

ALEXANDRE FERREIRA DOS SANTOS

PERSPECTIVAS PARA CONSTRUÇÃO DO
DOCUMENTÁRIO DIALÓGICO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE - UFRN
NATAL, 2014

ALEXANDRE FERREIRA DOS SANTOS

PERSPECTIVAS PARA CONSTRUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO
DIALÓGICO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia – PPGEM do Centro de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Estudos da Mídia.

Linha de Pesquisa: Estudos da Mídia e Práticas Sociais

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Angela Pavan

**NATAL-RN
2014**

Catálogo da Publicação na Fonte
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Biblioteca Central Zila Mamede (BCZM)

Santos, Alexandre Ferreira dos.

Perspectivas para construção do documentário dialógico / Alexandre Ferreira dos Santos. – Natal, RN, 2014.

160 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Angela Pavan.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia.

1. Estudos da mídia - Dissertação. 2. Cinema - Dissertação. 3. Documentário - Dissertação. 4. Dialogismo - Dissertação. 5. Produção de sentido – Dissertação. I. Pavan, Maria Angela. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

A dissertação PERSPECTIVAS PARA CONSTRUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO DIALÓGICO elaborada por ALEXANDRE FERREIRA DOS SANTOS, foi defendida no dia 06 de junho de 2014, tendo sido:

- Reprovada
- Aprovada, mas deve incorporar nos exemplares definitivos modificações sugeridas pela banca examinadora, até 30 dias a contar da data da defesa.
- Aprovada
- Aprovada com louvor

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Maria Angela Pavan
ORIENTADORA
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Renato Levi Pahin
EXAMINADOR EXTERNO
Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Maria do Socorro Furtado Veloso
EXAMINADOR INTERNO
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Juciano de Souza Lacerda
EXAMINADOR SUPLENTE
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Dedicado a todos que acreditam na força do diálogo.

AGRADECIMENTOS

À Deus... Por me segurar nos braços quando senti dificuldades de caminhar...

À professora Maria Angela Pavan por acreditar nesta pesquisa, pelo carinho, disponibilidade e compreensão ao longo dessa caminhada acadêmica. Obrigado por habitar a terra sagrada do meu coração.

À Ana Lúcia Gomes e Dênia Sckaff, pela companhia no PPGEM e pela cumplicidade gratuita. Juntos somos mais fortes, sempre!

Aos companheiros do coletivo *Caminhos, Comunicação & Cultura* pelo incentivo e apoio nas horas adversas. E pelas companhias agradáveis e fraternas nos momentos felizes. Somos peças de uma mesma engrenagem fraterna.

Aos professores e técnicos do Departamento de Comunicação Social da UFRN pelo estímulo e confiança depositados.

Ao professor Sebastião Faustino pelo incentivo e reconhecimento da importância dos meus estudos para o desempenho de minhas funções nesta instituição de ensino.

Aos fazedores do audiovisual potiguar, em especial aos documentaristas Bernardo Luiz, Mary Land Brito e Paulo Laguardia, pela disponibilidade em colaborar com esta pesquisa.

Aos que porventura não foram citados, mas que têm certeza de que moram em meu coração.

As imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo.

(BERNARDET, 2003, p.9)

RESUMO

SANTOS, Alexandre Ferreira dos. Perspectivas para construção do documentário dialógico. Natal, 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2014.

Essa pesquisa apresenta uma análise dos aspectos e potencialidades dialógicas presentes no cinema documentário. Procuramos identificar a utilização dos elementos constitutivos da linguagem audiovisual como forma de compreender a produção de sentido no documentário. Analisamos o cinema documentário e sua construção numa perspectiva dialógica. Para constituir o *corpus* de nossa pesquisa selecionamos os documentaristas Bernardo Luiz, Mary Land Brito e Paulo Laguardia e analisamos suas respectivas obras: *Vivo*, *Sangue do Barro* e *Cais do Sertão*, a fim de conhecer suas experiências, estratégias e ações durante o processo de produção de um documentário. Como escolha metodológica, utilizamos a fenomenologia e a etnografia. Nossa reflexão tem como subsídio as experiências dos documentaristas, os filmes escolhidos para análise e as teorias sobre documentário (LABAKI, 2005; LINS, 2008, NICHOLS, 2005; PENAFRIA, 2009), cultura (HALL, 2003), dialogismo (BUBER, 2001; FREIRE, 1987), comunicação e mediação (MARTÍN-BARBERO, 1997) e leitura de documentário (ODIN 1984).

Palavras-chave: Estudos da mídia. Cinema. Documentário. Dialogismo. Produção de sentido.

ABSTRACT

SANTOS, Alexandre Ferreira dos. Prospects for building the dialogical documentary. Natal, 2014. Thesis (MA in Media Studies) - Graduate Program in Media Studies. Federal University of Rio Grande do Norte. Natal, 2014.

This research presents an analysis of the issues and dialogic potential present in documentary filmmaking. We seek to identify the use of the elements of visual language as a way of understanding the production of meaning in the documentary. We analyze the documentary film and its construction in a dialogical perspective. To constitute the corpus of our research we selected three filmmakers and their works (one of each) in order to know their experiences and strategies and actions during the process of producing a documentary. Our reflection is to grant the experiences of the filmmakers , the films chosen for analysis and theories of documentary (LABAKI , 2005; LINS , 2008 NICHOLS , 2005; PENAFRIA , 2009) , culture (HALL , 2003) , dialogism (BUBER 2001 , FREIRE , 1987) , communication and mediation (MARTIN-BARBERO , 1997) and reading documentary (ODIN 1984) .

Keywords: Cinema. Documentary. Dialogism. Production of meaning.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 Cartaz do filme <i>Jesuíno Brilhante - O Cangaceiro</i>	34
Figura 2 Cartaz do filme <i>Boi de Prata</i>	37
Figura 3 Esquemas gráficos presentes no filme <i>Cais do Sertão</i>	111
Figura 4 <i>Frames</i> da sequência sobre a carta de Genildo França.....	118

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 Moda do século XIX, Belle Époque.....	25
Fotografia 2 Cinema São Luiz.....	27
Fotografia 3 Fotógrafo João Alves de Melo.....	31
Fotografia 4 Bernardo Luiz.....	77
Fotografia 5 Mary Land Brito.....	78
Fotografia 6 Paulo Laguardia.....	80

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	A LINGUAGEM AUDIOVISUAL E O DOCUMENTÁRIO	16
2.1	BREVE HISTÓRIA DA IMAGEM EM MOVIMENTO	19
2.2	A CHEGADA DO CINEMA NO RIO GRANDE DO NORTE.....	23
2.2.1	Produção audiovisual potiguar	30
2.3	PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DA LINGUAGEM AUDIOVISUAL.....	39
2.4	LINGUAGEM DO DOCUMENTÁRIO	44
3	O DOCUMENTÁRIO E A LINGUAGEM DIALÓGICA	52
3.1	O ENCONTRO COM O OUTRO NO FILME <i>SANTIAGO</i>	54
3.2	O TRABALHO DE CAMPO E A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO	61
3.3	SUBJETIVIDADE E ÉTICA NA RELAÇÃO DOCUMENTARISTA- DOCUMENTADO	66
4	A EXPERIÊNCIA DO PROCESSO FÍLMICO NO DOCUMENTÁRIO	70
4.1	PERFIL DOS DOCUMENTARISTAS	76
4.1.1	Bernardo Luiz Santana de França	77
4.1.2	Mary Land de Brito Silva	78
4.1.3	Paulo Roberto Ribeiro Laguardia	80
4.2	ANÁLISE DAS ENTREVISTAS	82
4.3	ANÁLISE DOS DOCUMENTÁRIOS SELECIONADOS	100
4.3.1	Diálogo, memória e saudade no documentário <i>Vivo</i>	100
4.3.2	<i>Cais do sertão: Passado e presente do bairro do Alecrim</i>	107
4.3.3	Mídia e representação social no documentário <i>Sangue do Barro</i>	113
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
	REFERÊNCIAS	122
	APÊNDICES	126
	ANEXOS	158

1. INTRODUÇÃO

A princípio essa análise provém de algumas inquietações vividas ao longo dos últimos dez anos, período em que me dediquei à produção de documentários e vivenciei diversas experiências como realizador no campo audiovisual. Nos filmes que dirigi e nas produções das quais fiz parte da equipe de filmagens, algo sempre chamou a atenção: a relação essencial estabelecida entre os entrevistados e a produção. O que me preocupava e se tornou o motivo central desse trabalho, foi compreender e revelar aspectos daquilo que passamos a chamar de perspectiva dialógica no documentário. Tal perspectiva nos permite ver o documentário como um local de encontro e construção mútua do filme, um espaço concebido com o outro e não para o outro enquanto entrevistado ou objeto de um filme de não ficção.

É nessa direção que nosso trabalho caminha, no itinerário do diálogo, buscando compreender as experiências dos documentaristas no processo de construção fílmica, tendo em vista a configuração de um ambiente reflexivo e dialógico. Nesse sentido concordamos com o pensamento de Paulo Freire (2005), que afirma que não pode existir “um” sem outros, mas ambos em permanente integração. É assim que enxergamos o mundo – na vida e no documentário.

Meu percurso profissional no campo do audiovisual começa em 2002 com o ingresso no curso de Comunicação Social com habilitação em Radialismo, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Em 2004, ingressei na carreira universitária como técnico de laboratório de Comunicação Social, na mesma universidade, cargo que ocupo até os dias atuais. Minha trajetória na graduação foi marcada pela produção de alguns documentários para atender às demandas das disciplinas. Adquiri uma câmera filmadora, aprendi a editar, fiz muitos experimentos e me apaixonei pelo gênero documentário. Em 2005 formamos um grupo com ideias afins, o coletivo audiovisual *Caminhos, Comunicação & Cultura*, constituído por sete membros. Em 2006 dirigi ao lado de duas colegas o documentário *Poti de Saudades e Lembranças*, fruto de uma pesquisa de dois anos sobre a Rádio Poti de Natal, antiga REN¹, Rádio Educadora de Natal, que foi a primeira emissora do Rio Grande do Norte. O documentário sobre a Rádio Poti foi nosso trabalho de conclusão de curso e também foi

¹ A Rádio Educadora de Natal foi inaugurada em 30 de novembro de 1941. Em 1944, a REN foi comprada e absorvida pelos Diários Associados de Assis Chateaubriand e passou a se chamar Rádio Poti.

premiado como o melhor documentário no INTERCOM² daquele ano em Brasília, DF. Fiz reingresso e concluí Jornalismo no final de 2008, quando mais uma vez minha monografia foi relacionada ao documentário, e produzimos uma série composta por cinco documentários intitulada *Alma das Ruas*.

Entre os anos de 2005 e 2006, durante a produção de *Com Quantas Ave-Marias se Faz Uma Santa?*, comecei a cultivar uma inquietação sobre o fazer documentário. O filme se tratava de um fenômeno religioso da região do Seridó, no interior do Rio Grande do Norte. Essa produção me permitiu perceber a importância da colaboração mútua e da construção dialógica como fatores essenciais para a fruição do processo de produção de um documentário.

Confesso que fiquei impressionado com a receptividade das pessoas que se dispuseram a participar do filme. Chegávamos para a gravação dos depoimentos geralmente com pressa e éramos recebidos para um café e um bolo que tinham sido preparados especialmente para a ocasião. O ambiente se tornava tão agradável, o bate-papo era inevitável e não víamos o tempo passar. Mas tínhamos um cronograma de entrevistas e cumprir o agendado se tornava cada vez mais difícil diante da alegria do encontro com essas pessoas. Lembro que na ocasião precisávamos recalcular nossas agendas, nossos objetivos e, mesmo sem perceber, também mudamos nossa forma de fazer documentários. Surgia ali a minha primeira grande inquietação, hoje materializada através deste trabalho. Hoje tenho procurado refletir sobre o fazer documentário. Tenho acompanhado de perto a evolução desse gênero não ficcional que nas últimas décadas tem atraído a atenção de realizadores e pesquisadores da área do cinema e do audiovisual.

No Brasil, as políticas para o audiovisual têm privilegiado o documentário com a abertura de editais de fomento e difusão. Há uma safra de novos documentaristas que estão envolvidos na produção de documentários cujos processos levam em conta as relações estabelecidas entre quem documenta e quem tem sua vida documentada. Buscamos neste trabalho analisar os aspectos envolvidos na relação documentarista/documentado. Procuramos identificar a utilização dos elementos constitutivos da linguagem audiovisual como forma de compreender a produção de sentido no documentário e a construção do documentário numa perspectiva dialógica. Para construir nossa reflexão elencamos três realizadores de Natal e

² Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – é uma instituição sem fins lucrativos, destinada ao fomento e à troca de conhecimento entre pesquisadores e profissionais atuantes no mercado.

suas respectivas obras (uma de cada realizador) a fim de conhecer suas experiências e estratégias de ação durante o processo de produção. Nossa reflexão tem como subsídio as teorias sobre documentário (LABAKI, 2005; LINS, 2008, NICHOLS, 2005; PENAFRIA, 2009), cultura (HALL, 2003), dialogismo (BUBER, 2001; BAKHTIN, 1992; FREIRE, 1987), comunicação e mediação (MARTÍN-BARBERO, 1997) e leitura de documentário (ODIN 1984). Também será feita uma descrição dos elementos constitutivos da linguagem audiovisual procurando caracterizar e particularizar cada um desses elementos para melhor compreender o gênero documentário. Somos guiados pelos seguintes questionamentos: a) Como se estabelecem as relações entre o "eu" que filma e o "outro" que é filmado? Tais relações podem facilitar o processo de construção fílmica no documentário?; b) De que forma a escolha e utilização dos recursos constitutivos da linguagem audiovisual interferem na relação dialógica e na produção de sentido nos filmes documentários?

Esta pesquisa deve ser vista como forma de contribuir através dos estudos da mídia, visto que se propõe a revelar questões pouco exploradas no contexto de produção do documentário. Alguns conceitos como dialogismo e diálogo têm sido amplamente propagados no campo das Ciências Sociais e Humanas. Isso afirma que os propósitos de uma ciência comprometida com o estudo do indivíduo e suas relações sociais ultrapassam a linha de pesquisa que se baseia na objetividade do ser, compreendendo e valorizando o ser humano em sua individualidade. Dessa forma, é relevante considerar a importância da atenção à força da sensibilidade humana, da linguagem dialógica e das experiências dos indivíduos.

No documentário brasileiro contemporâneo cada vez mais se percebe a necessidade de um estudo descritivo que possa dar respostas a respeito das intersubjetividades presentes no processo de produção. Considerando o elevado número de documentários produzidos na última década no Brasil, nota-se que houve um aumento considerável do gênero, que foi impulsionado sobretudo pelo barateamento dos equipamentos e pelo surgimento de novas telas e canais de exibição. Por outro lado, temos refletido pouco sobre nossa produção audiovisual e este trabalho é uma reflexão necessária num momento em que vemos a expansão de um gênero através da produção em massa de documentários. Assim sendo, lançamos nosso olhar sobre o trabalho dos documentaristas Bernardo Luiz, Mary Land Brito e Paulo Laguardia³ e analisamos suas respectivas obras: *Vivo*, *Sangue do Barro* e *Cais do*

³ Produtores audiovisuais e documentaristas residentes na cidade de Natal, Rio Grande do Norte.

*Sertão.*⁴

Compreende-se que o processo de produção de um documentário não é algo simples e envolve uma série de demandas como preparação de ambientes e equipamentos, equipe qualificada para executar as gravações e montagem do filme, e documentaristas capazes não apenas de entender as necessidades técnicas da produção, mas sobretudo os aspectos humanos e dialógicos envolvidos na relação. Nesse sentido, as experiências daqueles que produzem documentários são fontes de informações relevantes para compreender esse lugar de produção. Acredita-se que essa investigação é oportuna e necessária, pois contribuirá para uma reflexão mais aprofundada acerca do processo de construção de documentários audiovisuais que, em tempos de convergências de mídias e de democratização do acesso aos meios de produção, têm crescido substancialmente. O documentário é um gênero que também transita por outras mídias com a facilidade proporcionada pelas novas tecnologias de difusão.

Portanto, diante da quantidade de produções documentais em que os depoimentos figuram como elementos indispensáveis, é preciso compreender o que é essencial: o diálogo com o outro, fator imprescindível para a construção de narrativas que levem em conta a alteridade como princípio de condução ética das filmagens e, conseqüentemente, da construção de documentários.

⁴ Documentários produzidos no Rio Grande do Norte no período compreendido entre os anos de 2010 e 2012.

2. A LINGUAGEM AUDIOVISUAL E O DOCUMENTÁRIO

Estamos imersos no mundo das imagens – televisão, cinema, *internet*. Já nascemos assistindo imagens e essa parece ser a nossa habilidade na vida contemporânea. Temos contato diariamente com uma linguagem que, diferentemente da escrita, não aprendemos no início da escola, nem tampouco com nossas famílias. No entanto, mesmo sem conhecermos profundamente os conceitos da linguagem audiovisual, nos arriscamos a uma análise ou mesmo comentários mais abrangentes sobre os programas televisivos, conteúdos audiovisuais da *internet* e filmes que vemos em casa ou no cinema. Isso se dá pelo fato da linguagem audiovisual ser um misto de diversas linguagens, que juntas formam o arcabouço que caracteriza a gramática do audiovisual, e mesmo que não entendamos bem o seu conjunto, sabemos um pouco sobre música, compreendemos os diálogos e a narração, distinguimos cognitivamente os efeitos sonoros e sabemos identificar, ao nosso modo, as imagens que aparecem na tela.

O termo audiovisual é composto pela junção de dois tipos de elementos: sonoros e visuais. Mas essa definição, apesar de correta, não representa o real sentido da junção dessas duas linguagens. Se observarmos o cinema clássico de Hollywood veremos certa predominância do sincronismo de imagens e sons. Tal recurso facilita a fruição da narrativa e tem a capacidade de prender a atenção do espectador. Por outro lado, cineastas como Godard⁵, que também produziu documentários televisivos, vislumbraram a possibilidade de utilizar o som de forma independente da imagem, tornando complexa essa relação do som com a imagem, mas sempre em favor da narrativa do filme.

Sendo a linguagem cinematográfica uma orquestração de muitas linguagens, o filme é o resultado dessa mistura, na qual encontramos uma constituição no mínimo complexa de várias linguagens. Assim, seria básico pensar no cinema como a simples junção do som e da imagem, quando na verdade há um turbilhão de nuances a serem consideradas na compreensão de seu funcionamento, face às escolhas feitas para a composição estética de um filme. Mas considerando o pensamento comum para maioria das pessoas, o audiovisual é

⁵ Jean-Luc Godard nasceu em Paris em 3 de Dezembro de 1930. É um cineasta franco-suíço reconhecido por um cinema vanguardista e polêmico, que tomou como temas e assumiu como forma os dilemas e perplexidades do século XX, de maneira ágil, original e quase sempre provocadora.

composto por sons e imagens que despertam outros sentidos, como afirma Manuela Penafria:

Embora a visão seja o órgão pelo qual obtemos a maior parte da informação, isso não implica que os outros sentidos estão adormecidos enquanto vemos. As imagens e sons dirigem-se mais imediatamente aos sentidos da visão e audição. O tacto, o paladar, e o cheiro são estimulados pela imagem e pelo som. Em resumo, os espectadores dirigem-se aos filmes com todos os seus sentidos (PENAFRIA, 2003, p. 2).

Ao observar-se a evolução da linguagem audiovisual é possível perceber que essa sempre foi determinada pelas inovações técnicas que criam novas possibilidades no campo audiovisual, ou seja, os inventos foram e continuam sendo os principais responsáveis pelos implementos de novos dispositivos cinematográficos. Se hoje o vídeo em altíssima definição e em 3D⁶ torna possível experimentarmos sensações nunca antes imaginadas, também se ampliam as possibilidades artísticas de construção fílmica. Isso ocorre não apenas com filmes de ficção, mas também com os filmes documentários que cada vez mais recorrem aos recursos de computação gráfica para contar suas histórias.

É o caso do filme *Valsa com Bashir*, um documentário autobiográfico de Ariel Forman⁷, uma animação em forma de história em quadrinhos que faz uso de vários recursos, a fim de resgatar a história do massacre das cidades de Sabra e Chatila, quando Israel invadiu o Líbano em 1982. Sobre esse assunto, Penafria (ibidem) questiona se são os inventos que influenciam diretamente o cinema ou se é o cinema que solicita e motiva essas novas invenções. No caso do documentário é fácil explicar tendo como pano de fundo a criação do gravador Nagra⁸.

Em 1948, já era possível gravar o som em sincronia com a imagem, mas a utilização de um caminhão para transportar o gravador de som era necessária, já que o aparelho era valvulado e muito pesado. Foi com o uso do transistor em substituição às válvulas que no ano de 1951 Sthephan Kudelskay desenvolveu a primeira versão do Nagra, gravador portátil que possibilitou uma revolução na gravação de sons. Em 1958, com a evolução do invento e com a versão do Nagra III, já era possível alimentá-lo com pilhas e transportá-lo a tiracolo.

⁶ São imagens de duas dimensões (largura e altura) elaboradas de forma a proporcionarem a ilusão de terem três dimensões. Nesse caso acrescenta-se a profundidade de campo, que é percebida pela utilização de óculos especiais.

⁷ Cineasta Israelense que tornou-se famoso pela autoria, atuação e direção do documentário *Valsa com Bashir*.

⁸ Primeiro gravador portátil em fita magnética, desenvolvido pelo polonês radicado na Suíça, Sthephan Kudelskay

Para o cinema documentário, essa evolução desencadeou no surgimento de um considerável número de filmes que captavam a realidade com sincronia de som e imagem, já que bastava conectar o gravador à câmera para que os dois fossem gravados de forma síncrona. Surgia o som direto no cinema, cujo fascínio inspirou cineastas como Jean Rouch⁹, que em 1959 já havia realizado diversos filmes etnográficos na África. O gravador Nagra foi, portanto, responsável pelo surgimento de dois tipos de cinema: o cinema direto e o cinema verdade.

Cinema direto é uma designação que se confunde com cinema verdade, experienciado por Dziga Vertov e batizado por Jean Rouch e Edgar Morin como *cinéma vérité*. Ambos utilizavam o som direto como recurso principal. No cinema verdade o uso da palavra não é o ato da fala que acompanha a ação (como ocorre no cinema direto), mas é a palavra sendo utilizada para refletir sobre o sentido da ação, ao mesmo tempo em que estimula os personagens a refletir sobre sua situação no mundo diante da câmera, tendo a palavra falada como principal elemento dessa reflexão. De fato o cinema direto e o *cinéma vérité* foram marcos na história do cinema documentário.

