAVANTEVE. EXTRA “Documentário no Brasil” XavanteVê entrevista Bill Nichols. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0cWq1bJB6eg&index=7&list=PLEsy5CeTYgT89EHpbl1SWpUNnltg2oTB4>> Parte 7

Kiko Goifman

JOGO DE IDEIAS. Kiko Goifman – O futuro do documentário brasileiro. 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4rKOB0oT9Dw>>.

SALA DE CINEMA. Sala de Cinema: Kiko Goifman. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x2Zwjje7MpA>>.

Jorge Furtado

JOGO DE IDEIAS. Jorge Furtado. 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s3sAwqf7_3M&t=1455s>.

RODA VIVA. Roda Viva | Jorge Furtado | 20/08/2007. 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2OviBkoJFPU>>.

Maria Dora Mourão – Montadora, professora da Universidade de São Paulo (USP)

REVISTA SIGNIFICAÇÃO. 1. Montagem no cinema – Maria Dora Mourão. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RfIZCaAYFfg&list=PLXj2J8U_Gjve3-B5mqv3oOLqRFMwugwoF>.

JOGO DE IDEIAS. O Cinema do Real. 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=omkpWpV3bIY>>.

Jordana Berg – Montadora de filmes de Eduardo Coutinho

TRIP TV. Jordana Berg fala sobre Eduardo Coutinho e última obra do documentarista – #47. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JfwHhkZU2jU>>.

CANAL CURTA. Jordana Berg fala sobre montar filme sem Eduardo Coutinho. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ocKoEX2UBfs>>.

Ismail Xavier

REVISTA SIGNIFICAÇÃO. O narrador no cinema – Ismail Xavier. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bHBZ4RQQMzk>>.

REVISTA SIGNIFICAÇÃO. A opacidade e a transparência no cinema – Ismail Xavier. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZLVF94mZZnl>>