Ainda na década de 1920, o cineasta Flaherty rejeitou a utilização dos truques cinematográficos dos estúdios, por não possibilitarem a realização de um filme cujos recursos ele só encontrava no mundo real, filmando então os locais e os personagens reais da história. Flaherty havia sido contratado para filmar *Manoa*, uma espécie de "novo *Nanook*" e, de acordo com Da-Rinm, "Flaherty¹⁰ teria se recusado a impor aos habitantes de Samoa um drama artificial concebido pelos roteiristas de Hollywood e se negado a contratar atores profissionais" (2004, p.48). Flaherty acreditava que para que houvesse uma captação mais fiel da locação e dos personagens, era necessário haver planejamento, observação e convívio com as pessoas no local onde elas seriam filmadas, e que o material de campo seria capaz de fornecer todos os elementos necessários ao filme.

Flaherty acreditava que a história deveria emergir do material de campo. Ele, contudo, reconstrói esse mundo a partir de uma perspectiva que é, em alguns sentidos, fixa. Flaherty passou 12 meses filmando *Nanook of the North* interessado em traçar um perfil de uma cultura por meio das ações dos indivíduos que lhe dão corpo (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 24).

⁹ Antropólogo e cineasta que nasceu na França em 1917 e foi um dos pioneiros do *cinéma vérité*.

¹⁰ Cineasta estadunidense conhecido como o pai do documentário, foi inventor da docuficção (*Moana* - 1926).

De forma geral, desde o aparecimento do documentário em 1879, suas características como gênero capaz de captar a realidade através da câmera filmadora nos revelam que é uma forma eficaz de representar o mundo. Para Nichols (2005), o filme documentário “representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos nos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares” (p. 47). Mas é importante que não nos enganemos – tal representação, por mais fiel à realidade que seja, estará sempre carregada das relações que se estabelecem entre quem filma e quem é filmado, entre quem conta uma história e quem tem sua história contada, entre o documentarista e o documentado.

Isso nos leva a crer que apesar dos filmes documentários serem aparentemente "menos complexos", trazem em seu DNA complexidades que não encontramos nos filmes de ficção, mesmo nos filmes de Roberto Resselini¹¹, que fizeram parte do Neo-Realismo Italiano e cujas locações eram nas ruas e contavam com a participação de atores não profissionais.

2.1 BREVE HISTÓRIA DA IMAGEM EM MOVIMENTO

Desde o advento do cinematógrafo¹² no subterrâneo do Grand Café, em Paris no ano de 1885, as imagens em movimento permeiam nosso dia a dia – temos acompanhado a evolução do cinema como arte e linguagem. Foram os irmãos Lumière¹³ que realizaram a primeira projeção pública e paga de cinema (uma série de filmes, com duração de 40 a 50 segundos cada, devido à limitação do tamanho da película). Os filmes mais conhecidos daquela sessão foram *A saída dos operários da Fábrica Lumière* e *A chegada do trem à Estação Ciotat*, cujos títulos são autoexplicativos. Dá para imaginar o espanto dos que estavam presentes ao ver um trem se deslocando em sua direção que, apesar de não ser real e

¹¹ Foi um dos mais importantes cineastas do neo-realismo italiano, com contribuições ao movimento, com filmes como *Roma, città aperta* (*Roma, Cidade Aberta*).

¹² O cinematógrafo era uma máquina de filmar, invento que tem sido atribuído aos irmãos Lumière, mas que na verdade foi inventado por Léon Bouly, em 1892, que tivera perdido a patente, de novo registrada pelos Lumière a 13 de Fevereiro de 1895.

¹³ Auguste Marie Louis Nicholas Lumière (Besançon, 19 de outubro de 1862 — Lyon, 10 de abril de 1954) e Louis Jean Lumière (Besançon, 5 de outubro de 1864 — Bandol, 6 de junho de 1948), os *irmãos Lumière*, são frequentemente conhecidos como os pais do cinema.

não contar com o som, pareceu verdadeiro o bastante para que muitas pessoas saíssem às pressas da sala de projeção. Surgia ali uma nova forma de ver e representar o mundo através de uma linguagem técnica. Naquela noite em Paris foi criado o cinema e o filme documentário. Para o estudioso Marcel Martin, os irmãos Lumière reproduziam a realidade em seus filmes sem ter consciência de que estavam fazendo arte. Contudo, “seus pequenos filmes são surpreendentemente fotogênicos. O caráter quase mágico da imagem fotográfica aparece então com toda a clareza: a câmera cria algo mais que uma simples duplicação da realidade” (2003, p. 15).

A primeira projeção foi um sucesso e aquela noite ficaria marcada na história. Georges Méliés¹⁴ também estava presente, era um conhecido mágico que se encantou com o invento, adquiriu uma câmera dos irmãos Lumière e iniciou algumas experiências bem sucedidas. Méliés viu que o novo invento além de registrar a realidade, também serviria para iludir os espectadores. Em poucos anos ele já havia produzido diversos filmes curtos.

Por sua perspicácia ao realizar vários experimentos com o cinematógrafo e pela sua inventividade, o mágico se tornou famoso por seus filmes. Sua obra mais admirável foi *Le Voyage dans la lune*¹⁵, de 1902. O filme remonta a história de um grupo de astrônomos, que após construir uma nave espacial, viajam até a lua. O grupo mantém contatos com seres extraterrestres e retornam à terra. Surgia ali, dezessete anos depois da criação do cinematógrafo, o filme de ficção. Georges Méliés contribuiu bastante para a linguagem cinematográfica, principalmente com a montagem cronológica das cenas.

Não é exagero afirmar que na história do cinema Georges Méliès é pouco lembrado, dado à importância de seus experimentos cinematográficos. Foi ele também que criou o primeiro estúdio cinematográfico e transpôs a linguagem do teatro para as telas. Fora do estúdio, a linguagem ganhava nova dinâmica e sobre isso o crítico de cinema Jean-Claude Bernadet afirma:

¹⁴ Marie Georges Jean Méliès (8 de dezembro de 1861 — 21 de janeiro de 1938) foi um ilusionista francês de sucesso e um dos precursores do cinema, que usava inventivos efeitos fotográficos para criar mundos fantásticos. Além de ser considerado o pai dos efeitos especiais, fez mais de 500 filmes e construiu o primeiro estúdio cinematográfico da Europa. Também foi o primeiro cineasta a usar desenhos de produção e *storyboards* para projetar suas cenas. Era proprietário do Théâtre Robert-Houdin em Paris.

¹⁵ *Le Voyage dans la lune* (*Viagem à Lua*, em português) é um filme francês do ano de 1902. Foi baseado em dois romances populares de seu tempo: *Da Terra à Lua*, do escritor francês Julio Verne e *Os Primeiros Homens na Lua*, de H. G. Wells. O filme teve roteiro e direção de Georges Méliès.

Os passos fundamentais para a elaboração dessa linguagem foram a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço. Inicialmente o cinema só conseguia dizer: acontece isto (primeiro quadro), e depois: acontece aquilo (segundo quadro), e assim por diante. Um salto qualitativo é dado quando o cinema deixa de relatar cenas que se sucedem no tempo e consegue dizer ‘enquanto isso’. Por exemplo, uma perseguição: vêm-se alternadamente o perseguidor e o perseguido, sabemos que, enquanto vemos o perseguido, o perseguidor que não vemos, continua a correr, e vice-versa. Óbvio, para hoje. Na época, a elaboração de uma estrutura narrativa como esta era uma conquista nada óbvia (1996, p. 33).

Bernardet descreve cenas do filme *O Grande Roubo do Trem*, que foi um marco cinematográfico por utilizar movimentos de câmera em cenário real, além de usar montagem paralela¹⁶ e movimentos de lentes (*zooms*).

A linguagem cinematográfica também deve muito ao cineasta Griffith¹⁷, que desenvolveu a técnica de montagem alternada¹⁸. Dentre os seus filmes mais conhecidos estão *Nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916), sendo esse último considerado como um divisor do cinema primitivo e de um cinema mais consciente tecnicamente. Griffith teve um papel fundamental na história do cinema, pois utilizava a montagem paralela para construir diferenças dramáticas na narrativa, além de delinear os perfis psicológicos dos personagens.

Para a pesquisadora Flávia Costa (2006), o cinema inaugurou o que ela chama de era de predominância da imagem, apesar de não possuir um código próprio no seu início e estar atrelado a outras formas de expressão como teatro e fotografia. Flávia destaca que os primeiros vinte anos do cinema, de 1885 a 1915, foram marcados por uma constante transformação: “diferentemente da estabilidade que caracterizou o cinema Hollywoodiano clássico entre 1915 e o início da televisão nos anos 1950” (2006, p.17).

Esses primeiros vinte anos da história do cinema foram primordiais para se chegar a forma de narrativa que hoje conhecemos como linguagem cinematográfica, considerando os anos anteriores a 1915 um estágio preliminar de construção da linguagem do cinema. Ainda nesse período, a indústria cinematográfica começou a ganhar espaço e ampliar o número de

¹⁶ A montagem paralela baseia-se na aproximação simbólica de várias ações com o objetivo de fazer surgir uma significação de sua justaposição.

¹⁷ Foi um realizador de cinema norte-americano, um dos maiores do início da cinematografia, introdutor de inovações profundas na forma de fazer cinema, considerado o criador da linguagem cinematográfica.

¹⁸ Esta técnica permite montar alternadamente dois (ou mais de dois) eventos que se desenvolvem simultaneamente.

salas de exibição. Com um público cada vez maior e ocupando espaços ainda mais luxuosos, como teatros e salas de espetáculos, o cinema se firmava como uma arte em plena ascensão.

Em 1917, a maioria dos estúdios americanos já estava situada em Hollywood, e a metragem dos filmes que durava em torno de 60 minutos passou para o tempo de 90 minutos, instaurando a transição de curtas e médias para longas-metragens. O processo foi gradual e apesar de grande parte dos estúdios estarem localizados em Hollywood, os filmes europeus foram os primeiros a serem rodados com a nova metragem.

Devido a essa mudança, as técnicas de montagem e as inovações nas narrativas foram necessárias para manter o interesse do espectador, já que o tempo de exibição havia aumentado em 30 minutos. O cinema americano crescia e passava a investir em tecnologias e equipamentos para facilitar os trabalhos de filmagem. Esse foi um período importante para o cinema, pois além de se libertar da influência de outras formas artísticas, se colocava como uma das artes mais importantes do século XX.

Outros nomes importantes da história do cinema mundial que desenvolveram também seus experimentos cinematográficos foram os russos Kuleshov¹⁹, Eisenstein²⁰ e Dziga Vertov²¹.

Kuleshov foi importante pelo fato de ter identificado os artifícios do cinema narrativo e da montagem para criar sentido e emocionar o público. Em certa experiência ele fez a justaposição da imagem de um ator de expressão neutra a um prato de sopa, e depois a um caixão e logo em seguida à imagem de uma bela mulher. O público “entendeu” que no primeiro caso o personagem sentia fome, no segundo tristeza e no terceiro admiração. Com essa experiência ele provou que a justaposição de imagens pode gerar sentido, a partir da interpretação de quem vê. Tal experimento ficou famoso e recebeu o nome de “efeito Kuleshov”.

Eisenstein foi um cineasta que se empenhou na criação de um cinema que fosse ao mesmo tempo revolucionário e autoral, sem que essas características implicassem na perda de popularidade e que fosse um cinema voltado para a grande massa. Dessa forma, ele juntou

¹⁹ Lev Vladimirovitch Kulechov foi um cineasta russo e um grande estudioso de teorias cinematográficas que ajudou a fundar e ensinou na primeira escola de cinema do mundo, a Escola de Cinema de Moscou.

²⁰ Serguei Mikhailovitch Eisenstein (23/01/1898 - 11 /02/1948) foi um dos mais importantes cineastas soviéticos. Participou ativamente da Revolução de 1917 e da consolidação do cinema como meio de expressão artística.

²¹ Foi um cineasta, documentarista e jornalista russo, o grande precursor do cinema direto, sua versão de cinema verdade.

uma narrativa de características melodramáticas a uma montagem por atração, causando choque entre planos convencionais do cinema e planos “simbólicos” e, com isso, ele levou o público a pensar sobre as cenas. As principais obras de Eisenstein foram os filmes *A Greve* e *Encouraçado Potenkin*, filmes que exaltam sua genialidade criativa. No filme *A Greve* (1925), Eisenstein reconstituiu de maneira não naturalista o movimento dos operários soviéticos contra os patrões. A narrativa do filme é bastante fragmentada (dividida em seis partes) e isenta de dramas pessoais, a fim de provocar a identificação psicológica dos espectadores.

Menos teórico e mais radical, Dziga Vertov defendia a ideia de que cada cineasta poderia ser o cinema-olho (*kino-eye*), a lente que vê o mundo. Na construção fílmica a captação deveria ser “documental” e, portanto, longe dos estúdios e escrito de forma poética. O filme *O homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929) é um marco na produção cinematográfica e no desenvolvimento da linguagem audiovisual à medida que agregou elementos artísticos ao formato documentário-reportagem e adicionou a consciência crítica (reflexiva) ao próprio filme.

No Brasil, a primeira exibição cinematográfica ocorreu em julho de 1906 no estado do Rio de Janeiro, onde foi instalado o *Cinematographo Parisiense*.²² Mas somente no ano de 1909 foi inaugurada a primeira sala de cinema, o Cine Soberano, na cidade do Rio de Janeiro.

Transcorridos mais de 100 anos do início do cinema, vivemos numa sociedade que vive imersa em imagens, sejam publicitárias, cinematográficas, informativas, artísticas ou simplesmente decorativas. Hoje sabemos mais sobre essas imagens e tentamos compreender o seu poder na sociedade. Se antes o cinema estava apenas preocupado em contar histórias para entreter o público, hoje ele se transformou em uma indústria cuja maior preocupação é a lucratividade.

2.2 A CHEGADA DO CINEMA NO RIO GRANDE DO NORTE

Foi no final do século XIX que o cinema aportou pela primeira vez na capital potiguar. Natal era uma cidade provinciana, mas, como todas as outras cidades, vivia as expectativas da

²² Cinema que foi criado em um espaço adaptado e que atualmente abriga o Teatro Glauber Rocha no Rio de Janeiro.

virada do século, motivada pelas grandes transformações que ocorreram no mundo por conta da revolução industrial e da chegada da eletricidade nos grandes centros. A cidade vivenciava um tempo de euforia. E não era para menos, o trabalho humano aos poucos estava sendo substituído pela eletricidade e os produtos advindos da recém-criada indústria proporcionava a impressão de conforto por modificar algumas tarefas do cotidiano natalense.

A Europa era o modelo de desenvolvimento e a França o país para onde os olhos do mundo se voltavam. Esse período promissor ficou conhecido como Belle Époque, a expressão francesa para “bela época”, que ganhou importância por Paris ser a capital mais desenvolvida cultural e industrialmente do mundo naquele período. No Rio Grande do Norte, ao seu modo, a cidade de Natal também teve sua Belle Époque. Em sua dissertação de mestrado, o pesquisador Frederico Luna ressalta:

No desabrochar do século XX, a chegada da energia elétrica em Natal contribuiu para mudar os costumes locais, assim como os bondes movidos à eletricidade também, no mesmo período o foram. Até então, a iluminação artificial dos postes era feita através de lampiões, tendo como combustível o querosene (2011, p.26).

Naquele período, a cidade já tinha implantado algumas intervenções urbanísticas e outras estavam em vias de implantação, criando espaços de convívio social como praças, reformas de espaços e a criação de áreas para a construção de moradias. Natal se consolidava como a cidade mais importante do estado e sua elite era composta por comerciantes e profissionais liberais que vinham de alguns estados brasileiros e até de outros países. O final do século XIX e início do século XX em Natal foram firmados sob a influência dos ideais estéticos, políticos e comportamentais da França. Exemplo do clima festivo da Belle Époque em Natal foi o uso dos espartilhos que afinavam a cintura e destacavam a silhueta feminina em vestidos cheios de detalhes em rendas e bordados, além do uso de ornamentação nos cabelos e leques trabalhados, que completavam o conjunto da moda ostensiva da época.



Fotografia 01 - Moda do século XIX, Belle Époque - moça posa para fotografia usando vestido com detalhes em renda. Fonte: <http://modahistorica.blogspot.com.br>

E foi em meio a essa ebulição que permeou a virada do século em Natal que a cidade experimentou de forma inédita a invenção do cinema. O evento histórico ocorreu em 16 de abril de 1898 na rua principal do comércio, no bairro da Ribeira. Era uma noite de sábado e a novidade foi trazida pelo empreendedor do ramo de entretenimento, Nicolau Maria Parente. Coube a ele exibir pela primeira vez em terras potiguares o Cinematógrafo Lumeriano. O jornal *A República*²³ datado de 19/04/1898, citado por Fernandes narra com detalhes com foi a noite do evento:

Sábado à noite o Sr. Nicolau Parente fez uma excelente exibição do cinematógrafo - mais uma das grandes aplicações da eletricidade devida ao grande Edison. O trabalho agradou bastante a uma das melhores diversões que temos gozado nesta capital. Foram exibidas as cenas do *Jubileu da Rainha Vitória*, onde viam-se todos os movimentos do grande cortejo, *Os Banhos da Alvorada*, *A catedral de Milão*, *O casamento do príncipe de Nápoles*, *O panorama de Veneza*, *A chegada da gôndola*, *A comida aos pombos na Praça de São Marcos* e *A chegada do Trem*. É de notar a naturalidade com que são representadas todas as cenas, dando a ilusão do Natural. O espetáculo de hoje consta das mesmas vistas, porém o de amanhã promete ser muito variado (FERNANDES, 1992, p.19-20).

O autor também destaca que em setembro do mesmo ano de 1898, no mês de novembro, e curiosamente também num sábado, o cinematógrafo chegava a Natal para uma segunda temporada e dessa vez constando em seu acervo um filme religioso trazido por outro

²³ “A República” foi um jornal criado pelo líder político republicano Pedro Velho de Albuquerque Maranhão, cuja primeira edição circulou no dia 01 de julho de 1889.

exibidor, o Sr. Ernesto Acton, que era mágico e atuava no ramo da diversão. Foi ele quem pioneiramente exibiu na cidade o filme *Vida e Paixão de Cristo* e que “apresentou muitos espetáculos de prestidigitação em Natal, trazendo também aos natalenses novidades em divertimento como o caleidoscópio e o cinematógrafo” (Ibidem, p. 24).

É importante lembrar que nos primórdios do cinema muitos mágicos e ilusionistas adquiriam equipamentos de projeção e filmes, pois viam certa “magia” no invento. Outro fato que nos chama a atenção foi a projeção do filme *A chegada do trem na estação*, trazida na primeira temporada do cinematógrafo em Natal. O filme dos Irmãos Lumière data de 1895 e foi o primeiro filme produzido. A película do trem chega à capital potiguar apenas três anos após sua criação, ou seja, Natal não demorou a conhecer a novidade sedutora que fora o cinematógrafo. Considerando-se as dificuldades logísticas e de comunicação no final do século passado, pode-se afirmar que Natal foi uma cidade privilegiada por conhecer logo cedo os encantos do cinema.

A primeira temporada do cinematógrafo, que trouxe em seu repertório películas europeias, foi um sucesso, e a segunda temporada trouxe basicamente filmes americanos e religiosos sobre passagens da vida de Jesus que causaram boa impressão do público. As cenas relacionadas à paixão de Cristo na verdade foram gravadas na cidade alemã de Oberammergau e retratavam trechos de uma encenação dramática que se realizava anualmente. É como se filmássemos passagens da vida de Cristo no espetáculo de Nova Jerusalém no Pernambuco, e as exibisse de forma separada, atribuindo a cada passagem um título.

Ainda assim, tudo aquilo era novidade para a população natalense e nem mesmo as interrupções ocorridas durante as sessões, por problemas mecânicos ou ópticos no cinematógrafo, tiravam o brilho da apresentação e o encanto daqueles que pela primeira vez experienciavam a projeção de imagens em movimento. Encanto maior ocorreu durante a projeção da película *Dança Serpentina*, já que pela primeira vez, mesmo que de forma elementar, houve uma tentativa de projeção em cores.

Após a segunda passagem do cinematógrafo por Natal, na qual as projeções eram feitas ao ar livre, o Teatro Carlos Gomes passou a conviver também com a presença cinematográfica, já que muitas exhibições foram feitas em seu interior. Mas de acordo com

Fernandes (1992), o primeiro cinema oficial da cidade foi o Cinema Politeama²⁴, que foi inaugurado em novembro de 1911 e teve seu nome posto na fachada do prédio que funcionava apenas como cinema.

O empreendimento pertencia a Petronildo de Paiva, um paraibano de Catolé do Rocha, que atuava no ramo da diversão e decidira investir na capital potiguar. As primeiras sessões exibiram uma versão cinematográfica de *Hamlet*, de William Shakespeare. Em 13 de outubro de 1913, outro cinema foi inaugurado no bairro da Cidade Alta, o Royal Cinema. Somente em 1931, Natal viveu o advento do cinema falado com a projeção do filme *Vivendo e aprendendo*, da FOX. O filme falado foi projetado no cinema São Pedro, no bairro do Alecrim em 08 de abril de 1931.

Por Natal passaram alguns astros de cinema, sobretudo no período da Segunda Guerra Mundial. E foi nesse período pós-guerra que foi inaugurado o Cine São Luiz no bairro do Alecrim, em 1946. O primeiro filme exibido foi o drama *Amar foi minha Ruína*, protagonizado pela bela atriz Gene Tierney, que na história interpretava uma ciumenta destinada a arruinar a vida de seu marido. A magia do cinema não se resumia às telas, existiam também as revistas especializadas que tratavam do mundo cinematográfico. Nas revistas *Filmelândia* e *Cinelândia* era possível encontrar de tudo sobre cinema.



Fotografia 02 - Cinema São Luiz, localizado no bairro do Alecrim na Avenida 2 (Presidente Bandeira). Foi palco de filmes e shows memoráveis.

Fonte: <http://www.substantivoplural.com.br/>

Para melhor compreendermos a ordem cronológica dos fatos históricos do cinema em Natal, organizamos a relação abaixo:

1898 - Primeira exibição do cinematógrafo.

²⁴ Politeama: *Polytheama*, palavra de etimologia grega. *Polis* (muitos), *theama* (espetáculos).

1906 - Exibições ocorrem no Cine Teatro Carlos Gomes.
1911 - Inauguração da primeira sala de cinema de Natal (Politeama).
1913 - Inauguração do Royal Cinema e do PHATÉ Cinema.
1930 - Inauguração do Cine São Pedro.
1931 - Projeção do primeiro filme falado.
1946 - Inauguração do Cine São Luiz.
1947 - Inauguração do Cine Alecrim.
1949 - Inauguração do Cine Rio Grande.
1958 - Inauguração do Cine Nordeste (o primeiro com ar condicionado).
1967 - Inauguração do Cinema Panorama.
1989 - Inauguração do Cine Rio Verde.
1991 - Inauguração do Cine Espacial.
2001 - Chegada da Rede Kinoplex.
2003 - Chegada da Rede Moviecom.
2006 - Chegada da Rede Cinemark.
2013 - Chegada da Rede Cinépolis.

Em 2002, Natal estava beirando os 700 mil habitantes e os cinemas da cidade viviam um momento pleno de decadência – apenas quatro salas estavam em funcionamento, duas no Cine Rio Verde, na Cidade Alta, e duas no Natal Shopping cujas salas pertenciam ao Grupo Severiano Ribeiro²⁵. As salas do Cine Rio Verde foram as últimas salas de cinema de rua de Natal. Em 2003, com a chegada da Rede Moviecom e suas salas *multiplex*, os hábitos dos natalenses mudariam e a sétima arte recupera seu fôlego e instaura um novo tempo para as salas de cinema na capital. Agora é o momento dos cinemas de *shoppings*. Vantagens como comodidade, segurança e transporte público passando em frente aos *shoppings*, impulsionam o setor e atraem parte da população, que até então se contentava com as poucas salas e com o aluguel de filmes nas locadoras que estavam estrategicamente localizadas na cidade.

Em 2006 com a chegada da Rede Cinemark em 10 de março, houve uma corrida aos cinemas recém-inaugurados no Shopping Midway Mall, com ocupação de 80% das sete novas salas e um público estimado em mais de 80 mil espectadores. O lançamento superou as

²⁵ Empresa de exibição de filmes de cinema do Brasil de nome fantasia Kinoplex.

expectativas e foi sucesso de público. Tudo fruto de campanhas promocionais feitas junto às principais escolas da cidade, nas quais na compra de um ingresso ganhava-se outro. Também foram distribuídas cortesias e uma ampla divulgação foi feita na mídia local, fatos que estimularam a ida dos natalenses ao cinema.

Comparando os dias atuais com a situação de 2002, a capital potiguar mudou seus hábitos e despertou a atenção de grandes empresas do ramo. O sistema *multiplex*²⁶ dominou o mercado e trouxe para Natal no final de 2013 a Rede Cinépolis que se instalou em dois dos principais *shoppings* da cidade – o Natal Shopping, que já abrigara o Kinoplex e estava órfão de salas de cinema e o Norte Shopping, estrategicamente localizado na zona norte de Natal. Atualmente (abril de 2014), Natal conta com 26 salas de cinema distribuídas em quatro *shoppings* e não há registro de nenhum cinema de rua.

²⁶ Cinemas com várias salas em um único local.

2.2.1 Produção audiovisual potiguar

Pesquisar a história da produção audiovisual potiguar não é tarefa fácil, mas deveria ser. Considerando que pouco se produziu no Rio Grande do Norte, as escassas iniciativas deveriam ser facilmente localizadas no tempo e no espaço. Deveriam, mas a realidade é outra. Como não somos um estado com tradições cinematográficas e não possuímos uma política audiovisual como nossos vizinhos do Ceará e da Paraíba, nos ressentimos por ter nossa história audiovisual fragmentada e descontinuada. Nem por isso deixamos de ter uma história, aliás, aquilo que deixa de acontecer também faz parte da história. Mesmo de forma tímida, contribuimos com o cinema nacional e nossa história relacionada à produção de filmes começa com o potiguar Gentil Ruiz, filho natural da cidade de Canguaretama e que, de acordo com Fernandes, em meados da década de 1920 “fundou em Recife, juntamente com Edson Chagas, a produtora Aurora Filmes, responsável por uma série de filmes nos quais se valorizou os elementos da cultura nordestina” (1992, p. 59).

Em 1924, a Aurora Filmes havia comprado à prestação uma câmera inglesa e passou a produzir filmes. O primeiro deles foi *Retribuição* e teve a direção e roteiro do próprio Ruiz e fotografia do sócio Edson Chagas. Coincidentemente, também em 1924, foram registradas as primeiras imagens em terras potiguares, conforme relata Anchieta Fernandes:

No mesmo ano em que a Aurora Filmes apresentou a sua primeira película, 1924, pela primeira vez também uma câmera cinematográfica captava imagens da terra e da gente Norte Rio-grandense. Fora o governador José Augusto que mandara realizar um filme sobre a vida do estado e suas possibilidades econômicas com o título “Cine Jornal do Rio Grande do Norte”, sob a orientação de Anfilóquio Câmara nascia em ritmo de documentário a produção cinematográfica no Rio Grande do Norte (FERNANDES;1992, p.59-60).

O filme era dividido em 13 partes, cada uma enfocando aspectos específicos da cultura, economia e sociedade da época. A ideia era promover o Rio Grande do Norte e ao mesmo tempo fortalecer a imagem do governador José Augusto. Os cinemas Politeama e Royal Cinema exibiram a produção em outubro de 1924. Depois disso, a presença de equipes de filmagem ocasionalmente era registrada, sempre contratadas para documentar fatos

importantes para a época, como a posse do governador Rafael Fernandes em 1935, e os serviços da estrada de ferro central que ocorriam no interior do estado no ano de 1947.

O fotógrafo João Alves²⁷, também um dos pioneiros em Natal, fundou a News-Film na década de 1930, adquirindo uma câmera de 35mm e produzindo filmes históricos como *Cenas da revolução de 30 em Natal*. As imagens retratavam decolagens e aterrissagens de aviões em Parnamirim e também as movimentações das tropas militares e figuras ligadas às forças armadas. Ele produziu uma obra de valor histórico, foram mais de duzentos metros de filme que posteriormente foram doados à Cinemateca do MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro²⁸.

João Alves também produziu filmes curtos sob encomenda da elite natalense. Foi um dos mais importantes fotógrafos do estado, inclusive fotografando personalidades e pilotos de aviação. João Alves é também autor da foto que registra a passagem de Saint-Exupéry por Natal, e que só foi divulgada após sua morte em 1989, acabando com as especulações de que Exupéry nunca teria passado por Natal. O trabalho de João Alves inicia-se na década de 1920, quando a capital potiguar era ponto de parada obrigatória de hidroaviões que vinham principalmente da Europa para as regiões Sul e Sudeste do Brasil.



Fotografia 03 - Fotógrafo, cinegrafista e jornalista João Alves de Melo (1896-1980). Autor de imagens históricas na capital potiguar.
Fonte: <http://2.bp.blogspot.com>

²⁷ Fotógrafo, jornalista e escritor, nasceu no município de Macaíba, RN, no dia 19 de maio de 1896. Atuou como jornalista e fotógrafo em Natal, RN.

²⁸ Informações obtidas na página <http://cenasecoisasdavidia.blogspot.com.br/2012/04/memorias-varal-das-lembrancas-joao.html> do pesquisador Pedro Vicente Costa Sobrinho. Ex-professor das Universidades Federais do Acre e do Rio Grande do Norte. Membro da Academia Norte Riograndense de Letras, do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte e da União Brasileira de Escritores. Conselheiro do Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Norte.

Outro nome de expressão no cenário audiovisual potiguar é o do fotógrafo José Seabra, que na década de 1950 realizou diversos filmes, inclusive o longa-metragem *Amor Mascarado*. Seabra, assim como João Alves, foi um empreendedor no campo da fotografia e do cinema, adquirindo equipamentos e atendendo às demandas existentes na capital e por vezes no interior do estado. O filme *Amor Mascarado* foi um marco na cinematografia do estado, por ser o primeiro filme de longa-metragem genuinamente potiguar, com artistas e técnicos todos do Rio Grande do Norte. O jornal *Tribuna do Norte* de 06 de janeiro de 1955, destacava que o filme seria feito “com artistas das emissoras locais e a ajuda de um grupo de senhorinhas e rapazes da nossa sociedade que terão papéis destacados.” (FERNANDES, 1992, p. 60-61). Tratava-se de uma história trágica de amor com pitadas de humor que se passava em Natal e contava com a participação de grupos de dança e músicas carnavalescas.

A década de 1960 foi marcada por ações cineclubistas, que além das projeções, realizavam sessões semanais de cine-fórum, a fim de discutir as temáticas apresentadas nos filmes e até mesmo a estética do filme e aspectos técnicos, como roteiro e fotografia. Foram as ações empreendidas pelo cine-fórum que levaram alguns cineclubistas a se renderem à magia do cinema de forma mais direta, pensando em produzir seus próprios filmes em curta-metragem. Nesse período muitos projetos surgiram, mas devido à falta de equipamentos não foram realizados.

Um dos poucos projetos que se concretizou foi um curta de sete minutos, cuja temática era o nascimento, vida e morte de um jornal do cineclubista José Bezerra Marinho. Talvez a melhor forma de descrever este período seja através das palavras do jovem cineclubista Moacyr Cirne, que em 1967 dava o seu testemunho em forma de artigo à edição nº 1 da revista *Província*, do Serviço Cultural da Secretaria de Educação e Cultura do RN:

No Rio Grande do Norte, após quatro anos de estudos e pesquisas, uma turma de jovens - saída do Cineclube Tirol - resolveu atacar o problema começando pelas mais simples tentativas. E precisamente em 1966 surgiu o cinema - e cinema de verdade! - no Rio Grande do Norte, enfrentando as mais inesperadas dificuldades, os mais variados aspectos culturais e econômicos da questão. Os cineclubistas realizaram seus filmes experimentais em 8mm. (...) Cinema é cinema mesmo em 8mm: uma experiência ficcional, um documentário inspirado em poema-livro de Nei Leandro Castro e um outro - de significação histórica sobre - sobre o Forte dos Reis Magos, assinalaram o início do cinema em nosso estado (CIRNE, 1967, p. 8).

Na realidade os filmes saíram do papel, isto é, foram filmados, mas nenhum dos três chegou a ser montado devido às dificuldades de acesso aos equipamentos e conseqüentemente ninguém chegou a assistir essas produções.

A década de 1970 foi marcada por duas produções: *Jesuíno Brillhante - O cangaceiro e Boi de Prata*, filmes que figuram como marcos referenciais do cinema potiguar. O filme *Jesuíno Brillhante – O Cangaceiro* foi gravado em 1972, na cidade de Assú, no interior do Rio Grande do Norte e retrata passagens da vida do cangaceiro Jesuíno Alves de Melo Calado, que nasceu no sítio Tuiuiú, no município de Patu, RN, em 1844 e faleceu em 1879 em Brejo da Cruz, na Paraíba. O filme contou com a participação de moradores como atores e figurantes. O longa-metragem conta a história de um cangaceiro que se tornou defensor dos pobres.

Na tela, Jesuíno aparece mostrando agilidade na pega de boi, revelando-se um exímio vaqueiro, mas que por influência do seu primo Botelho, começa a seguir ideais abolicionistas. Botelho começa a se destacar em meio à comunidade e por isso é morto pela família Limão. Jesuíno, movido pela vingança mata o assassino do primo e acaba se tornando foragido. Os Limões invadem a fazenda dos Brillhantes, Jesuíno intervém e durante a luta, mata dois irmãos da família adversária, sua fama de justiceiro cresce e ele se torna um cangaceiro destemido.

No enredo, assim como na vida real, Jesuíno é morto na região das Águas do Riacho de Porcos, em Brejo do Cruz, PB, atingido por um tiro. Para Nonato (1970), Jesuíno teve uma vida trágica e até certo ponto novelesca. Ele fora muito mais do que um cangaceiro como tantos outros, foi uma vítima da fatalidade dos desajustes sociais que imperavam no sertão. Já para Cascudo (1999), Jesuíno “nunca matou para roubar nem atacou sem justificativas que pareciam a todos os velhos sertanejos fundamentos de lógicas formais” (CASCUDO, 1999, p. 8). Na verdade eles estavam defendendo um amigo acusado de forma injusta.

As filmagens envolveram 46 atores e mais de uma centena de figurantes. Pela primeira vez no Rio Grande do Norte, vários artistas do cinema nacional chegaram para produzir um filme. Nomes conhecidos na época como Rodolfo Arena, Vanja Orico, Néri Vitor, Waldir Onofre e Milton Vilar figuravam como estrelas. O filme foi produzido pelo cineasta potiguar William Cobbett²⁹, que também assinou o roteiro e a direção. Cobbet era

²⁹ Cineasta nascido no Rio Grande do Norte e que fundou a empresa William Cobbett Produções Cinematográficas.

proprietário da William Cobbett Produções Cinematográficas, empresa que produziu vários filmes no Brasil na década de 1970. *Jesuíno Brillhante - O Cangaceiro* foi totalmente rodado no Rio Grande do Norte. Além da cidade de Assú onde foram gravadas a maioria das cenas do filme, as cidades de Ipanguaçu, Mossoró, Tibau, Patu e Natal também serviram de locações para a trama. O filme está catalogado na Cinemateca Brasileira como longa-metragem de ficção rodado em 35mm com 99 minutos de duração.

Lançado em 14 de junho de 1972 na cidade do Rio de Janeiro, o filme cujos gêneros se dividem entre drama e aventura, retrata de crime, política e vida no Nordeste do Brasil. Trata-se de um filme importante para a cinematografia Norte Rio-grandense, por ter obtido sucesso como obra nacional e por ter como diretor e produtor um filho de Ipanguaçu³⁰.

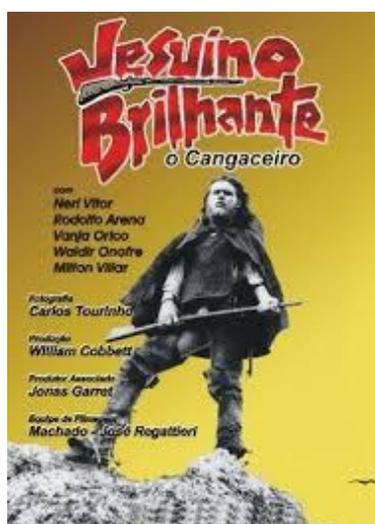


Figura 01 - Cartaz do filme *Jesuíno Brillhante - O Cangaceiro*, de 1972.

Fonte: <http://www.filmow.com>

Ficha técnica do filme:

Companhia(s) produtora(s): William Cobbett Produções Cinematográficas; Jonas Garret Produções Cinematográficas; Desenfimes.

Direção de produção: Cosme, Francisco

Produção executiva: Cobbett, Eliana; Lara, Flavio W.

Produtor associado: Regattieri, José

Assistência de produção: Adolarata, Irmã; Cobbett, Wively

³⁰ Cidade potiguar distante 185 km de Natal, localizada na região do vale do Assú.

Argumento: Cobbett, William
Roteiro: Cobbett, William
Direção: Cobbett, William
Assistência de direção: Pitanga, Adnor
Direção de fotografia: Tourinho, Carlos
Câmera: Tourinho, Carlos
Assistência de câmera: Macedo, Jayme
Fotografia de cena: Mello, Raimundo
Direção de som: Lamartine, Juvenal
Técnico de som: Tavares, José; Raposeiro, Vítor; Din
Montagem: Higino, Raimundo
Cenografia: Brandão, Jorge
Arranjos musicais: Maestro Providência
Trilha musical: Paris, Mário.

Boi de Prata foi outro filme que marcou a história do cinema potiguar e é produto da política da Embrafilme³¹, que buscava implantar novos polos cinematográficos pelo Brasil, buscando convênios com os estados brasileiros. É um filme nordestino que versa sobre a cultura popular, com ideias e argumento advindos da cultura popular do Rio Grande do Norte. O financiamento da produção foi possível graças ao convênio entre a Embrafilme e o Governo do estado. Boa parte da equipe do filme foi formada por pessoas da região. A história contada na tela é rica em figuras populares do sertão, como descreve a sinopse do filme:

Em Caicó, Rio Grande do Norte, Elói Dantas, o rico herdeiro de um fazendeiro, volta da Europa para ampliar os negócios do pai. Vem com a mulher Beatriz, sempre bêbada e louca para voltar para Londres. Associado a grupos estrangeiros, Elói quer explorar ouro e xelita (sic) e para isso tenta se apropriar do pequeno sítio de Antônio Vaqueiro, rico nos minerais. Antônio, que já não tem nada (até seu último boi morreu de fome), recorre a Maria dos Remédios, uma curandeira cigana, e a Tião Poeta, fazedor de versos e sonhador, para ajudarem-no a salvar o pedaço de terra que lhe resta. Ela transmite seus conhecimentos sagrados a Tião para que ele, armado com o sonho e a magia popular, enfrente a crueldade do fazendeiro. Em suas fantasias audiovisuais, o poeta sonha com o boi de prata, um boi brilhante e

³¹ Empresa Brasileira de Filmes: importante empresa pública de cinema da América Latina, criada em 12 de setembro de 1969.

misterioso, símbolo da libertação do povo. Elói Dantas contrata um grupo de jagunços armados para invadir a terra de Antônio. Este, junto com Tião, construiu um muro de pedras, sua música arma de defesa contra os invasores, que logo o destroem com dinamite. Matam Antônio e torturam Tião. Mais tarde, num churrasco em uma fazenda vizinha. Elói Dantas, vitorioso, e Beatriz, já completamente bêbada, assistem a uma apresentação de bumba-meu-boi. Elói toureia o boi que o derruba. Dele sai, com uma faca, o poeta Tião, matando-o. Todos fogem, encontrando no caminho o boi de prata que passam a seguir (Cinemateca Brasileira)³².

Em entrevista publicada na revista *Filme Cultura* n° 33 em maio de 1979³³, após as filmagens e antes do lançamento do filme, o diretor Augusto Ribeiro Jr. afirma que o tema da cultura popular já foi abordado muitas vezes por cineastas que, “afastando-se dos grandes centros e munidos de uma ótica sociológica, encararam o Nordeste somente como laboratório de contradições econômicas e sociais”. O transe místico e a intensa insolação fazem parte de todo um quadro de relação do homem com a natureza. De fato, ao assistirmos ao filme e visualizarmos o nordeste poético mostrado nas imagens, vemos que a natureza tem muito a dizer e sua fala é triste.

No filme predomina-se o espetáculo da imagem. Nessa representação vemos três planos de narração: o real, o mitológico e o plano da representação mitológica do folguedo popular. Boi de Prata está catalogado como um filme longa-metragem de ficção rodado em 35mm. As filmagens ocorreram na cidade de Caicó, na região do Seridó potiguar, em Natal e no Rio de Janeiro. Aborda temas como vida na fazenda, economia, folclore, esoterismo e crime. Augusto Ribeiro Jr. é potiguar, assim como boa parte do elenco. O filme é considerado uma das obras-primas do cinema brasileiro, e conta a participação da atriz Luiza Maranhão. Este também foi o primeiro filme de ficção em que Walter Carvalho, o mais importante diretor de fotografia brasileiro, trabalhou como fotógrafo. O filme *Boi de Prata* está no acervo da empresa Embrafilme e também na Cinemateca Brasileira.

³² Disponível na Cinemateca Brasileira. <http://cinemateca.gov.br> 27-04-2014, 13:32.

³³ Disponível em <http://www.guesaaudiovisual.com> 25-04-2014, 23:07.

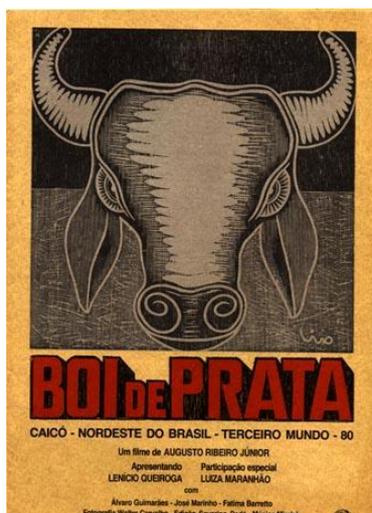


Figura 02 - Cartaz do filme *Boi de Prata*, filmado em 1978 e lançado em 1980 no Rio de Janeiro. Fonte: www.cinemabrasileiro.net

Ficha técnica do filme

Produção: Companhia(s) produtora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Cine TV
Áudio Visual.

Direção de produção: Cherques, Sanin.

Produção executiva: Cavalcanti, Iberê; Tauil, José Antônio.

Produtor assistente: Oliveira, José; Gaspar, João; Bezerra, Florisnaldo.

Financiamento/patrocínio: Governo do Estado do Rio Grande do Norte.

Companhia(s) distribuidora(s): Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Argumento: Ribeiro Jr., Carlos Augusto.

Roteiro: Ribeiro Jr., Carlos Augusto.

Diálogos: Barreto, Fátima.

Direção: Ribeiro Jr., Carlos Augusto.

Assistência de direção: Guimarães, Álvaro.

Continuidade: Barreto, Fátima.

Direção de fotografia: Carvalho, Walter.

Assistência de fotografia: Silva, Caio.

Câmera: Carvalho, Walter.

Fotografia de cena: Pereira Filho, Nelson.

Som direto: Tavares, Agnaldo.

Mixagem: Melo, Roberto; Barros, Marly.

Montagem: Dadá, Severino.

Edição: Dadá, Severino.

Assistente de montagem: Queiróz, Jussara.

Figurinos: Richter, Mario.

Cenografia: Guimarães, Álvaro; Lúcio, Jaime; Costa, Alice Penna e; Pereira, Iva.

Arranjos musicais: Mirabô Dantas.

Com essa breve exposição dos filmes *Jesuíno Brilhante - O Cangaceiro* e *Boi de Prata*, finalizamos esse breve capítulo da história do cinema potiguar cientes de que a história não para e de que muitos fatos não foram aqui relatados, destacando-se os acontecimentos mais relevantes.

As próximas três décadas (de 1980 a 2010) merecem uma pesquisa aprofundada devido aos movimentos sociais que passaram a utilizar o audiovisual como ferramenta de conscientização política no Rio Grande do Norte, seja produzindo ou difundindo conteúdos. A democratização de acesso aos meios de produção audiovisual, o surgimento dos coletivos e festivais de cinema, o fortalecimento dos cineclubes, a criação de políticas para o audiovisual no Brasil e o reflexo dessas políticas no cenário local, a criação de cursos universitários de Publicidade e Propaganda, Rádio e TV e Cinema – tudo isso movimentou e continua a movimentar o cenário audiovisual do estado. Esse período merece um estudo aprofundado da história recente no campo do audiovisual e certamente será tema de estudos futuros que pretendemos realizar. Interessamos conhecer melhor e contar esses fatos de nossa história. Somos agentes ativos desse processo e temos responsabilidade como comunicadores sociais, preocupados com a preservação de nossa memória.

2.3 PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DA LINGUAGEM AUDIOVISUAL

Compreendendo a linguagem audiovisual como forma moderna de comunicação baseada em códigos sonoros e imagens em movimento, observamos que esse tipo de linguagem vive em processo contínuo de construção, uma vez que está intrinsecamente ligada às formas de captação e de edição de sons e imagens, que sofrem transformações tecnológicas. Cada vez que as tecnologias ligadas ao audiovisual avançam, sua linguagem também se transforma. No entanto, alguns aspectos constitutivos da linguagem permanecem imutáveis frente às mudanças tecnológicas – são os elementos que constituem a gramática audiovisual. Elementos técnicos como planos, movimentos de câmera e de lentes, dentre outros.

O conhecimento dessa linguagem pressupõe também o pleno domínio de sua gramática, ou seja, das três linguagens que a compõem: verbal, sonora e visual. Essas três linguagens formam uma só que, combinadas, comunicam certa mensagem a determinado público. Como vivemos em uma sociedade na qual as imagens ocupam boa parte de nossa atenção, é comum associarmos o cinema apenas a imagem em movimento. Em direção oposta a esse movimento, trataremos aqui menos dessa dimensão visual, reconhecendo sua importância e procurando dialogar com a dimensão sonora, posto que ambas não são ambivalentes quando trata-se de linguagem audiovisual.

A teoria do cinema tem apresentado inúmeros estudos sobre as imagens e poucas reflexões sobre o som. É como se o som fosse um elemento secundário da linguagem audiovisual, quando na realidade a dimensão sonora é tão importante quanto a imagem em movimento. Na verdade estamos tão acostumados com o som como elemento do audiovisual que às vezes nos esquecemos dele. Vamos ao cinema e nem nos damos conta da riqueza de signos que a sonoridade transporta. Assistimos televisão e estamos tão concentrados na imagem, que passa despercebido, ou não atentamos para a dimensão sonora da mensagem. Mas se, por exemplo, em uma sessão de cinema fecharmos os olhos e nos deixarmos guiar pelo som, é possível compreender boa parte da história, ao passo que o contrário talvez seja mais difícil.

Na verdade, as linguagens sonora e visual dialogam e se complementam. Além de se complementarem, o som e a imagem estimulam, despertam outros sentidos como o tato e o

paladar. Mas seria o som apenas uma possibilidade técnica de dialogar com as imagens? Penafria entende que não, e afirma:

[...] a imagem e o som não são colocados no ecrã apenas pela sua possibilidade técnica, mas pelo que o som pode acrescentar à imagem e esta ao som. Entre ambos não há uma relação forçada, mas uma relação trabalhada por cada autor segundo o seu próprio estilo. Trata-se, portanto, como já referimos, de uma escolha e não apenas de uma possibilidade técnica (2003, p.03).

A possibilidade de unir o som à imagem foi um processo lento que durou exatos 30 anos (de 1897 a 1927). Foi em 1927 que o cinema vivenciou o advento do som, momento em que os filmes passaram a ser sonorizados marcando o fim do cinema mudo. Foi uma mudança que proporcionou maior realismo às produções, a inserção de diálogos e músicas, tornando os filmes mais ricos do ponto de vista de linguagem por contarem com maior dramaticidade. Mas somente em 1960 com o surgimento das câmeras de 16mm e dos gravadores portáteis de áudio, que foi possível obter sincronismo instantâneo da imagem com o som. Uma revolução para o mundo da produção cinematográfica, especialmente para a produção de documentários que se tornaram mais ágeis e alternativos com a possibilidade de gravação do som direto³⁴, ou seja, em sincronia de imagem e som no momento da gravação.

Um elemento fascinante e que tem uma linguagem própria, mas que se soma perfeitamente à linguagem audiovisual, é a música. Ela facilita a comunicação, criando ambiências próprias e necessárias ao desenrolar da narrativa e despertando as emoções. A música também pode transformar uma cena e trabalhar com a dimensão do tempo em uma cena ou sequência, pode atuar de forma expressiva ou reflexiva, dependendo da intenção e do resultado esperado.

Existem múltiplas possibilidades de combinações entre música e a arte cinematográfica; se experimentarmos várias músicas - de estilos e/ou épocas diferentes e que representem códigos culturais distintos - sobre uma mesma cena, cada uma provocará como consequência uma leitura particular dessa cena. Se a música pontuar algum momento específico da cena, ela pode criar um significado que pode não ter sido planejado pelo diretor (BAPTISTA, 2007, p.24).

³⁴ O som direto em cinema surge com o documentário a partir dos anos sessenta, e consiste na captação direta do som em sincronia com a imagem no momento em que os fatos ocorrem.

É normal as pessoas usarem o termo trilha sonora em referência à música que elas ouvem em um determinado produto audiovisual, por exemplo. Ouvimos até mesmo publicidades televisivas se referindo à venda de CDs de trilha sonora de uma novela. De forma técnica, podemos definir trilha sonora como o conjunto de sons de uma peça audiovisual. Resumindo, a trilha sonora ou banda sonora³⁵ não é apenas a música, mas todos os sons presentes em uma peça audiovisual. Para Carrasco (2010), trilha sonora se divide em três conjuntos sonoros: os diálogos, os efeitos sonoros e a música. Dessa forma, o que comumente chamamos de trilha sonora é na realidade a trilha musical, utilizando a terminologia correta. Esclarecido isso, a trilha musical de um filme pode ser original, isto é, composta especialmente para o filme ou em produções mais econômicas, se valer de gravações já existentes no mercado fonográfico.

Considerando a importância dos diálogos na linguagem audiovisual que na maioria dos casos cumprem a função de fio condutor da narrativa, em filmes mais contemplativos os diálogos são apenas mais uma camada da dimensão sonora que agem juntamente com os efeitos sonoros e a música para compor a trilha sonora de um filme. Martin (1990, p.114) elenca diversos pontos positivos do som nas obras cinematográficas:

- a. *O realismo*: o som agrega uma maior credibilidade às imagens, de forma material e estética.
- b. *A continuidade sonora*: a trilha sonora é menos fragmentada que a imagem, ela independe da montagem visual.
- c. *A utilização normal da palavra*: liberta a imagem de seu papel explicativo (em parte), permitindo a exteriorização de pensamentos.
- d. *O silêncio*: sendo melhor do que a intervenção de uma música ele é capaz de sublinhar com força expressiva a tensão dramática de um momento.
- e. *As elipses possíveis do som ou da imagem*: É a ação indicada no filme por meio de ruídos ou música sem que a personagem diga uma palavra, ou o diálogo de dois personagens sem que estejam visíveis, enfim, as várias possibilidades entre o som e imagem.

³⁵ Essa é outra designação para a trilha sonora de um filme, composta por diálogos, sons ambientes e música.

- f. *Justaposição da imagem e do som em contraponto ou contraste*: é a não coincidência, o não sincronismo entre a imagem e o som.

Os pontos elencados por Martin nos leva a crer no poder do som em uma produção audiovisual, seja ela um filme, uma novela, ou mesmo um jogo eletrônico. Dessa forma é necessário planejar muito bem e utilizar critérios na utilização de músicas e efeitos sonoros, pois uma peça audiovisual é na realidade uma complexa composição de sons e imagens que juntos formam uma única mensagem.

Os efeitos sonoros podem potencializar o poder dramático de uma cena. Subdivididos nas categorias paisagem sonora e efeitos especiais, os efeitos sonoros agem em nossa cognição ampliando nossa realidade psicoacústica. A paisagem sonora são os sons do ambiente e que quase sempre são captados de forma direta, ou seja, em sincronia com a imagem, embora seja possível acrescentar ou suprimir elementos dessa paisagem ou até mesmo “construir” uma nova paisagem sonora na ilha de edição. Já os efeitos sonoros podem ser captados diretamente ou criados (*foley*)³⁶, geralmente a partir de movimentos e manejos de objetos gravados em estúdio. Atualmente também é possível recorrer a uma biblioteca de sons para dar mais autenticidade a uma cena através da sonoridade.

Se os efeitos sonoros agem através da cognição, é a música que conduz a audiência através do universo dramático e narrativo articulando sons e movimentos na tela. No período em que o cinema era mudo, a música era executada ao vivo e de forma simultânea com a projeção, e talvez por esse motivo algumas pessoas achassem que a música era apenas um elemento complementar da imagem, sem grande importância para o resultado final, como observa Carrasco:

Por muito tempo, a música aplicada ao audiovisual foi tratada como algo menos importante do realmente é. Houve, e de certa maneira ainda há uma noção equivocada de que a música seria um complemento da peça audiovisual. Em outras palavras, de que um filme seria uma peça completa sem sua música, que a música seria um complemento adicionado ao filme (CARRASCO, 2010, p. 2).

Mas essa forma de pensamento entrou em decadência quando cineastas e pensadores do cinema perceberam que a música já era algo intrínseco à linguagem cinematográfica, e que

³⁶ Técnica de se reproduzir em estúdio todos os sons produzidos pelo personagem em cena.

essa foi de fato a primeira sonoridade do cinema. Mesmo com a chegada da fala no cinema por volta de 1930, a música continua a ser utilizada não mais como algo a se acrescentar ao filme, mas como algo que faz parte de sua composição, de sua linguagem e narrativa. Interessante observar que o filme sonoro traz consigo não apenas os barulhos do ambiente, mas também a voz humana. Assim a música, ao invés de evocar determinada atmosfera como fazia no cinema mudo, entrava em momentos específicos da história ajudando a compor a ambiência psicoacústica da cena, como exemplifica Baptista:

Em uma cena de perseguição clássica, por exemplo, a música serve para transmitir a noção psicológica de pressa, a partir de seus próprios meios expressivos - noção que não é associada necessariamente à visão de uma máquina, ou de uma edição rápida. O símbolo da velocidade não é a imagem de um TGV correndo a 260 km por hora. Esse trem corre rápido não porque ele esteja com pressa, mas porque essa é a sua função (2007, p. 28-29).

A música tem essa clara função nos filmes, ela pode enfatizar e até determinar a atmosfera de uma cena específica, dar ênfase as emoções específicas de uma história – isso porque a função primária da música é nos emocionar. No cinema, independente de sua *diegesis*³⁷, a música é uma voz que evoca sentimentos.

Os diálogos são por sua própria natureza, essenciais para a condução de uma narrativa, sobretudo se a história tiver como base o texto falado. Neste caso os sons das falas devem estar inteligíveis para que a história possa ser compreendida. Em geral, os diálogos são gravados de forma direta e dublados em estúdio para uma melhor qualidade sonora. A dublagem torna-se necessária devido aos problemas advindos do som direto. Por outro lado, ao dublar uma sequência de diálogos gravada em locação externa, se perde a ambiência do espaço e se faz necessário também reconstruir a paisagem sonora do lugar onde a cena ocorre.

Questões técnicas à parte, um filme se faz com sons e imagens e hierarquizar a importância de cada um desses elementos numa produção é antes de tudo uma questão de bom senso e não de escolhas, sobretudo nos tempos atuais em que os *softwares* facilitam a

³⁷ Referente à música usada no cinema, segundo a sua relação com o espaço e tempo da narrativa, podendo ser música diegética, música não diegética e música meta diegética.

vida dos editores de som e a pós-produção apresenta-se como uma etapa essencial de um filme.

Diante de tanto barulho no campo audiovisual, é necessário fazer uso do silêncio para perceber o som necessário de cada filme e a medida exata de uso de cada um dos elementos de uma trilha sonora. Assim, imagens, efeitos sonoros, música e diálogos estarão juntos com um único objetivo: comunicar através da linguagem audiovisual.

2.4 A LINGUAGEM DO DOCUMENTÁRIO

Mas afinal de contas, o que caracteriza o documentário como gênero? Ao mergulharmos na história da sétima arte, veremos que as primeiras imagens são de uma filmagem documental que registrou a saída dos operários de uma fábrica, registro histórico feito pelos Irmãos Lumière. Desde os primórdios do cinema, somos testemunhas de que uma das definições do filme documentário surge da possibilidade de registrar, documentar a realidade, característica que confere ao documentário certa legitimação de um fato.

Fazer documentários está associado a filmar o real, sem truques e de forma verdadeira tal qual ela se apresenta diante das câmeras. É comum ouvirmos que um filme documentário é a mais pura verdade. Essa interpretação de que documentário é sinônimo de verdade tem origem no registro *in loco* feito pelos filmes documentários. Muitos veem o filme documentário como a mais pura expressão da verdade, quando na realidade sabemos que o documentarista é antes de tudo um mediador da realidade que ele vê e transpõe para as telas do cinema. Conhecer o processo de produção de uma obra documental é perceber que o simples registro no local dos fatos não garante a verdade dos acontecimentos e que a verdade pode ser facilmente manipulada. A pesquisadora Manuela Penafria apresenta uma reflexão sobre o registro da realidade ao afirmar que “o filme documentário é aquele que, pelo registro do que é e acontece, constitui uma fonte de informação para o historiador e para todos os que pretendem saber como foi e como aconteceu” (1999, p.20).

Em relação ao filme documentário, Bill Nicholls, em seu livro “Introdução ao documentário”, chama a atenção para o fato de que definir o documentário implica uma série de questões:

Se o documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo

já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares (2005, p. 47).

Outro fator complicador do conceito de documentário diz respeito à sua modificação ao longo do tempo, quando influenciado por outros campos da mídia ou da arte. Para uma melhor compreensão do gênero, Nicholls (2005) classifica os documentários através de categorias de acordo com suas características – para o autor um documentário pode ser: expositivo, poético, participativo, observativo, reflexivo ou performático.

O documentário expositivo preocupa-se mais com a defesa de argumentos do que com a estética e subjetividade. Os documentários com essa característica têm como marca diferencial a objetividade e procuram narrar um fato de maneira a manter a continuidade da argumentação. Para isso, um dos recursos utilizados é o casamento perfeito entre o dito e o mostrado.

O documentário poético evidencia a subjetividade e se preocupa com a estética. Há uma valorização dos planos e das impressões do documentarista a respeito do universo abordado. Em relação à construção do texto, podem-se usar poemas e trechos de obras literárias.

No que se refere ao documentário observativo, o documentarista busca captar a realidade tal como aconteceu. Para isso, evita qualquer tipo de interferência que caracterize falseamento da realidade. Apenas há um registro dos fatos sem que o documentarista e sua equipe sejam notados. Dessa maneira, há pouca movimentação de câmera, trilha sonora quase inexistente e não há narração, uma vez que as cenas devem falar por si mesmas. Os documentários da escola *Candid Eye* no Canadá são exemplos de obras observacionais em que o registro espontâneo era a forma de contato direto com o real.

Outra categoria é o documentário participativo que, como o próprio nome sugere, é marcado por mostrar a participação do documentarista e sua equipe. Dessa forma, torna-se um sujeito ativo no processo de gravação, pois aparece em conversa com a equipe e provoca o entrevistado para que ele fale. As obras dos cineastas como Eduardo Coutinho e Fernando Birri são exemplos de documentários que democratizam o processo discursivo com os sujeitos entrevistados.

O documentário reflexivo deixa claro para o telespectador quais foram os procedimentos da filmagem, evidenciando a relação estabelecida entre o grupo filmado e o

documentarista. Nos filmes em que esse modo de representação prevalece nota-se como é a reação do grupo pesquisado diante da câmera e do seu realizador.

E por fim o documentário performático caracteriza-se pela subjetividade e pelo padrão estético adotado, utilizando as técnicas cinematográficas de maneira livre. Pertencem a esse modo os filmes de vídeo-arte e cinema experimental e de vanguarda. O filme *Santiago*, de João Moreira Salles, é um desses documentários em que o sujeito (Santiago) assume a cena e expõe suas particularidades. Outro exemplo é o documentário *33*, de Kiko Goifman, no qual a intersubjetividade está presente, estabelecendo um espaço de relações com o outro.

Seja o documentário expositivo, poético, participativo, observativo, reflexivo ou performático, por se tratar de um gênero de não ficção, naturalmente estaremos tratando da história real, ou pelo menos da realidade captada pela câmera a partir da visão do documentarista. Contar histórias reais ou ficcionais é um dos princípios do cinema, e fazer documentário é uma possibilidade de permitir aos personagens reais contar suas próprias histórias e emitirem seus pontos de vista.

Para a pesquisadora Manuela Penafria (2001), a escolha de um ponto de vista é antes de qualquer coisa uma escolha estética que vai implicar necessariamente em algumas escolhas cinematográficas em detrimento de outras. Por exemplo, definir o ritmo da montagem, optar por determinada fala do personagem ou pela prevalência de determinados enquadramentos – existem muitas maneiras de se contar uma mesma história.

Nos filmes documentários essas histórias são contadas em geral a partir do ponto de vista de quem dirige o filme, mas devemos considerar que um documentário possibilita diversos posicionamentos, seja do seu diretor ou dos personagens que fazem parte da história. Acreditamos na premissa de que é nas relações estabelecidas entre quem documenta e quem tem sua vida documentada que verdadeiramente se constrói um documentário. De acordo com Fernão Pessoa Ramos “as asserções do documentário são enunciadas através de estilos diversos, variando historicamente. Há sempre uma voz que enuncia no documentário, estabelecendo asserções” (2008, p. 23).

Dessa forma, compreendemos que as escolhas técnicas (enquadramentos, movimentos de câmera e ângulos de captação) e estéticas (luz, composição, montagem e finalização), bem como as estratégias de abordagem do diretor, são tão determinantes da voz em um filme, quanto os depoimentos e falas dos personagens. Buscamos em Nichols (2005), o entendimento do termo “voz” no documentário:

Por “voz” refiro-me a algo mais restrito que o estilo: aquilo que no texto, nos transmite o ponto de vista social, a maneira como ele nos fala ou como organiza o material que nos apresenta. Nesse sentido, “voz” não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário (2005, p. 50).

De fato, se o cinema documentário faz uso de uma série de procedimentos técnicos e discursivos para transmitir sua interpretação da realidade seria, portanto, inadmissível desprezar a importância do que seus personagens têm a dizer e o peso que essas falas têm sobre a voz enunciada em um produto audiovisual não ficcional. Essa voz é necessariamente construída na interação das subjetividades que permeiam a produção do filme documentário, ou seja, nos contatos prévios, na entrevista, na montagem e finalização da obra.

No início dos anos 2000 o documentário passou a figurar como um gênero em ascensão no Brasil. Houve um crescimento do número de produções e abertura de novas janelas para exibição, festivais específicos e até a criação de espaços em salas do circuito comercial de cinema, verificando-se uma nova visibilidade ao cinema documentário. Dentre as causas que motivaram sua ascendência estão a democratização de acesso aos meios de produção audiovisual – como o barateamento dos equipamentos de vídeo e a miniaturização dos dispositivos de gravação – que possibilitou ainda mais a portabilidade das câmeras, e a criação de mecanismo de fomento à produção e difusão do conteúdo produzido.

Se por um lado os profissionais tiveram sua atividade facilitada por essa nova realidade, as pessoas interessadas em experimentar essa nova linguagem e documentar suas histórias, começaram a se apropriar das tecnologias de gravação. As câmeras pequenas e cheias de recursos e os computadores igualmente acessíveis facilitaram os trabalhos de edição. Com tantas facilidades à mão, não demorou a surgir uma nova safra de documentaristas.

Os cursos de Comunicação Social das universidades também passaram a formar mais profissionais interessados na produção de documentários, já que a prática passou a ser efetivamente incentivada dentro da academia. Como estudante de Radialismo, vivenciei de perto essa realidade no curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Não iremos aprofundar nessas questões tecnológicas, mas partilhamos do pensamento de que tais tecnologias são mais que objetos, são instrumentos que nos

possibilitam construir e reconstruir imagens, significados e histórias de nós mesmos e da realidade que nos cerca.

É ponto consensual que o documentário brasileiro contemporâneo evoluiu consideravelmente nas últimas décadas, seja pelas novas possibilidades de veiculação com o uso da *internet*, o espaço surgido nas emissoras públicas, os programas de fomento através de editais públicos ou simplesmente pela democratização de acesso aos meios de produção, que possibilitou aos cineastas e documentaristas viabilizarem suas produções e revelarem através de seus filmes as várias realidades existentes em nossa sociedade.

Na televisão brasileira a ascensão do gênero se reflete nas diversas produções que foram selecionadas através do Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV). O programa foi lançado em 2003 buscando atuar na cadeia produtiva do audiovisual, incentivando cada uma das etapas, além de auxiliar na formação profissional de documentaristas. Mas foi somente em 2006 que o projeto passou a abranger outros países. Para termos uma dimensão dessa expansão, o DOCTV teve 3.000 projetos inscritos em 100 concursos estaduais, coproduziu 170 documentários, gerando mais de três mil horas de programação para a Rede Pública de Televisão³⁸.

A maioria desses documentários são expositivos e biográficos, desta forma, a subjetividade característica do gênero documentário é amplamente explorada pelo diretor, produzindo sentido parcial e direcionador da narrativa, independente do lugar de produção do sentido e da construção do produto midiático, restando apenas a efetivação (ou não) da intencionalidade dos efeitos visados sobre a recepção.

Para Bill Nichols (2005), cada documentário tem suas características próprias que dão identidade e testificam a particularidade de seu produtor. Neste contexto e a título de exemplo, temos o documentário de Marcelo Masagão, *Nós que aqui estamos por nós esperamos*³⁹, que utiliza histórias fictícias de personagens que viveram em determinadas épocas, retratadas no filme através de imagens reais de arquivo e elementos como música e texto escrito na tela para suprir a ausência de falas, diálogos e narração. Trata-se de uma trama fílmica muito bem engendrada por seu diretor e que atesta o caráter autoral da obra.

³⁸ DOCTV. Balanço de Gestão (2003-2006).

³⁹ Filme brasileiro de 1999, dirigido por Marcelo Masagão, que retrata uma volta ao mundo no seu contexto histórico, econômico e cultural.

O documentário utiliza procedimentos próprios do cinema: movimentos de câmera, planos, enquadramentos, separação das fases de pré-produção, produção e pós-produção. O registro *in loco* é geralmente utilizado, pois oferece mais veracidade quando se utiliza o cenário natural, com os personagens vestidos naturalmente e sem a direção de atores ou troca de figurino, recursos comuns da ficção. Tudo isso para garantir a autenticidade da obra. Mas para que um documentário possa de fato ser caracterizado como tal, não basta apenas a sequencialização de documentos. Muitos filmes ficcionais utilizaram imagens ou sons documentais para proporcionar um maior impacto às produções. Em *Forrest Gump*⁴⁰, podemos observar que as imagens de arquivo utilizadas na trama cinematográfica não o torna um filme documentário. Da mesma forma, a utilização de elementos ficcionais não invalida o caráter documental de um filme, como se pode observar em *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, que em meio aos depoimentos reais insere atrizes que interpretam mulheres com quem o diretor havia conversado, provocando certa desconfiança no telespectador que passa a confundir o que de fato é real ou o que foi ensaiado. *Jogo de Cena* dissolve distinções entre o real e o não real, perturbando a crença do telespectador.

Em relação ao uso de determinados recursos, o documentarista poderá decidir pela utilização ou não daqueles que melhor lhe convier para retratar o assunto, a saber:

- a. Dramatizar determinados trechos da história;
- b. Construir a narrativa apenas com depoimentos;
- c. Criar personagens para conferir maior dramaticidade à narrativa;
- d. Usar a figura do locutor (*on* ou *off*);
- e. Utilizar música e efeitos sonoros para reforçar a mensagem audiovisual;
- f. Fazer uso de técnicas de montagem e edição para construir a narrativa fílmica.

Esses e outros recursos técnicos e estéticos poderão ser utilizados em conjunto ou separados e cabe ao autor documentarista utilizar sua criatividade e sensibilidade para tornar sua obra atrativa. Tais recursos são capazes de produzir ou alterar o sentido na mensagem, porque são partes constitutivas da linguagem audiovisual cinematográfica.

Manuela Penafria afirma que no documentário é imprescindível que a sucessão e/ou sobreposição de imagens e sons, além de apresentar o ponto de vista do autor, seja capaz de

⁴⁰ Filme norte-americano de 1994, dirigido por Robert Zemeckis, com Tom Hanks como protagonista, e baseado no romance homônimo de 1986, de Winston Groom.

tornar o documentário um gênero atrativo. Nos dois momentos cruciais para a construção do documentário, a fase de produção propriamente dita (filmagens) e a de pós-produção (montagem), o documentarista organiza diversos elementos: entrevistas, som ambiente, legendas, música, imagens filmadas *in loco* (inclusive as imagens de arquivo), reconstruções, etc. A organização implica variadas escolhas: pessoas, ângulos, sons, palavras, justaposições de imagens etc.

Cada seleção que se faz é a expressão de um ponto de vista, quer esteja ou não consciente disso. Assim, a sucessão das imagens e sons, cujo resultado final é um documentário, tem como linha orientadora o ponto de vista adotado e encontra na criatividade do documentarista seu principal motor (PENAFRIA, 1999, p.76).

Compartilhando dessa visão, podemos afirmar que a noção de caráter autoral está intrinsecamente ligada ao modo como o documentarista organiza os elementos fílmicos constitutivos da linguagem documental (texto verbal, imagens e sons) e a forma como eles se adequam à apresentação de um determinado ponto de vista. Podemos, contudo, observar que a tradição do documentário está enraizada profundamente na capacidade de nos transmitir uma impressão de autenticidade por seu poder de articulação discursiva, produzindo o sentido desejado. Arlindo Machado⁴¹ trata de um assunto que exprime bem a relevância dessa investigação:

O documentário começa a ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento assumindo, portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo (2003, p. 63-75).

Ele nos leva a crer que a produção de documentários requer mais do que conhecimentos técnicos de pesquisa, roteiro, fotografia, som ou qualquer outra habilidade técnica necessária aos profissionais de audiovisual. Para se produzir um discurso sensível sobre o mundo, é necessário possuir sensibilidade na relação com o outro, sobretudo em

⁴¹ MACHADO, Arlindo. *O filme-ensaio*. Anais do 26º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte-MG, setembro de 2003. São Paulo: Intercom, 2003.

documentários de perfis; e é nessa perspectiva que se realiza o estudo das perspectivas para a construção do documentário dialógico.

3. O DOCUMENTÁRIO E A LINGUAGEM DIALÓGICA

Ainda lembro-me da primeira vez em que sentei diante de outra pessoa como documentarista e pedi que ela me contasse um pouco de sua história, foi em meados de 2004, e naquele momento o que mais me interessava era que ela respondesse o que eu gostaria e que aquilo fosse útil para o documentário que estava filmando. Meses depois o documentário ficou pronto e teve cerca de uma dúzia de entrevistados – não me lembro de ter estabelecido diálogo com nenhum deles. Dez anos depois, revejo o documentário com outros olhos e fico satisfeito com minha evolução como documentarista.

A interação se faz importante em todas as atividades humanas, sobretudo nas atividades midiáticas, nas quais a necessidade do diálogo se torna presente de forma efetiva para que o processo de comunicação possa fluir. Por diálogo compreendemos não apenas o ato da fala entre dois ou mais indivíduos, ou mesmo o relacionamento de homens entre si, como também o comportamento e a atitude de um em relação ao outro, no qual o que mais importa não é a satisfação própria, mas a reciprocidade da ação interior. Assim, numa situação dialógica, o homem que se apresenta à minha frente jamais poderá ser meu objeto, simplesmente por me identificar com ele – eu estou nele e ele está em mim. O fenômeno da relação foi descrito pelo pensador austríaco Martin Buber que adotou a terminologia *eu-tu* para designar uma relação dialógica.

A palavra-princípio *eu-tu* só pode ser proferida pelo ser na sua totalidade. A união e a fusão de um ser total não podem ser realizadas por mim e nem pode ser efetivada sem mim. O *eu* se realiza na relação com o *tu*: e tornando-se *eu* que digo *tu* (BUBER, 1977, p. 12-13).

Buber também descreve o fenômeno da relação utilizando os termos diálogo, encontro e relação essencial. Em nossa escrita faz-se uso dos termos diálogo e relação de forma correlata, sempre que tratar do aspecto dialógico presente na interação documentarista e personagem. O termo encontro será empregado no sentido estrito da palavra, já que tal como Buber, entendemos que relação e encontro são coisas distintas, sendo que a relação engloba o encontro que possibilita o diálogo.

Durante a produção de um documentário, a interação é indispensável para que a sucessão de etapas possa ser cumprida satisfatoriamente. Falamos não apenas da interação dos

membros da equipe entre si, mas, sobretudo sobre a interação que se estabelece entre o diretor, sua equipe e os personagens que têm seus depoimentos gravados para uso na narrativa audiovisual. Nossa hipótese é de que essa interação ocorra independente do diretor ter consciência de sua importância. Mas o que nos interessa é saber em que grau de intimidade essa interação acontece e quando uma interação se transforma em diálogo.

Sendo o documentarista aquele sujeito que tem o controle do processo de produção de um filme e utiliza as falas de seus personagens, muitas vezes ele não age com sensibilidade necessária para tornar o encontro em um espaço dialógico, onde tanto ele quanto seu interlocutor direto (o entrevistado) ocupem igual importância na relação. Portanto, quanto mais dialógico for o processo de produção de um documentário, melhor será o resultado para todas as instâncias envolvidas, neste caso, o documentarista e seus personagens. Reconhecemos também a importância do receptor nesse processo, no entanto, nosso estudo se limita a analisar a interação entre entrevistador e entrevistado na perspectiva daquele que dirige e conduz as entrevistas, e expor o produto audiovisual decorrente dessa interação.

O crescente número de documentários produzidos comprova a necessidade de um olhar mais apurado sobre as intersubjetividades presentes na produção. Paulo Freire (1987) preconiza que:

O diálogo fenomenaliza e historiciza a essencial intersubjetividade humana, ele é relacional e nele, ninguém tem iniciativa absoluta. Os dialogantes admiram um mesmo mundo; afastam-se deles e com ele coincidem; nele põe-se e opõe-se (1977, p. 16).

É na perspectiva dialógica que um documentário é feito, no limite enunciativo entre o “eu” que filma e o “outro” que é filmado. Bill Nichols (2005) afirma que ao fazermos a representação do outro, corremos o risco de ludibriá-lo, colocando-o dentro de uma variedade de representações possíveis. O documentário nessas circunstâncias pode ser considerado como uma forma de retórica. De fato, o caráter autoral do documentário permite ao diretor exercer sua liberdade criativa na condução das filmagens, da montagem e da finalização.

Considerando que o documentário ocupa uma posição ambígua na história do cinema, por utilizar a linguagem própria do cinema (técnica e estética) e por tirar da realidade a matéria-prima de sua narrativa, aproximando-se por vezes dos filmes ficcionais. Adotaremos o ponto de vista do filme documentário proposto por Manuella Penafria, que

reconhece que a relação que o diretor de um filme de ficção estabelece com os atores é diferente da natureza da relação que um documentarista tem com seus personagens.

Ao utilizar a linguagem dialógica para representar o outro, o documentarista reconhece que tanto ele quanto seu interlocutor fazem parte do mesmo universo da produção audiovisual no momento da filmagem. Isso se dá pelo fato de partilharmos o mesmo mundo e essa relação é desafiadora, porque nos força a reconhecer que não estamos sozinhos, que o filme não pertence a uma única pessoa, e que necessitamos levar o outro em conta. Acreditamos nessa premissa e acrescentamos que a ética deve ser um ponto chave na produção de um documentário, uma vez que os juízos de apreciação referentes ao outro estão suscetíveis de qualificação do ponto de vista do bem e do mal. A ética é “(...) um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo” (RAMOS, 2008, p. 33). O comportamento ético é mais a premissa durante todo o processo que permeia a produção de um documentário.

3.1. O ENCONTRO COM O OUTRO NO FILME SANTIAGO

Durante a produção de um documentário, o seu autor tem certas liberdades que dificilmente encontraria em qualquer outro gênero, uma dessas liberdades diz respeito à escolha dos temas que muitas vezes estão próximos dos diretores, como foi o caso de *Santiago*, do diretor João Moreira Salles, que colocou em prática a antiga ideia de filmar apenas o “outro”. Salles propusera fazer um documentário sobre o seu mordomo em 1992 e somente em 2005 decidiu se debruçar sobre as nove horas de filmagens para finalizar *Santiago*.

O documentário *Santiago* é emblemático do ponto de vista da reflexão e representa o olhar do documentarista sobre o seu objeto, o que Buber (1977) chamaria de *eu-isso*, pois assim como o *eu-tu* fundamenta o mundo da relação, o *eu-isso* caminha no sentido oposto, o da não comunicação. Freire (1987) afirma que sem diálogo é impossível haver comunicação e que o diálogo implica pensar de forma crítica em relação a si, ao outro e ao mundo. Para um documentarista, o diálogo pode ser construído a partir de encontros com seus personagens e

não apenas em um único encontro, no qual munido de uma lista de perguntas o documentarista inicia um “inquérito”.

Santiago está longe de ser apenas um documentário sobre o falecido mordomo da família, mas apresenta-se como uma reflexão profunda e confessional do diretor sobre o ensaio fílmico. E é exatamente neste ponto que reside nosso interesse principal, pois Salles consegue transformar o que seria um filme de pouco interesse em um filme interessante. No início do filme, o diretor apresenta uma advertência: “desconfie do que seus olhos veem”.

Nesse sentido, *Santiago* cativa, pois reúne elementos substanciais para a compreensão de algumas particularidades que envolvem o encontro daquele que documenta com aquele que tem a sua vida documentada. Tendo como ponto de partida a reflexão em primeira pessoa com a própria voz em *off* (na realidade, a reflexão foi gravada na voz do seu irmão que possuía um timbre mais suave), João Moreira Salles revela características particulares da gravação da entrevista, que seria a base da narrativa do documentário sobre o mordomo.

Filmado em 1992 e editado treze anos depois, o documentário traz uma reflexão sobre o material bruto filmado e permite ao telespectador, um mergulho no dispositivo fílmico e no processo de criação do autor. O encontro com o outro no documentário confunde-se, portanto, com a própria narrativa do filme, já que o encontro que se efetiva nas filmagens não permite que se estabeleça uma relação entre Salles e Santiago, motivando o diretor a revelar confidencialmente todo o despropósito decorrente de suas ações e assumir uma posição crítica ao montar e finalizar o filme.

Próximo ao final do documentário (70 minutos), Salles cita Werner Herzog⁴², que diz que a beleza de um plano cinematográfico reside “naquilo que é resto (...). Desses restos, talvez o mais revelador seja aquilo que se diz a um personagem antes de toda a ação, e que seria para sempre o segredo do filme.” *Santiago* nos mostra o que foi dito ao personagem antes, durante e depois da ação. Percebe-se também na fala de Herzog que a intersubjetividade é um fator relevante para que o diálogo ocorra, não há relação sem encontro, sem enunciação. De acordo com Bakhtin (1992), o produto da interação de duas pessoas é a enunciação, e toda enunciação perfeita é composta de significação ou sentido, e sua compreensão só é possível no ato de interação.

⁴² Importante cineasta alemão nascido em Munique, que aos 15 anos escreve seu primeiro roteiro.

A cena inicia-se com uma música suave, a câmera aproximando-se levemente de três retratos emoldurados, e em tom confessional ouve-se a voz do narrador em *off*: “Há treze anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim, primeiro uma música dolente, não essa, que eu só conheci mais tarde, mas algo parecido, depois um movimento lento em direção a três fotografias.” João Moreira Salles nos revela que o início que assistimos era o que imaginava originalmente, mas que essa seria efetivamente a forma de iniciar o filme. Sales narra sua infância e suas brincadeiras de servir os convidados das festas em sua casa: “Quem punha a bandeja na minha mão e me ensinava a equilibrá-la sem derrubar os copos era Santiago, o mordomo da casa; o filme que tentei fazer há treze anos era sobre ele”.

O que nos chama a atenção na sequência inicial do filme é o texto de João Moreira, que relata que o que foi planejado e sequer chegou a ser executado e que agora se presta apenas para fins ilustrativos. A realidade do filme que se inicia é bem diferente do que fora planejado. Isso ocorreu não apenas pelo intervalo de tempo entre as filmagens e a edição, mas, sobretudo pela reflexão do autor e em parte pela dificuldade do documentário em não contar com um roteiro fechado, como ocorre com os filmes de ficção.

No documentário a motivação principal é a de fazer um tratamento criativo da realidade, mas nem sempre é possível ter certeza de que o que foi planejado será realizado, e isso ocorre porque a realidade às vezes se revela diferente do real imaginado. Assim, aspectos denotativos e conotativos devem ser combinados ao longo do percurso fílmico, a fim de construir um discurso consistente da realidade.

Em relação a essa necessidade, Stuart Hall afirma que “em um discurso de fato emitido, a maioria dos signos combinará seus aspectos denotativos e conotativos” (2003, p. 395). É importante ressaltar que nesse ponto de vista, a distinção sónica é somente do ponto de vista analítico. A interação é imprescindível para que o encontro do documentarista ocorra de forma dialógica e contribua para que a representação do personagem (o outro) seja feita dentro dos princípios da ética.

Nesse caso, o comportamento ético pede que a liberdade criativa seja utilizada em favor do documentário, sem atentar contra os direitos do outro, estabelecendo uma relação dialógica que se inicia na produção e completa com a recepção. Também devemos considerar que nas obras não ficcionais existe quase sempre um tratamento criativo que se inicia antes das filmagens, no planejamento e se efetiva na montagem quando o realizador tem a

oportunidade de construir definitivamente sua narrativa, é a “natureza ilusionística do cinema” (BENJAMIN,1994, p.186).

Ao assistir *Santiago*, mesmo que de forma despreziosa, percebe-se que Salles e sua equipe algumas vezes mostram-se irritados e preocupados com a condução satisfatória das filmagens – ali não havia nenhuma relação do documentarista com o personagem, mas uma desvelada encenação imposta pelo diretor e sua equipe. De um lado, o mordomo que recebia ordens e comandos e que por vezes ao responder as perguntas não atendia aos anseios daquele que filmava, de outro, um diretor preocupado com os detalhes técnicos da imagem, refazendo *takes* e refilmando frases, à procura da imagem perfeita, do sentido exato imaginado.

Em *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*, Flusser (2008) nos chama a atenção para o termo *imaginar*, que com o passar dos anos ganhou um novo significado. Para o autor, *imaginar* significa a capacidade de concretizar o abstrato no mundo contemporâneo. Face ao universo das imagens técnicas, tendemos cada vez mais a construir uma realidade desejada a partir da máquina, do dispositivo técnico, e nos esquecemos de que a realidade existe e pode ser representada tal qual ela se apresenta diante de nossas câmeras. E não há nenhum desmerecimento nisso.

Mas se a verdade no documentário não está totalmente visível aos olhos dos receptores, então podemos tomar um documentário como representação do real? Em dado momento do filme *Santiago*, ouve-se a voz do diretor, que orienta o mordomo para repetir determinada cena e os *takes* se repetem por quatro vezes até que Salles se dê por satisfeito. Há sempre uma nova informação em cada tomada, uma nova forma de iniciar a fala, qual delas seria a utilizada se o filme tivesse sido finalizado na época de sua produção? Qual delas é mais autêntica?

Em outro momento, a verdade é novamente revelada, veem-se páginas do roteiro original enquanto o diretor fala sobre seu método de trabalho. Mais adiante, o diretor confessa que abandonou a ideia do filme porque ela não se prestava às telas de cinema, como se o real captado fosse insuficiente para contar uma história. Mas, e se a realidade fosse falseada? Se as questões éticas fossem relegadas ao segundo plano? Existe uma linha tênue entre o verdadeiro e o falso no documentário. João Moreira levanta essa questão quando afirma: “Existe verdade? Eu não acredito. Para mim, cada vez mais um documentário é sobre o encontro de duas pessoas. De quem documenta e de quem é documentado”. Em um *chat* realizado no

Portal UOL⁴³, Salles fala do seu aprendizado com o documentarista Eduardo Coutinho falando que o documentário é mais uma questão de forma do que de conteúdo e que Aprendeu que documentário lida com a questão do poder - o poder é de quem filma. segundo Salles, onde há poder, há responsabilidade. Portanto, para o documentarista o problema essencial do documentário não é de natureza estética, nem tampouco de linguagem, mas principalmente de natureza ética de tratamento com o outro, o que se pode ou não fazer com o personagem.

A questão dialógica está justamente relacionada à divisão do poder: quem filma tem todo o aparato técnico, mas necessita do outro para contar sua história. Buber (1982, p.56) afirma que “o movimento básico dialógico consiste em voltar-se para o outro”.

Do ponto de vista técnico, uma das formas de promover a sensação de proximidade entre o personagem e o espectador são os planos de filmagens – os planos fechados, por exemplo, permitem ao realizador durante as filmagens e ao receptor durante a exibição, acompanharem as expressões faciais e as emoções de cada cena.

Curiosamente, em *Santiago* não há planos fechados e não se vê *closes* também, o personagem aparece em planos abertos e mesmo quando vemos um plano médio, ele parece estar distante. Salles só percebeu esse fato enquanto editava. Sobre esse assunto, ele disse que a forma como conduziu as entrevistas o afastou do seu personagem: “desde o início havia uma ambiguidade insuperável entre nós, que explica o desconforto de Santiago, é que ele não era apenas meu personagem, eu não era apenas um documentarista durante os cinco dias de filmagem.” Ele sempre foi o filho do dono da casa e Santiago não deixou de ser o mordomo, portanto a distância entre eles estava muito além dos planos cinematográficos.

Sobre esse distanciamento no encontro, a filosofia dialógica de Martin Buber nos diz que a natureza humana repousa sobre a realidade da diferença entre as pessoas e que “relação requer reciprocidade” (BUBER, 1997, p.18). Diante do imediatismo do dispositivo fílmico, a relação tende a ser relegada ao segundo plano durante a etapa de produção, pois a presença do realizador diante do personagem é algo passageiro e carece de laços afetivos para que a aproximação ocorra, e a interação permita o encontro.

⁴³ Bate-papo com João Moreira Salles ocorrido em 03/07/2008 no Portal Universo Online. Disponível em: <http://tc.batepapo.uol.com.br/convidados/arquivo/livros/cineasta-joao-moreira-salles-abre-a-serie-de-bate-papos-direto-da-flip-em-paraty.htm>, acesso em: 03/05/2014 às 08:35h.

Jesús Martín-Barbero (1995) considera impossível entender o funcionamento de um gênero sem compreender como ele é interpretado pelos produtores. Sabemos que a produção de um documentário pressupõe relações com o outro, já que é nessa etapa que ocorrem os encontros do entrevistador com o entrevistado.

O documentário, por sua natureza discursiva, pode ser considerado como uma forma de retórica. Isso porque o caráter autoral do documentário permite ao diretor exercer sua liberdade criativa na condução das filmagens, da montagem e da finalização. Dessa forma, o bom senso pede que essa liberdade criativa seja utilizada em favor do documentário, sem atentar contra os direitos do outro, estabelecendo uma relação dialógica.

Comprendemos a perspectiva dialógica do documentário como aquela defendida por João Moreira Salles, que nos aponta um caminho no qual documentarista e personagem se encontram e produzem um filme sobre uma determinada realidade. No entanto, não se trata de *eu* produzir um filme sobre *você* para *eles* (os espectadores), mas de *nós* (*eu* e *você*) contarmos sua história para outros iguais a nós, assim nossa voz será ouvida mais facilmente e o diálogo com quem assiste a essa história se efetiva de forma mais verdadeira e intensa.

Dentre tantas revelações feitas pelo diretor de *Santiago*, uma nos chama a atenção em particular, aquela que parece ser a mais significativa, quando Santiago tentou falar sobre o que pra ele era mais importante e íntimo, sua homossexualidade, a câmera foi desligada, o assunto não interessava a Salles. Durante as gravações, vemos algumas vezes Santiago ser interrompido para reiniciar suas falas ou se reposicionar em cena a pedido do diretor, algumas cenas parecem esquisitas como o momento em que o personagem fala olhando para uma parede e não para a câmera. João Moreira assim preferiu. Situação semelhante vivem os atores de cinema que por vezes não podem reivindicar o contexto geral no qual sua ação será inserida, é uma exigência comum atuar independente de qualquer contexto (BENJAMIM, 1996).

No documentário de criação, muitas situações são encenadas sem comprometer a verdade da história. Em *Santiago* essa prática é evidenciada em cenas como as que foram filmadas em estúdio para ilustrar as falas do personagem, e em uma das sequências vemos um pugilista treinando, em outra, um trem em movimento. Uma das sugestões acatadas pelo realizador foi a de filmar a dança das mãos do personagem, ao som de uma música instrumental, momento simples e poético que, sobretudo demonstrou o interesse de Salles por algo sugerido por Santiago. A voz do narrador provoca reflexão no espectador e essa parece

ser a intenção do diretor, que por vezes intercala as cenas com uma tela negra, separando momentos, unindo peças de um quebra-cabeça, que revelam o que passa na mente do autor, e sua dificuldade em encarar a morte de Santiago como a impossibilidade de ouvir sobre aquilo que ele queria dizer e não teve a oportunidade de falar.

Desde o lançamento de *Nanook of the North*⁴⁴, de Flaherty⁴⁵ em 1922, até então, a produção de documentários passou por muitas mudanças, seja pela evolução tecnológica dos equipamentos de filmagem e edição ou pelo surgimento de novas formas de fazer filmes não ficcionais. No entanto, algo permanece inalterado: a necessidade do diálogo dos realizadores com seus personagens, e desses com os receptores. O filme *Santiago* nos permite observar o que se esconde por trás da cortina mágica, e essa revelação se dá de forma sincera e confessional. Ao assistir o documentário, somos o outro que partilha, cria laços afetivos com Salles e com Santiago, e que durante o filme estabelece uma relação dialógica, firma um contrato e é cúmplice da história. Portanto, o diretor de *Santiago* recupera o irrecuperável: o diálogo perdido.

Santiago nos mostra que documentário é lugar de encontro. Acreditamos, portanto, que o diálogo é possível e essencial para que o documentarista se encontre com o universo do outro e que desse modo construam uma história que será vista por aqueles que assistem à obra acabada. Imaginar que o filme pertence ao diretor é desprezar os atores sociais retratados e suas histórias de vida, especialmente em documentários biográficos. A perspectiva dialógica surge, assim, como um caminho a ser trilhado por aqueles que se utilizam da linguagem cinematográfica para contar histórias que na realidade não lhes pertence, e que passam a pertencer-lhe parcialmente no momento da produção e edição, sendo devolvidas para outros iguais que partilham, dialogam e se relacionam.

⁴⁴ O filme é o primeiro documentário de longa-metragem, conhecido e considerado um marco do gênero.

⁴⁵ Robert Joseph Flaherty é considerado um dos pais do filme documentário, nos primórdios do cinema direto.

3.2 O TRABALHO DE CAMPO E A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO

Em novembro de 2013, viajei com colegas do coletivo do qual faço parte para uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Norte. Fomos registrar os depoimentos dos moradores sobre os tremores de terra que estavam ocorrendo naquele município. Chegamos à cidade de Pedra Preta⁴⁶. Munidos de informações sobre os abalos sísmicos e tendo acompanhado tudo que havia sido noticiado sobre o fenômeno, chegamos à comunidade apontada como o local do epicentro dos tremores.

Nossa intenção era mostrar não apenas o fenômeno com as famílias desesperadas, pessoas dormindo nas praças, nas ruas e em caminhões, casas rachadas e estruturas comprometidas. Mesmo tendo havido um forte tremor na madrugada anterior de nossa chegada, a principal estrutura comprometida era a da nossa ideia de documentário. Encontramos pessoas amedrontadas, mas nem tanto. Passamos três dias na cidade e não registramos ninguém dormindo nas ruas e nenhuma vítima que tivesse sido machucada por queda de telha ou qualquer outro incidente relacionado aos tremores de terra.

Decidimos então bater de porta em porta à procura de pessoas que quisessem relatar a experiência de viver em uma cidade, que devido aos últimos acontecimentos se tornara notícia nacional. Estranhamos o fato de muitas pessoas não quererem falar sobre o assunto, mas até o final da noite já tínhamos gravado cinco entrevistas. No dia seguinte, a notícia de nossa presença já havia percorrido a cidade toda e a participação dos entrevistados do dia anterior, estimulou a participação de outras pessoas. Ainda assim, havia um receio de como iríamos mostrar cada um dos entrevistados no documentário, pois existia uma queixa generalizada de que as notícias veiculadas pelas emissoras de televisão e até nos jornais impressos espetacularizavam o problema e não condizia com a realidade.

Ouvimos relatos de que um repórter de uma grande emissora de TV que passou a noite na cidade e, diante da ausência de um tremor de magnitude maior, simulou o tremor de móveis e objetos em intensidade acima do que foi de fato registrado. As pessoas humildes das comunidades rurais também reclamavam de ter suas precárias condições de moradia expostas na TV, sendo motivo de piadas e discriminação na própria comunidade. Algumas diziam que

⁴⁶ Município criado em 19 de janeiro de 1963, desmembrado de Lajes e que fica localizado na microrregião de Angicos.

não se sentiam representadas pelas matérias jornalísticas que foram ao ar. Diante da realidade que se apresentava, recalculamos nossas estratégias de abordagem e incluímos as perguntas: *O que você gostaria de falar sobre os tremores de terra? Existe algum assunto que nós não perguntamos e que você gostaria que constasse nessa entrevista?*

É impressionante como essas duas perguntas fizeram notável diferença no conteúdo gravado. O documentário em questão ainda está em processo de construção, mas esse exemplo nos mostra como o trabalho de campo pode ser um fator decisivo e positivo na representação do outro no documentário. O olhar do documentarista vê a realidade de forma limitada – é necessário o complemento daqueles que estão vivenciando os fatos. Acerca do olhar de cada um, a antropóloga e pesquisadora Lilian Cézár declara que “[...] o olhar do outro está sempre presente nos filmes documentários. Mas esse olhar não é expressivo, não é um conhecimento influente” (2007, p. 182).

Considerando que a escolha dos temas dos filmes é feita em sua maioria a partir das expectativas do público e procurando atender fórmulas prontas que visam otimizar custos, o olhar do outro perde importância no processo. Lílian Cézár vai mais fundo na questão e acredita que:

Muitos desses filmes são feitos a partir de histórias de pessoas de diferentes grupos que são reunidas num mesmo pacote temático. Sons e imagens são editados de maneira a apagar a particularidade de cada um desses grupos, fazendo com que os filmes ganhem características de programas institucionais e comerciais. Nesses casos não temos a sensação de conhecer a pessoa filmada para além do filme (2007, p. 182).

Não é raro encontrarmos personagens que ao se verem representados na tela, percebam que sua imagem foi imaginada e representada de forma diferente, por atender as escolhas do documentarista, e não das pessoas filmadas. Lembro que certa vez uma personagem de um de meus documentários, ao assistir o resultado final, disse que não se reconhecia na tela. Na ocasião fiquei surpreso e não soube o que responder. Hoje ao rever o documentário vejo que tinha razão.

Para Manuela Penafria “o documentarista não deve ser visto como um meio para transmitir determinada realidade” (2009, p. 07). Segundo a autora, o simples ato de escolher um tema para documentar, já se caracteriza como uma intervenção na realidade e que “é pelo fato de selecionar e exercer o seu ponto vista sobre um determinado assunto que um filme nunca é uma mera reprodução do mundo” (ibidem).

Tenho procurado trabalhar a representação do outro a partir do momento que antecede a gravação. Os encontros prévios são essenciais, pois toda relação é precedida pelo encontro, é nele que nos tornamos palavra. Parto do princípio que o que ouvi e gravei é a essência verdadeira do outro, porque procuro construir um ambiente de tranquilidade e confiança onde possamos conversar de forma aberta. Durante a montagem e edição do material gravado, aumenta a minha responsabilidade, já que o outro continua diante de mim e foi a mim que ele confiou suas palavras, sua história.

Não existe um código de ética ou outro documento que normatize a produção de documentários, por isso a conduta dos documentaristas depende da ética profissional de cada um. Nichols (2005) nos alerta de que a ética existe para regular a conduta de pessoas e grupos nas questões em que leis não bastam. Trata-se, portanto, de uma espécie de responsabilidade moral que cabe a cada documentarista ter ao lidar com a representação do outro em seu filme. Cezar nos tranquiliza ao dizer que faz parte das atividades do documentarista “revelar nas imagens fatos sobre a vida das pessoas, o que pode levar a uma discordância por parte dessas pessoas” (CEZAR, 2007, p. 184). É preciso comportar-se de forma honesta ao representar o outro, considerando todas as possibilidades e complexidades do ser humano.

O cineasta Michael Rabiger é um dos teóricos que trata da relação entre o cineasta e o personagem. Segundo ele, é responsabilidade do diretor, proteger a integridade da imagem das pessoas que lhe servem como assunto do filme. Rabiger afirma que: “[...] é sua responsabilidade proteger aqueles que confiam em você contra as consequências que você, não eles, pode ver que são possíveis” (2009, p.354). De fato as pessoas que participam de filmes documentários se expõem a situações que podem afetá-las de forma moral e até jurídica. Mas na maioria dos casos elas não têm a mínima noção das implicações que suas afirmações e denúncias podem trazer. No entanto, uma autorização de uso de imagem e voz não isenta o documentarista de suas responsabilidades éticas.

É no trabalho de campo que o documentarista tem contato direto com seus personagens e locações, é um momento de descobertas, pois mesmo se tratando de mais um encontro (supondo que encontros anteriores tenham acontecido), muitos entrevistados acabam revelando bem mais do que pretendiam diante do dispositivo fílmico. Outras vezes, depois de encerrada a resposta da última pergunta e antes que a câmera seja desligada, a pessoa faz declarações que não fez ao ser perguntada. Trata-se de um material rico para o filme, mas que por questões éticas não deve ser utilizado. O fato é que existe uma dimensão ética que

permeia a relação com os personagens e que cabe ao documentarista compreender a natureza intersubjetiva que caracteriza sua atividade. O exemplo a seguir é um relato das experiências vivenciadas entre os anos de 2011 e 2012, durante a produção do documentário *Cordelíricas Nordestinas*.

No final de 2010, fui contemplado com o prêmio Patativa do Assaré de Literatura de Cordel, um prêmio oferecido pela Fundação Biblioteca Nacional e Ministério da Cultura. O edital selecionou 200 iniciativas culturais ligadas à produção, pesquisa, formação e difusão da literatura de cordel. Enviei uma proposta para a produção de um filme documentário de média-metragem com 50 minutos de duração, dentro da linha de Criação e Produção que era destinada às produções literárias e artísticas voltadas para a literatura de cordel, em formato de folheto de cordel, livro, CD ou DVD.

Foram dois anos de produção, e nesse período, além da pesquisa, foram realizadas entrevistas em profundidade com diversos nomes representativos do cordel no Rio Grande do Norte e de outros estados nordestinos. Para que as entrevistas fluíssem com naturalidade, estabelecemos contatos prévios com os entrevistados e em alguns casos fizemos pré-entrevistas ou visitas informais, a fim de quebrar as barreiras impostas pelo equipamento de gravação e pela presença da equipe técnica. Trabalhamos com equipe reduzida de no máximo quatro pessoas, geralmente a equipe era composta por três pessoas e cada entrevista tinha duração de aproximadamente 60 minutos.

Procuramos fazer da entrevista uma forma especial de encontro, na qual a conversação se desse de maneira informal, mas sutilmente conduzida para que os assuntos relacionados ao cordel e à história de vida do entrevistado fossem abordados. Houve casos de passarmos uma manhã inteira na casa do entrevistado, batendo papo e tomando nota dos assuntos do personagem que julgávamos ser do nosso interesse. Dificilmente chegávamos, gravávamos e saíamos às pressas.

A maioria das entrevistas foi precedida de um gostoso bate-papo sobre a vida do personagem e sua produção poética. Mesmo após o término da gravação a prosa se estendia. Tudo isso foi possível porque nossa abordagem procurou seguir procedimentos que julgamos éticos como manter contatos prévios e pelo menos um encontro antes da gravação, adequar nosso tempo ao tempo do entrevistado e não o contrário, como ocorre comumente na rotina jornalística televisiva. Houve caso de percebermos que devido às demandas domésticas de um dos entrevistados, tivemos que ser breves para respeitar sua rotina. O mais importante é que

na escritura fílmica já estava previsto esse tipo de abordagem e respeitar o tempo dos personagens é ao mesmo tempo um ganho para equipe do filme. Ganho em conteúdo porque tivemos entrevistas mais descontraídas e informais, ganho de informação porque um contato maior com cada um dos personagens permitiu maior conhecimento de sua vida e obra e por fim, a satisfação de ouvir histórias e opiniões que só foram possíveis graças ao tempo que dedicamos ao encontro com o outro.

Mas nem só de encontros dialógicos e entrevistas em profundidade se faz um filme. Tivemos momentos em que não foi possível utilizar nossa metodologia fílmica de preparar nossos encontros. Alguns encontros se deram de forma rápida devido ao curto tempo com os entrevistados, sobretudo os que foram entrevistados durante os festivais de viola e eventos de cantoria e cordel. No entanto, notamos que essas entrevistas não satisfaziam nosso desejo de proporcionar um encontro mais tranquilo.

Como havíamos planejado, além dos depoimentos, abrimos espaço para que os poetas populares pudessem divulgar suas poesias. A escolha das obras foi livre, sem imposição de temas ou direcionamentos. Alguns improvisaram versos (repentes), outros recitaram ou cantaram versos de obras já publicadas, mas todas de caráter autoral. Foram realizados registros audiovisuais no encontro de violeiros de Mossoró, RN, na FM Universitária (UERN), na Fazenda Pitombeira em Acari, RN, na Casa do Cordel e Academia Norte Rio-Grandense de Literatura de Cordel em Natal, RN, na entrega do Prêmio Patativa do Assaré em Fortaleza, CE e na feira livre da cidade de Santa Cruz, RN.

A seleção dos pesquisados se deu não só pela relevância do trabalho de cada, mas principalmente pelas histórias. O documentário resultou num total de 30 horas de gravação. A montagem e edição duraram aproximadamente seis meses; foi um trabalho árduo olhar de forma especial para cada um dos personagens, assistir diversas vezes seus depoimentos e selecionar os trechos que julgávamos relevante para cada um deles e para o filme. E este talvez seja o momento que exige um alto grau de responsabilidade e ética, pois não estamos separados do outro, não temos o face a face, mas precisamos olhar para o outro na tela e enxergar a nós mesmos, e assim manter a crença na relação.

A confiança é básica ao diálogo. *Cordelíricas Nordestinas* foi lançado em 14 de maio de 2013 (Dia da Poesia) na presença de alguns dos personagens (não foi possível contar com a presença de todos), e todos que participaram do filme receberam um DVD com o

documentário. Essa experiência nos mostrou mais uma vez que o documentário é um espaço singular de representação e que o documentarista é antes de tudo um mediador privilegiado.

Existe na realização de todo documentário, uma relação de superioridade do documentarista em relação ao entrevistado, pois ainda que de forma inconsciente, o documentarista “detém o domínio sobre um processo em construção, enquanto as pessoas filmadas a ele são submetidas” (FREIRE, 2007, p.15). Portanto, fazer um documentário é como gerar um filho – implica responsabilidades que começam no momento anterior à “gestação” e continuam quando esse “filho” é gerado. Um filho é para vida toda. E um documentário também.

3.3. SUBJETIVIDADE E ÉTICA NA RELAÇÃO DOCUMENTARISTA-DOCUMENTADO

Não é o documentarista que faz o documentário, mas o documentário que faz o documentarista. Pode parecer um tanto paradoxal tal afirmação, mas ao observarmos de perto as intersubjetividades presentes nas relações que o processo fílmico proporciona, veremos que ao fazer um documentário, o documentarista tem contato direto com pessoas e situações que fazem dele um ser também ativo, mas também passivo. Aprende-se fazendo um filme e faz-se um filme aprendendo. É no relacionamento com o outro que um filme se faz, no encontro de subjetividades, em que o que importa não é o que eu penso ou o que o outro pensa, mas o que nós pensamos.

Existe um pacto tácito que não se exprime através das palavras, mas que está implícito nas relações dialógicas que se estabelecem quando o documentarista vai a campo filmar as pessoas e ouvir suas falas. De maneira alguma o outro deve ser tratado como objeto, tal tratamento opõe-se ao diálogo autêntico, condição necessária para que cada um perceba o outro em sua totalidade, como ele realmente é.

Ao fazer um filme, o documentarista em geral representa o mundo a partir de sua percepção, interpretando a realidade e representando-a na tela, mas a realidade percebida pelo diretor não é o único ponto de vista a ser levado em conta, como nos mostra o cineasta Cao Guimarães no exemplo que se segue:

Um helicóptero sobrevoa uma favela lançando um feixe de luz sobre seus casebres. Da pracinha um homem observa o belo movimento circular do helicóptero e o feixe de luz cortando a noite escura. Eu observo o homem da pracinha observando o helicóptero. Alguém com um binóculo pode estar me observando observar o homem da pracinha observando o helicóptero. Enquanto observo o homem da pracinha observando o helicóptero imagino o que ele está vendo e imagino também o que o piloto ou o foquista da luz estão vendo lá de cima. De repente alguém grita no meio da favela. Movo meus olhos na direção do grito, por instinto, por curiosidade. Vejo apenas o feixe de luz percorrendo os casebres apagados. O grito se cala, o helicóptero se vai, o homem da pracinha deita na grama e fecha os olhos. Uma rede de imagens se construiu em minha memória. O que realmente vi e o que imaginei ter visto? O que realmente aconteceu e o que eu imaginei ter acontecido? Nesta dúvida alguma coisa existe. O homem da pracinha seu filme em sua memória, eu faço o meu, da mesma forma o piloto, o foquista e a pessoa do binóculo. Existem diferentes filmes em cada um de nós para uma mesma realidade. Nisso consiste a beleza e a magia de lidar com a realidade. Ela nos faz pairar para além de nossas certezas e nos reinventarmos sempre diante das inúmeras possibilidades que se apresentam (2007, p. 71-72).

Trabalhar com o real proporciona momentos únicos, pois não temos certeza do que encontraremos pela frente, é preciso estar atento como um piloto de caça, mudando de estratégia e se adequando às novas situações. A realidade não se repete, talvez seja isso que torna o documentário um gênero tão estimulante. A vida não tem repetição.

Em nossas experiências temos observado que, apesar do ambiente de produção ser um espaço de criação coletiva onde todos colaboram para que o resultado planejado seja alcançado, é na figura do diretor que se concentra o controle do ambiente de filmagem, inclusive a entrevista. Acontece que por sua natureza, a função do diretor pode levá-lo a uma condição individualista, na qual as decisões não são partilhadas e o diálogo não ocorre nem mesmo com a equipe que filma. Desse modo, acreditamos que a própria disposição hierárquica desse ser que comanda é uma situação que atenta contra o estabelecimento do diálogo. Elencamos alguns fatores que fazem do ato da entrevista um momento antidialógico:

- a) O entrevistador dirige, o entrevistado é dirigido;
- b) O entrevistador escolhe o tema a ser tratado e o entrevistado cumpre o dever de falar sobre o assunto;
- c) O entrevistador pergunta objetivamente, o entrevistado responde de forma subjetiva;
- d) O entrevistador comanda o ato da fala, o entrevistado é o comandado;

- e) O entrevistador pode “maquinar” as perguntas, o entrevistado pode “engendrar” as respostas;
- f) O entrevistador quer falar sobre os assuntos que são do seu interesse, o entrevistado também (quase sempre esses interesses são contrários);
- g) O tempo do entrevistador confronta com o tempo do entrevistado (um quer terminar logo para cumprir a próxima pauta, e o outro está satisfeito com o encontro quer alongar o tempo da entrevista);
- h) O entrevistador entende o encontro como uma rotina profissional, para o entrevistado é um momento especial;
- i) O entrevistado (e sua equipe) escolhe o local onde a entrevista será realizada, o entrevistado não opina sobre o local que lhe seria mais adequado;
- j) E por fim, o entrevistado não terá o direito de assistir à sua entrevista na íntegra e opinar sobre os trechos que julga importantes em sua fala. Cabe ao entrevistador fazer os cortes e montagem que atendam suas necessidades.

Existe uma relação de subordinação que parece inevitável entre diretor e depoente, e para complicar ainda mais, a edição da entrevista fica sob a responsabilidade do entrevistador. A questão revela a necessidade de uma preocupação ética por parte do diretor. Mas como fazer do ato da entrevista um momento dialógico? Tomando como base os fatores supracitados, apresentamos as seguintes perspectivas:

- a) O entrevistador dialoga com o entrevistado estabelecendo uma relação recíproca;
- b) O entrevistador e o entrevistado decidem juntos sobre a abordagem do assunto da entrevista;
- c) O entrevistador coloca-se em sintonia com o entrevistado e vice-versa, as subjetividades deles encontram-se;
- d) O entrevistador divide a responsabilidade da fala com o entrevistado;
- e) O entrevistador é corresponsável pela fruição da entrevista;
- f) O entrevistador alinha os seus interesses aos do entrevistado, possibilitando o diálogo;
- g) O entrevistador coloca-se no tempo do entrevistado, respeitando o tempo necessário para a fruição da entrevista;

- h) O entrevistador transforma a obrigação profissional em um momento especial – o momento do encontro;
- i) O entrevistador ouve o entrevistado sobre o melhor local para a gravação do depoimento.

4. A EXPERIÊNCIA DO PROCESSO FÍLMICO NO DOCUMENTÁRIO

Mas afinal de contas, por que pesquisar o documentário em sua perspectiva dialógica? Por que fazer tal escolha em detrimento de tantas outras? Em abril de 2012, participamos de um curso sobre metodologia promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da UFRN. A ministrante foi a pesquisadora Maria Immacolata Vassallo de Lopes. Lembro-me de seus ensinamentos e conselhos sobre a necessidade de sermos também subjetivos e não apenas objetivos na escritura de nossos textos científicos (naturalmente objetivando a subjetividade).

Falávamos da relação de afetividade que move o pesquisador, que tipo de envolvimento temos com o objeto de estudo, que autores nos influenciaram e até mesmo do nosso percurso de vida. Pois bem, confesso que tenho seguido seus conselhos ao redigir essa dissertação, e acredito que não poderia fazê-lo de outra forma. Sobre os questionamentos presentes no início deste parágrafo, deixo que a própria Immacolata responda:

Difícilmente a escolha do assunto é responsabilidade exclusiva do investigador. O engajamento teórico, o compromisso social, as condições institucionais, são fatores intervenientes na escolha e dirigem os alvos teóricos e práticos da pesquisa (2001, p.138).

A pesquisa “Perspectivas dialógicas na construção do documentário” é um estudo qualitativo que se baseia nas experiências de três documentaristas do Estado do Rio Grande do Norte e procura compreender a utilização dos elementos técnicos (métodos) e subjetivos que fazem parte da linguagem audiovisual e da produção de filmes documentários. Vamos verificar como se dá a linguagem dialógica no documentário a partir das intersubjetividades estabelecidas entre o sujeito que filma e o personagem que participa de um documentário. Nosso estudo se baseia na fenomenologia, método filosófico iniciado por Edmund Husserl e desenvolvido por Merleau Ponty numa perspectiva existencial.

Uma fenomenologia é a vontade dupla de coligir todas as experiências concretas do homem e não somente suas experiências de conhecimento, como ainda suas experiências de vida de civilização, tais como se apresentam na história, e de encontrar, ao mesmo tempo, neste decorrer dos fatos, uma ordem espontânea, um sentido, uma verdade intrínseca, uma

orientação tal que o desenvolver-se dos acontecimentos não apareça como simples sucessão. (1973, p. 25-26).

Diante do grande número de experiências que poderiam ser objeto desse estudo, optamos por selecionar três documentaristas e suas respectivas obras (uma de cada autor). Esse estudo será feito através das seguintes obras: *Sangue do barro* de Maryland Brito (2010), *Vivo* de Bernardo Luiz (2009) e *Cais do Sertão* de Paulo Laguardia (2012). Escolhemos a abordagem exploratória como estratégia para estimular o pensamento científico e sistematizar os conhecimentos oriundos das experiências desses informantes e suas diferentes contribuições como produtores. Segundo Orozco (1996), para um enfoque qualitativo é necessário lançar mão de uma série de ferramentas, em sua maioria provenientes de outras áreas do saber, como a antropologia (no que se refere à etnografia) e a sociologia da cultura.

Para fim de organização, dividimos a realização do estudo "Perspectivas dialógicas na construção do documentário" em quatro momentos distintos, mas não excludentes entre si, subdivididos em partes teóricas e práticas:

1) A linguagem audiovisual e o documentário.

1.1) Teoria – A história da imagem em movimento, linguagem audiovisual, educação dialógica.

Nesse primeiro momento nos dedicamos ao aprofundamento do estudo das teorias sobre linguagem audiovisual, audiovisual educativo, o dialogismo de Martin Buber e a da proposta de educação dialógica de Paulo Freire. Este estudo nos permitiu relacionar os conceitos de diálogo aplicado ao documentário, o que o distingue e quais são suas características.

1.2) Escolha dos participantes e documentários.

Selecionamos os informantes que participaram do estudo e os documentários que fizeram parte da base de nossa análise a partir de critérios pré-estabelecidos, como ter produzido pelo menos um documentário biográfico, de perfil ou que tenha o recurso da entrevista como base principal da narrativa. Como recorte temporal, os documentários

participantes deste estudo deveriam ter sido produzidos no período de 1º de janeiro de 2009 a 31 de dezembro de 2012.

Quanto aos critérios de escolha dos documentários, foi selecionada uma obra de cada um dos participantes para análise de utilização dos elementos técnico-discursivos (enquadramentos, movimentos de câmera, utilização de trilha sonora e técnicas de montagem). Como critério selecionamos aqueles que se utilizavam de entrevistas como elemento principal da construção narrativa. Os demais elementos constitutivos da narrativa audiovisual (som, dramatização, montagem, narração, etc.) também foram analisados.

2) As experiências dos documentaristas.

Para compreender como cada diretor se relaciona com os personagens de seus documentários, consideramos experiências e relatos pessoais desses diretores. Realizamos uma entrevista em profundidade para compreender as possibilidades dialógicas no filme documentário. Nossa imersão no universo dos documentaristas foi guiada pelo seguinte roteiro de perguntas:

01 - Me conte a sua história (trajetória) no audiovisual.

02 - Por favor, relate sua experiência como documentarista, principalmente na produção do filme “.....” (citar nome da obra).

03 - Como foi sua relação com os entrevistados antes do momento da entrevista (quantos encontros, duração dos encontros, preparação para entrevista e envolvimento da equipe)?

04 - Ainda sobre a entrevista, como foram abordados os assuntos e qual foi sua impressão sobre cada um dos entrevistados (houve sinergia, fruição do diálogo, solicitude ou incômodo das respostas, se o entrevistado se sentiu à vontade ao responder)?

05 - Quanto tempo durou a entrevista com cada um dos entrevistados?

06 - Quantas perguntas foram feitas e como as perguntas foram elaboradas? Quais critérios para cada entrevistado?

07 - Sobre os elementos constitutivos da linguagem do filme, como foram definidos (uso de trilha sonora, narrador, legendagem – *lettering* –, imagens de arquivo, dramatizações, etc.)?

08 - Na edição das falas dos personagens, quais critérios foram mais relevantes na hora de cortar? Como se deram essas escolhas?

09 - Os personagens estavam conscientes de que haveria cortes em suas falas? Tiveram a oportunidade de falar que partes de sua fala julgavam mais importantes?

10 - Além da temática principal do documentário, os entrevistados tiveram liberdade para falar sobre algum outro assunto que eles julgassem importante para a entrevista?

11- Quais são os fatores que você julga mais importantes durante a produção de um documentário?

12 - Qual foi o retorno que foi dado para as pessoas que participaram?

13 - Tem algum assunto que eu não perguntei e que você gostaria de contar nessa entrevista?

Os questionamentos ofereceram subsídios importantes para nossa pesquisa, para revelar o funcionamento do documentário e compreender como ele é interpretado por aqueles que o produzem. Os diretores costumeiramente são os próprios realizadores e também aqueles que conduzem as entrevistas, além de acompanhar todo o processo fílmico.

Bernardet (2003) percebe a importância do diretor como figura central das filmagens, sobretudo no momento da entrevista, pois é para ele que se dirige o olhar do entrevistado, é para o cineasta que ele se dirige. Mas o que pensa esse diretor? Quais são suas intenções? Como ele vê o outro diante de si e do aparato técnico de seu filme? A abordagem qualitativa nos auxiliou na apreensão do caráter multidimensional do fenômeno estudado através da vivência dos pesquisados. Isso nos ajudou a compreender a relação dialógica existente entre aqueles que documentam e aqueles que têm suas vidas documentadas.

2.1) Reflexões sobre o outro.

Nesta segunda parte, buscamos apoio na antropologia filosófica de Martin Buber, que estudou a importância do diálogo, apoio primordial para a ideia de audiovisual dialógico, que nasce nas interações humanas e que Buber a denominou “dialógica” ou relação *eu-tu*. A

educação dialógica de Paulo Freire complementa nossa reflexão sobre o outro. Leituras auxiliares, aliadas à contribuição dos autores supracitados, ajudaram a construir o roteiro de perguntas para coleta de dados junto aos documentaristas selecionados.

2.2) Prática – Os encontros com os documentaristas.

Essa etapa se constituiu pelo trabalho direto com os documentaristas. Em um primeiro momento, procuramos conhecer os trabalhos desenvolvidos por eles, fizemos contatos prévios por telefone e nos encontramos presencialmente para a realização das entrevistas individuais (entrevista em profundidade), com perguntas semiestruturadas e usando um gravador de voz. Depois da entrevista, as gravações foram transcritas e analisadas. Orientamos todos eles a assistir ao seu filme no dia anterior ou momentos antes da entrevista. Essa prática foi necessária para que cada um pudesse rememorar aspectos intrínsecos à produção, o que facilitou a fruição da entrevista.

O primeiro passo foi estabelecer quais eram os temas geradores que nortearam nossos encontros. Para Freire, em uma concepção de educação libertadora, a dialogicidade inicia-se, “não quando o educador-educando se encontra com os educando-educadores em uma situação pedagógica, mas antes, quando aquele se pergunta em torno do que vai dialogar com estes” (1987, p. 83). Portanto, contatos e encontros prévios foram realizados para que fosse estabelecido um diálogo a fim de elucidar para eles a importância desse encontro e como seria feito o registro.

Em seguida, realizamos os encontros para gravação das entrevistas. Fizemos as transcrições, observamos e comparamos como são concebidas as estratégias de busca do diálogo no documentário nas etapas de produção e pós-produção, já que durante a montagem o diretor também intervém de forma direta na edição das entrevistas.

2.3) Relatório das atividades.

Num movimento dialético, geramos um perfil de cada entrevistado, tendo como base seus depoimentos, e produzimos um relatório de cada encontro/entrevista, avaliamos e sistematizamos os dados levantados, redimensionando nossa próxima etapa, que foi a reflexão sobre o fazer.

3) Análise dos documentários.

Para examinar as três obras selecionadas, exploramos a utilização dos elementos constitutivos da linguagem audiovisual, o ponto de vista do documentarista e a relação que os diretores pesquisados estabeleceram com os intervenientes processuais do seu filme, combinamos as técnicas de análise fílmica de Manuela Penafria e os conceitos de *leitura documentarizante*⁴⁷ do professor Roger Odin⁴⁸. As entrevistas realizadas com os documentaristas também foram importantes fontes de informação para nossa análise.

4) Análise dos resultados.

A partir dos dados coletados e das análises feitas, classificamos quais as escolhas realizadas na construção dos documentários e de que maneira a relação dialógica ocorre. Trabalhar com a produção de documentários é navegar num mar de infinitas possibilidades. Encontros, relações, afetividades, planos de enquadramento, movimentos de câmera, tecnologias de captação, pontos de vista, estratégias de abordagem e tantas outras formas de tornar possível o tratamento criativo da realidade. Além do que podemos prever, existem os intervenientes da produção, no que tange ao momento propriamente dito das gravações.

O que nos faz seguir em uma direção e não na direção oposta? Como definir a utilização dos elementos constitutivos da linguagem audiovisual? Quais critérios são mais relevantes na hora de cortar a fala de um personagem? Convém ressaltar que os questionamentos são importantes e as respostas podem ajudar na reflexão e orientação daqueles que navegam pelas agitadas águas do filme documentário. São olhares que fitam o horizonte, cada um com seu modo particular de enxergar e representar a realidade que se apresenta à sua frente. Olhares que se percebem, se cruzam e comunicam quase sempre

⁴⁷ Texto original: ODIN, Roger. "Film documentaire, lecture documentarizante". In: ODIN, R.; LYANT, J. C. (Ed.). *Cinéma et réalités*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277. Trata-se de uma leitura capaz de analisar todo filme como documento.

⁴⁸ Professor de Ciência da Informação e da Comunicação na Universidade de Paris III Sorbonne Nouvelle, onde dirige o Instituto de Pesquisa de Cinema e Audiovisual. É autor, entre outros, de *Cinéma et production de sens* (1990) et *De la fiction* (2000).

guiados pelas múltiplas possibilidades concretas e oníricas do processo de construção de um documentário.

Nessa imersão em busca de experiências dos documentaristas, elaboramos algumas perguntas para a constituição de um roteiro prévio que procurou evidenciar o fenômeno pesquisado, ou seja, cada pergunta se articula com a questão dialógica de forma direta ou indireta. Durante as entrevistas, não nos valem do improviso ou mesmo de lampejos de conhecimento, embora a entrevista em profundidade seja um mecanismo vivo e em movimento. Poucas perguntas foram acrescentadas no decorrer do encontro com os documentaristas, porém estivemos atentos durante todos os encontros, deixamos os entrevistados à vontade para que respondessem às perguntas. Algumas respostas pediam complementos ou não atendiam satisfatoriamente ao que fora perguntado, nesses casos complementávamos com uma pergunta geralmente curta e direcionadora para o assunto principal ou complementar do questionamento. Procuramos articular a pergunta ao fenômeno, retomando o que nos pareceu necessário para complementar o relato.

4.1 Perfil dos documentaristas

Convém ressaltar que estamos diante de três importantes documentaristas do Rio Grande do Norte, cujas obras fazem parte da trajetória audiovisual potiguar. São eles: o jovem Bernardo Luiz, a professora Mary Land Brito e o jornalista Paulo Laguardia. Antes de adentrarmos nas análises das entrevistas, nos cabe traçar o perfil de cada um deles, a fim de conhecermos melhor sua história relacionada ao audiovisual.

4.1.1 Bernardo Luiz Santana de França



Fotografia 04 - Bernardo Luiz
Fonte: Acervo particular de Bernardo

Bernardo Luiz Santana de França é pernambucano e trabalha no Jornal Tribuna do Norte⁴⁹, produzindo reportagens, entrevistas e pequenos documentários em vídeo para o portal do jornal. Sempre teve uma proximidade com o cinema: aos onze anos de idade, em Pernambuco, começou a trabalhar em uma locadora de vídeo, atividade que lhe permitia assistir a alguns filmes e conhecer os principais lançamentos do cinema. Ao mudar-se para Natal, também trabalhou em outra locadora num período de cinco anos, o que lhe permitiu olhar para outro cinema que às vezes não chegava às salas comerciais e às emissoras de televisão.

Os chamados filmes fora do circuito comercial saltavam aos olhos de Bernardo que até então, não tinha definido que carreira profissional queria seguir. Ainda nem pensava em cursar Jornalismo e desconhecia o perfil do curso de Rádio e TV. Passou então a cogitar a possibilidade de cursar Jornalismo, mas ao descobrir as particularidades da habilitação de Rádio e TV através de um amigo, decidiu investir nos estudos do campo audiovisual. Começou a assistir mais cinema nacional, procurar ver o que estava sendo produzido tanto em Pernambuco como em outros estados do nordeste e sudeste, garimpando filmes alternativos e se apaixonando cada vez mais pela sétima arte.

⁴⁹ Principal jornal impresso do RN e o mais antigo em circulação no estado.

Foi aprovado no vestibular de Comunicação Social com habilitação em Radialismo (Rádio e TV) na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, e sua intenção era produzir obras audiovisuais, pois sempre se identificou com a área. O documentário foi uma descoberta que aconteceu através da disciplina acadêmica de reportagem, pesquisa e entrevista. A partir desse momento, Bernardo abriu os olhos para o cinema documentário, sobretudo os filmes mais contemporâneos, com suas propostas diferenciadas de linguagem. Bernardo Luiz, ainda na condição de estudante de Comunicação Social, revela-se um documentarista sensível e cuidadoso com suas produções.

O meu encontro com Bernardo para a gravação da entrevista ocorreu em sua residência no bairro de Pirangi, em Natal, RN, no dia 17 de outubro de 2013, por volta das dez horas da manhã. Conversamos previamente por telefone e combinamos horário e lugar que fossem mais convenientes para ele, já que eu dispunha de tempo e seria mais fácil me encaixar em sua agenda.

Em certo sentido, evitei realizar a entrevista em um local que não fosse escolhido por ele e em um horário que não lhe conviesse, a fim de proporcionar um ambiente sossegado para fruição da conversa. A entrevista aconteceu de forma tranquila e informal e teve duração de 28 minutos e 27 segundos. Houve um pouco de nervosismo por parte de Bernardo, mas apenas no início da gravação. Conversamos sobre a produção do documentário *Vivo*, que de forma poética aborda a questão da velhice, através de relatos sobre histórias de vida de idosos de dois abrigos.

4.1.2 Mary Land de Brito Silva



Fotografia 05 - Mary Land Brito. Foto: Júnior Santos.
Fonte: Jornal Tribuna do Norte.

Nascida em Natal no Rio Grande do Norte, em 1976, Mary Land Brito sempre trabalhou com televisão. Graduou-se em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, foi estagiária da Televisão Universitária e trabalhou como repórter nas TVs Band Natal e TV Ponta Negra. Viajou para São Paulo em busca de novos horizontes profissionais e fez alguns cursos na área de assessoria de comunicação. Como sua estada em São Paulo não atendeu a suas expectativas, Mary resolve retornar ao estado e prosseguir com suas atividades, e após algum tempo sem conseguir emprego, resolve ir para a praia de Pipa, no litoral sul potiguar. Lá, ficou sabendo do concurso *Revelando os Brasis*⁵⁰, para qual escreveu uma história e teve seu projeto selecionado. Parte da premiação consistia em viajar para a cidade do Rio de Janeiro para participar de oficinas de capacitação em documentários.

O resultado das oficinas foi a formatação do roteiro *Pipa, Praia em Poesia* que viria a ser seu primeiro documentário. Em razão do sucesso de sua produção, ela decide que seria com documentários que iria trabalhar. Já que havia encontrado uma forma legítima de contar histórias, Mary relata que suas matérias televisivas eram tão longas que “os editores me chamavam de *Mary lenda*, porque eu sempre queria contar a história inteira. Eu queria contar o começo depois do fato em si. Aí eu descobri com o *Revelando os Brasis* que minha praia era aquela, o documentário”.

A descoberta levou Mary Land de volta a São Paulo, onde desenvolve algumas atividades relacionadas ao audiovisual e resolve tentar fazer mestrado no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Aprovada na seleção, começa a pesquisar sobre documentário e cinema brasileiro. Concluído o mestrado em Multimeios, ela retorna a Natal e passa a trabalhar em produtoras de vídeo, e em paralelo, continua escrevendo projetos autorais de documentários para editais. Tornou-se professora de cinema e de documentário em uma universidade particular de Natal. Em 2012, foi aprovada em um concurso público para professor de Audiovisual no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte - IFRN, onde leciona e coordena o Curso de produção Cultural.

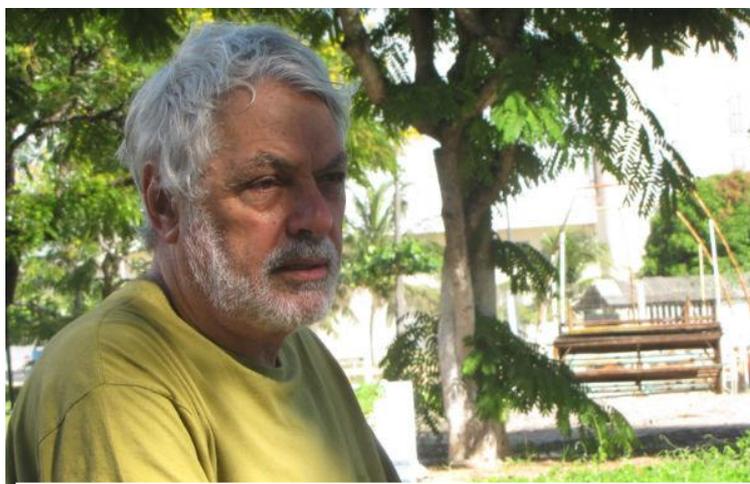
Encontrar espaço na agenda de Mary Land não foi tarefa fácil, foram muitas as tentativas. Tivemos um primeiro encontro no dia 11 de outubro de 2013, falei de minha

⁵⁰ Projeto que tem por objetivo promover inclusão e formação audiovisuais através do incentivo à produção de vídeos digitais. O projeto é dirigido a moradores de municípios brasileiros com até 20 mil habitantes,

intenção em entrevistá-la e agendamos para uma semana depois, dia 18, no Solar Bela Vista⁵¹. Por motivo de agenda mais uma vez, ela me ligou com antecedência avisando que chegaria atrasada ao compromisso. Optamos por remarcar para o dia 23 do mesmo mês, continuamos nos falando por telefone sobre possibilidades de mudança da data e finalmente nos encontramos.

Era começo de noite no centro da cidade de Natal e iniciamos a entrevista às 18h em ponto na sala da coordenação do Curso de Produção Cultural do IFRN. A duração da entrevista foi de 43 minutos e cinquenta e 8 segundos, e valeu a pena ter paciência, pois mesmo estando em seu local de trabalho, não fomos perturbados em nenhum momento. Mary Land se mostrou bastante à vontade ao falar do filme *Sangue do Barro*, revelando detalhes acerca do filme. *Sangue do Barro* é um documentário que versa sobre uma tragédia que abateu uma comunidade no município potiguar de São Gonçalo do Amarante, na Grande Natal, quando um *serial killer* da própria comunidade matou 13 pessoas e suicidou-se.

4.1.3 Paulo Roberto Ribeiro Laguardia



Fotografia 06 - Paulo Laguardia. Foto: Marcelo Barreto.

Paulo Laguardia é jornalista de formação e nasceu na cidade de Juiz de Fora em Minas Gerais em 1943. Prestes a completar 70 anos de idade, ele revela que foi na infância que iniciou sua relação com o audiovisual na condição de telespectador e nunca pensou que

⁵¹ Espaço cultural localizado na Av. Junqueira Alves, Cidade Alta – Natal, RN.

poderia se tornar diretor de cinema, ocupando lugar do outro lado da câmera. Foi devido a um imprevisto que ele se tornou documentarista. Laguardia revela que no ano de 2006 estava trabalhando na Comissão de Cultura do Rio Grande do Norte, como conselheiro da Lei Câmara Cascudo⁵², quando recebeu um projeto de conclusão de um curta da cineasta potiguar Jussara Queiroz. Ele não a conhecia, assim como ninguém a conhecia também, e ela possuía uma história rica e ao mesmo tempo trágica. Laguardia realizou uma pesquisa para conhecer sua história e avaliar o projeto.

Por fim, o projeto foi aprovado pela comissão, mas os proponentes não conseguiram captar os recursos. Sensibilizado com a história de Jussara Queiroz e sua importância para o cinema potiguar, Paulo propôs aos familiares de Jussara que assim que deixasse a Comissão da Lei de Incentivo à Cultura, que ele escrevesse um roteiro e tentaria viabilizar a produção de um documentário sobre a vida dela, e reuniria uma equipe para fazer o filme. Em 2007, com o roteiro e pesquisa em mãos, o projeto foi submetido ao DOCTV III, concorrendo com outros projetos do Rio Grande do Norte e sendo selecionado.

Foi assim que Paulo Laguardia entrou no campo da produção audiovisual e se tornou documentarista, mesmo sem conhecer a técnica e a linguagem cinematográfica, e pouco conhecer de produção audiovisual. Outra complicação, segundo ele, era o fato de se tratar de “um filme um pouco delicado, pois ia falar de uma pessoa que ainda está viva, que ficou com problema de saúde e ia assistir ao filme, então eu tinha que ser um pouco delicado, sensível sem poder falsear uma informação, mas conseguimos ultrapassar tudo isso”. Dessa forma, Paulo Laguardia iniciou sua trajetória como diretor, em meio às inseguranças e incertezas que interpõe a vida de todo documentarista.

O encontro com Laguardia ocorreu no Núcleo de Arte e Cultura da UFRN. Ele estava produzindo um documentário sobre um importante artista paraibano que vive em Natal há décadas. Esse artista estava expondo na galeria do NAC e tanto ele como eu fomos ver sua exposição. Eu já havia me encontrado com Laguardia na semana anterior para conversarmos sobre minha pesquisa e saber de sua disponibilidade em colaborar. Com duração de 32 minutos e 33 segundos, a entrevista foi gravada no dia 23 de outubro às 15h12min no restaurante da Associação dos Professores da UFRN. Como o restaurante só funciona para almoço, não havia ninguém no ambiente, além de nós ocupando uma das mesas. Percebi,

⁵² Lei de Incentivo à Cultura do estado do Rio Grande do Norte.

durante nossa conversa, que se preocupava muito com questões relacionadas à construção de um filme atrativo para sua audiência e que suas estratégias de abordagem dos personagens são pontuais, de acordo com o que foi meticulosamente planejado. A obra de sua autoria que iremos analisar é o documentário *Cais do Sertão*, que conta a história do centenário do Bairro do Alecrim na capital potiguar.

4.2 ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

Analisar fenômenos implica essencialmente ter contato, proximidade com a presença humana e empatia para compreender as circunstâncias experimentadas pela outra pessoa. Investigar fazendo uso de métodos qualitativos nos permite se relacionar com particularidades como crenças, representações, estratégias, estilos e modos de agir de grupos e comunidades. Ao adentrar nessa teia de significados, podemos perceber o quanto seria complicado procurar sistematizar as formas de pensamento que caracterizam os acontecimentos humanos. Vejo que a fenomenologia e a etnografia foram escolhas metodológicas acertadas para nossa pesquisa que investiga a experiência humana no campo do documentário dialógico.

Por conter certas particularidades características da natureza humana, qualquer metodologia que se assuma quantificadora não conseguiria dar conta. Aspectos culturais podem ser melhores acessados através de procedimentos empíricos, fenomenológicos e etnográficos, como acredita Geertz ao concordar com Max Weber: que o ser humano é um animal preso em um emaranhado de teias de significados que ele mesmo teceu. Geertz concebe a cultura “como sendo essas teias e a sua análise; portanto não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de significados” (1989, p.4). E foi em busca desses significados inerentes ao campo do documentário que fizemos nossa imersão como os documentaristas para identificar perspectivas para a construção do documentário dialógico.

É comum que tenhamos uma determinada visão de um fato com base no que vimos, lemos ou ouvimos falar. Mesmo sem conhecermos de perto uma realidade, temos impressão de que dominamos o assunto, a ponto de tomarmos determinadas decisões com base nas informações que temos. Com produção de documentários ocorre algo semelhante. Alguns

diretores costumam se surpreender quando se defrontam com a realidade daquilo que foi por ele imaginado. Como documentarista, já me vi em situação na qual baseado em notícias veiculadas nos meios de comunicação, fiz um planejamento sobre determinado fenômeno e seus efeitos nas pessoas da comunidade afetada, e ao chegar à comunidade, o sentimento das pessoas era oposto ao que a mídia noticiava.

Este é o primeiro ponto observado nas falas dos nossos entrevistados. Ao solicitar que falassem sobre a experiência de cada um deles com a produção de documentários, eles afirmam que aprenderam com o processo, que em se tratando de filmes documentários, dificilmente o que é planejado será totalmente executado, isso porque a realidade é mais importante do que qualquer planejamento. A diretora Mary Land Brito relata o que lhe ocorreu durante a produção do documentário *Sangue do Barro*:

Primeiro quando a gente mandou o projeto, era um assunto que a gente não tinha muito conhecimento, a gente só tinha um lado da história, que era o lado da mídia, e a gente achava que conhecia a história inteira. Quando a gente começou a ter contato com os entrevistados. [...] a gente viu que ninguém da cidade concordava com aquela história que tinha sido transmitida na mídia. Foi na verdade meu primeiro choque como documentarista, afinal de contas o que é a verdade? [...] de repente o contato com os entrevistados quebrou isso que para mim, era uma certeza. Então, foi a primeira vez que na verdade eu vi, poxa, a gente não tem tanto domínio da história, e sim, outras pessoas podem refazer tudo. Inclusive o roteiro a gente teve que refazer, ligamos para o DOCTV explicamos o que estava acontecendo e eles falaram: *o documentário é uma história viva que muda a todo tempo e como todo documentário, a gente pode ter um argumento, ter um roteiro indicativo, mas, são os depoimentos que vão dar esse direcionamento para a gente* e a gente mudou completamente a história. E o que já foi um grande ensinamento. Até no começo quando a gente procurou a coordenação e achou que ia ser chamado a atenção, e o pessoal até falou: *“bem vindo ao mundo do documentário”*, a gente achava que é uma coisa, e no final das contas os entrevistados nos levam para outro lugar (informação verbal).⁵³

Ao falar de sua experiência no filme *Cais do sertão*, o documentarista Paulo Laguardia relata uma situação menos radical, mas que denota as mudanças ocorridas entre o que foi planejado e o que de fato foi executado.

⁵³ Depoimento da cineasta Mary Land Brito, através da entrevista para a construção deste artigo, em 23 de outubro de 2013.

[...] Outra coisa que caiu meio por acaso e eu também tive que mudar o meu roteiro por conta disso foi quando apareceu o Reinaldo Azevedo que era músico. Eu estava à procura de uma fotografia do cinema São Luiz aí me falaram: *O Reinaldo tem!* Aí me deram o telefone dele, eles se falaram antes de eu ir lá, aí eu fui à casa do Reinaldo, aí vi um cara super louco pelo Alecrim sabe? Entusiasmadíssimo, no dia em que eu fui me encontrar com ele pela primeira vez ele levou catálogos, cartazes, histórias e muitas histórias sobre o bairro, fotografias, e aí a mudança que houve, tanto ele é um cara super interessante do ponto de vista do audiovisual sabe? [...] o bairro do Alecrim teve um café chamado Café Nice que eu pensei durante o meu documentário em fazer, tinha até ido ao Buraco da Catita falar que é um bar que tem na Ribeira né? Falar com o pessoal se eles não topavam no dia que não funciona que é na segunda-feira, agente fechar o bar para fazer uma gravação lá, a gente decorava feito, estilo Café Nice e chamava alguns frequentadores que ainda estão vivos né? Trazia um grupo de chorinho e fazia uma mostra do que seria o Café Nice, como foi né? Mas aí ficou complicado, eu não tinha dinheiro, tinha custos. E eu tava complicado porque queria colocar o Café Nice e o Reinaldo tinha, tinha, tava cheio de histórias, fotografias, foi muito frequentador de lá e aí virou o documentário, o Café Nice assumiu a proporção que devia ter mas que não ia ter e em função disso eu deixei de abordar um tema que é a religiosidade, o Alecrim é riquíssimo em religiosidade porque tem dois santos padroeiros, tem uma grande igreja evangélica, tem uma igreja espírita e... Eu até brinco, não vou mais pro céu eu troquei a religião por um bar (risos), mas valeu! (informação verbal).⁵⁴

De modo geral, filme documentário é sempre sobre o outro, sobre quem documenta e sobre determinada realidade. Então mesmo que pesquisas preliminares sejam feitas através de documentos e especialistas, é no encontro com o outro que um filme começa de fato a se construir, portanto encontros anteriores ao ato de gravação da entrevista são necessários para que o diálogo possa se estabelecer. Não posso falar do outro sem saber quem está diante de mim, assim como ele precisa saber quem está diante dele. Não basta apenas conhecê-lo, mas também se dar a conhecer.

Nos depoimentos supracitados percebemos que o choque e a contradição entre o que o diretor sabe sobre os personagens e a realidade encontrada no local previamente pesquisado, existe espaço a ser percorrido. É o espaço da surpresa, do estranhamento e do choque com a realidade dos personagens. Quanto mais encurtamos a distância, mais dialógico será o encontro. As barreiras do silêncio necessitam ser quebradas, “não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho, na ação reflexão” (FREIRE, 1987, p.90).

⁵⁴ Depoimento do cineasta Paulo Laguardia, através da entrevista para a construção deste artigo, em 23 de outubro de 2013.

Há uma questão que preocupa alguns documentaristas – o fato de encontros anteriores à entrevista causar uma sensação de repetição na memória do personagem, fazendo com que ele não conte determinados fatos durante a gravação, por já ter falado em encontros anteriores. O cineasta Eduardo Coutinho era um dos adeptos do primeiro encontro para gravar, ele enviava uma produtora munida de uma câmera portátil para gravar o depoimento prévio e selecionava os personagens a quem deveria entrevistar. Mary Land revela que utilizou uma estratégia semelhante durante a produção de seu filme:

Quando a gente foi gravar, foi meu primeiro contato com esses entrevistados. Que era para que eles contassem essa história novamente e pela primeira vez. Porque é bem comum entrevistado, quando a gente já tem esse contato antes, que eles contam a história para gente que é natural para fazer um roteiro, na hora que a gente vai fazer gravando, tem muito aquilo: *como disse, a senhora já sabe disso, eu não já disse*. Para evitar isso, e fazer com que eles contassem tim-tim por tim-tim. Então, eu era a novidade do depoimento e Geraldo⁵⁵ estava lá no set presente, muito mais como um elo de ligação que eles tinham que era a pessoa com que eles tinham confiaram a história.

Durante a realização de alguns filmes na condição de documentarista, utilizei essa estratégia algumas vezes e no princípio me dei por satisfeito, somente com o acúmulo de experiências e movido pela experimentação de novas formas de abordagem, percebi que é possível conciliar os necessários encontros prévios, com a gravação das entrevistas. Aliás, esses encontros na maioria dos casos fazem a entrevista fluir de forma mais descontraída e com um caráter mais informal. Como já dito anteriormente, o encontro é necessário para que uma relação possa ser construída e tornar-se dialógica. Um único encontro é insuficiente para estabelecer o diálogo.

O encontro para Bernardo Luiz é antes de tudo uma atitude facilitadora do diálogo, ele menciona que ao pesquisar o abrigo Juvino Barreto, em busca de personagens para seu documentário *Vivo*, foram necessários alguns encontros antes da gravação, o que poderia ser um encontro único, se transformou em quatro visitas.

[...] conversamos com o geriatra, passamos a tarde lá conversando com as pessoas sem, gravar, apenas conversando, conhecendo um pouco da rotina, até que ponto nós teríamos abertura e o que a gente poderia explorar porque

⁵⁵ Geraldo Cavalcante, roteirista de *Sangue do Barro* e responsável pelo contrato prévio com os entrevistados.

no Juvino. A gente tinha uma grande dificuldade por eles terem sido abandonados, a questão dos direitos da família e, além disso, a gente não queria colocar em situação de risco a Casa. [...] A gente queria pelo menos contar as histórias das pessoas que foram selecionadas, e como é que elas foram selecionadas? Através da confiança, Assim, algumas permitiram a gente conversar de forma muito natural e entrar na vida, então isso resultou em quatorze horas de gravação, justamente por os idosos conversarem mais e a gente ir deixando, resultou em quatorze horas de gravação [...] o que foi muito bacana é que eles estavam muito permitidos (sic), estavam permitindo que a gente entrasse na vida deles, acho também que pelas visitas antes e pela confiança⁵⁶.

A confiança é uma forma autêntica de diálogo, pois dispensa o uso de palavras. É o momento em que nos voltamos para o outro e o temos diante de nós. Martin Buber diz conhecer três formas de diálogo: *o encontro autêntico*, que pode ser falado ou silencioso, no qual quem participa tem de fato em mente o outro em sua presença; *o diálogo técnico*, cuja preocupação principal é o entendimento objetivo da fala; e o *monólogo disfarçado de diálogo*, quando duas ou mais pessoas se reúnem em um local e “falam cada um consigo mesmo, por caminhos tortuosos estranhamente entrelaçados e creem ter escapado, contudo, ao tormento de ter que contar apenas com os próprios recursos” (1982, p. 55).

Ao assistirmos um filme documentário, invariavelmente somos tocados pelos depoimentos que, carregados de subjetividades nos prendem pela emoção do momento captado. São frutos de encontros autênticos e dessas falas parece emanar uma energia capaz de nos transportar ao nosso mundo interior afetivo. Existe um pacto não verbal que se firma entre o documentarista e o personagem, uma entrega que ocorre no momento da gravação, e que não depende apenas de uma das partes para que ocorra. O documentarista Bernardo Luiz nos fala desse momento ao relatar um acontecimento durante gravação de um depoimento:

[...] tinha uma senhora que era muito interessante que ela falava que a mãe dela não deixava ela namorar, que era tudo proibido naquela época e quando está chegando perto do fim do depoimento dela, ela diz que uma das pessoas que ela sente mais falta é a mãe, ela se emociona com isso, ela que tanto falou que a mãe dela era ruim entre outras, era uma das pessoas que ela sente mais falta. E aí a partir daquele momento, só naquele momento é que a gente conseguiu adentrar, falar um pouco mais da aproximação dela com a mãe,

⁵⁶ Depoimento do cineasta Bernardo Luiz, através da entrevista para a construção deste artigo, em 17 de outubro de 2013.

então ela volta um pouco para adolescência, para infância para falar um pouco das mágoas coisa e tal e se abre com a gente, e aí ela se emociona, [...] a gente não expôs totalmente ela, o relacionamento dela com a família, mas a emoção que precisava ter e que poderia ter, ela proporcionou.

Não fizemos questionamentos sobre os vínculos que se criam durante a produção de um documentário. Nossa opção por não elaborar uma pergunta neste sentido se deve ao fato de que é inevitável não estabelecer vínculos numa relação. Para nossa surpresa, de forma espontânea Mary Land contou que após a finalização das gravações, uma família continuou ligando querendo saber notícias.

[...] eles ligavam toda semana, queriam saber, queriam que a gente fosse visitar lá e é muito complicado, porque você sabe que quando a gente tá fazendo um processo de documentário, a gente tá ali muito junto, aí quando o filme acaba e você entra em outro filme. Aquelas pessoas que estavam ali conjuntamente, seus melhores amigos ali toda hora, na verdade não faz mais parte dessa realidade. A gente vai para outro filme, e outra história. Algumas vezes a gente ainda se liga, mas a gente teve inclusive esse cuidado de quebrar, isso a gente explicou para eles, porque a gente não queria também que isso influenciasse, tipo, na gente no período que a gente estava montando.

Bernardo também relata o prazer e a dor que envolve a proximidade do diretor com a realidade documentada; ele se mostra muito sensível diante dos fatos e diz que sente a necessidade de se aproximar ao máximo do universo do outro.

A coisa mais importante é a coisa que mais me prejudica, é a proximidade. Porque eu me envolvo muito, eu me envolvo de uma forma muito, muito, muito, profunda. Das coisas que eu fiz, *Vivo*, por exemplo, eu passei três, quatro meses pra sair do universo da velhice, eu me senti velho na época. Realmente eu me dediquei ao trabalho com o pessoal, produzimos e até após a divulgação eu me senti um pouco mais... Eu me excluí do mundo. Eu me permiti que aquele universo entrasse dentro de mim. E talvez essa aproximação que seja uma coisa tão boa, é a coisa que me incomoda bastante, porque pra sair do processo...

Analisando o tempo de duração das entrevistas, Bernardo informou que cada gravação durou em média 45 minutos. Mary Land informou que cada personagem falou de trinta a quarenta minutos e Paulo Laguardia estimou em uma hora cada uma das entrevistas. Essas

informações nos revelam que os encontros para as gravações foram breves, o que em linhas gerais reforça a necessidade de contatos prévios face a face, nos quais a relação seja construída em preparação para o momento da entrevista.

Outra informação que nos chama a atenção é a quantidade de horas gravadas em comparação ao tempo de participação de cada um dos personagens. Mary Land gravou 30 horas, Laguardia 26, e Bernardo 14, totalizando uma média de 23 horas de imagens e depoimentos por filme, ou seja, cada filme teve de sobras mais de 22 horas de material gravado (menos de 6% foi utilizado). Dessa maneira, aumenta e muito a responsabilidade na hora da montagem, de cortar as falas dos entrevistados e de decidir o que entra e o que fica fora do filme. Laguardia comenta os critérios de escolha no momento da montagem:

[...] muita gente falou a mesma coisa, certas perguntas foram repetidas pra várias pessoas. Eu tinha que colocar a melhor resposta e a melhor resposta não só em conteúdo, mas também tecnicamente, porque às vezes você sabe, tem pessoas que têm dificuldade em falar, a voz é mais fechada, ou o cara fala rápido demais ou... Então tudo isso tem que compor um ambiente inteligível pra todo mundo né? Então a gente viabilizou o quê? Em termos de conteúdo e clareza, clareza e consonância com o que? Com a temática que estava sendo abordada naquele momento.

Bernardo menciona sua forma de trabalho:

Primeiro eu acompanhei personagem por personagem, eu peguei todos os entrevistados e fiz recortes de cada um, depois do recorte de cada um em cima do *voice over* eu conseguiria costurar. Aquela era a base do que eu iria falar, eu acho que pouquíssimas vezes eu precisei retirar algo que estava lá no final para colocar no início, porque já tinha uma coisa muito bem definida. O que mudava de posição entre uma fala e outra era realmente só uma melhor forma de costurar assim, mas parece que quando você assiste, parece que um tá contando a história do outro. Porque essas histórias se batem muito.

Mary Land revela como procedeu com a montagem da história.

Quando estávamos selecionando a intenção é que a história andasse para frente. Que a história fosse sendo construída, não era uma vez e acabava com o fim. Que cada pessoa acrescentasse um elemento que fizesse a história andar e aí, tudo foi transcrito. Transcrevi tudo e aí depois preguei todos na parede e aí fui vendo que essa fala completava essa, completava essa, e depois... Então era, foi sempre isso, a história como te falei foi dividida

entre: Quem era o cara; a versão policial; a versão da imprensa; a versão dos moradores e ai de maneira com que foi dividida em blocos. Então, primeiro eu dividi por bloco e depois como a história andava em cada um desses blocos.

Neste ponto percebemos que existe certa similaridade entre a construção de um documentário e o método utilizado para compor a análise dessas entrevistas. Em ambos os casos há uma necessidade de obtenção de dados dentro de um contexto (entrevistas), a sistematização desses dados (montagem) e a composição dos resultados (finalização). O contraponto reside da diferença de linguagens, no rigor acadêmico, embora exista também uma necessidade de exatidão no cumprimento das atividades relacionadas ao documentário audiovisual.

Ainda sobre os cortes feitos nas falas dos personagens, Mary land afirma que foi falado para eles que haveria cortes em suas falas e que apenas alguns trechos da entrevista seriam utilizados. Laguardia deixa claro que alguns entrevistados acabaram falando coisas que são importantes, mas que não são comportadas pela história que ele se propôs a contar, e que dessa forma fica mais fácil fazer os cortes e montar o filme.

Perguntamos também quais são os critérios utilizados na escolha dos personagens. Bernardo Luiz nos deu a seguinte resposta:

O critério foi de confiança! Realmente como a gente foi sem uma proposta inicialmente, as pessoas que iam contando a vida delas e iam dando confiança a gente dizia, olha essa aqui pode ser, essa aqui não pode ser. A questão da elaboração da pergunta realmente era linear para trabalhar com a questão da história de vida, por isso que a gente seguiu um roteiro de histórias mesmo e muito abertas.

Para Mary Land o interessante era incluir as pessoas que ela considerava importantes para a construção da narrativa. Laguardia dividiu o documentário em subtemáticas. (comércio, cemitério, cultura, etc.) e selecionou os personagens de acordo com os subitens elencados no roteiro de gravações.

A questão da trilha musical nos chamou a atenção pelo seguinte motivo: dois dos três filmes produzidos por nossos entrevistados continham trilhas originais, ou seja, músicas compostas exclusivamente para o filme. Isso demonstra que a música é tratada como elemento essencial e coadjuvante na construção das narrativas dos documentários aqui analisados. Ficou evidente que existe uma estreita relação que sintoniza o diretor aos músicos que compuseram as trilhas. Inclusive com o acompanhamento nos locais de gravação a fim de

captar a essência e o clima do filme, como descreve Mary Land ao narrar um episódio ocorrido.

A trilha sonora quando a gente procurou o Gustavo e o Papel, que foram as duas pessoas que fizeram a trilha e a gente só pediu que fosse uma trilha forte, meio que paulada para combinar com a história do filme. Os meninos estavam trabalhando lá no lugar deles, a gente não tinha visto nada ainda e no dia que a gente foi gravar o depoimento com os dois filhos deles, a gente convidou os meninos para irem para lá assistir sabe, porque a gente já tinha convidado para ir até algum dia de gravação e como era um sábado coincidiu que o Gustavo Lamartine foi lá assistir nesse dia e foi o dia mais forte dos depoimentos mesmo. [...] porque foram os dois filhos, foi o dia que a menina se emocionou, porque ela não conhecia a carta e a gente estava com a carta verídica na mão. E, além disso, porque o assassino na verdade tem sete filhos, além daqueles dois que a gente entrevistou e um deles a gente tinha ido tentar buscar uma foto deles, porque ninguém tinha foto dele, e a gente foi na casa de outro filho e o Gustavo foi comigo no carro e quando a gente chegou lá, esse filho que depois a gente acabou descobrindo que ele é traficante. Quando a gente chegou, ele, *vocês são a equipe de filmagem, peraí que eu vou pegar a faca porque eu já tinha ido atrás de vocês*, daí os vizinhos estavam lá, tendo tipo uma feijoada em um lugar bem ermo, bem apertado, e já tinha falado que ele soube que a gente estava gravando em determinado lugar e tinha ido lá só que quando ele chegou a gente já tinha saído. Porque ele soube que a gente estava pagando para a família dar entrevista e ninguém tinha dado dinheiro a ele. Então ele tinha ido lá buscar e a gente estava enrolando ele. E foi uma confusão imensa, simplesmente na hora em que ele entrou e eu conversei com ele, ele disse não, eu vou pegar a foto. Gustavo olhou para mim e disse *vamos embora agora que esse cara não vai pegar a foto, ele vai pegar uma arma*, eu disse *ele vai pegar a foto*, o irmão dele estava com a gente aquele que gravou e Gustavo foi embora [...] Aí Gustavo disse que esse dia inclusive mudou tudo, porque ele estava com uma música que estava compondo e já estava gravando. E o susto que ele teve nesse dia, e a emoção que ele teve de ver os filhos falando, o susto que ele teve, *pô a família do cara realmente é pauleira o menino vai matar todo mundo*, e a emoção dos filhos que foi um chororô, na hora em que essa menina pegou a carta, a equipe inteira chorou, de câmera, todo mundo, e ele também. Aí ele disse que foi nesse dia que ele resolveu fazer mais pancada e mais forte e mais batida de emoção mesmo porque foi o que sentiu naquele dia.

Bernardo Luiz já havia selecionado uma música para ser tema de seu filme, mas se surpreendeu ao ouvir a música feita por um amigo para ser a trilha do seu documentário sobre a velhice.

[...] o nome *Vivo* é uma música do Lenine, tem uma música chamada *Vivo* do disco *Incité*, que ele fala da relação de estar vivo e como é bom viver, aí

cabia muito bem com a questão da esperança, de tomar como base o que? Apesar das pessoas estarem velhas elas continuam vivendo, continuam almejando, continuam tendo sonhos e enfim. Só que a música ela é muito aberta, ela falava mais de um ser humano em si, o ser humano de um modo em geral. Aí foi que veio Júlio Lima que é amigo meu e eu pedi, dei o tema pra ele criar uma canção. Uma semana depois ele me liga dizendo olha tá pronto! E aí quando ele me deu na verdade eu tive um choque porque era tudo que a gente queria dizer de uma forma melódica, através de uma música. E aí foi que foi decidido que essa seria a trilha principal.

Interessava-nos também saber se durante as entrevistas os personagens tiveram liberdade de falar livremente ou se apenas respondiam de forma objetiva aos questionamentos feitos pelos diretores. Sobre este assunto, Mary Land diz que no final da entrevista dava a oportunidade quando perguntava se o entrevistado tinha mais alguma coisa para dizer. Para Laguardia, alguns falaram novidades sobre o bairro que ele morou, informações que o surpreendeu e que ele sequer imaginou em perguntar. Bernardo foi pragmático em sua resposta.

A gente deixou eles falarem à vontade, nós tínhamos a base de perguntas [...] é muito interessante, não posso nem citar agora, a gente estudou muito a memória e quem leu mais sobre isso fui eu, eu sabia que essa memória era muito irregular, ela começava a contar um fato... Por exemplo, teve um senhor que ele começou a contar realmente muito sobre a vida deles nas festas e a gente tava direcionando ele para falar um pouco mais sobre a maturidade e ele sempre voltava às festas porque aqueles momentos das festas eram mais importantes pra ele, eu estudei muito memória e eu sabia que aquela linha ia voltar era assim meio que um espiral, ficava voltando. E é de certa forma até um pouco da falta de lucidez, não que essas pessoas tivessem Alzheimer, mas realmente pelo desgaste do tempo, a lucidez às vezes dava uma cambaleada, mas a gente realmente não cortava, a gente permitia que eles falassem tudo e depois a gente voltava pras perguntas.

Conhecer e respeitar a condição do sujeito é subjetivar o olhar diante de uma realidade, procurando misturar a própria subjetividade com a subjetividade daquele que se apresenta diante de sua câmera. É para você que essa pessoa se dirige e não para o aparato técnico que capta seu depoimento. Isto é alteridade – compreender o lugar do outro para com ele construir um discurso sobre um assunto que é do interesse dos dois. Essa é também a proposta de Buber (1982): propor ao homem a realização da vida dialógica com uma existência baseada no diálogo. Mary Land defende o momento da entrevista como um espaço de respeito ao que está sendo dito pelo personagem.

Seja lá o que for, se for uma coisa engraçada, dor, a gente tem que deixar o espaço dele. Então durante a gravação é isso daí da equipe não interferir, não julgar. [...], por exemplo, o Diá, quando a gente foi gravar com ele, a gente foi para o mato, no mesmo lugar que ele levava os corpos. E quando a gente estava lá, a polícia chegou perguntando o que a gente estava fazendo com ele e aí no final o pessoal ainda fez um gesto que ia bater nele assim (gesto de mãos batendo), porque é comum os policiais baterem nele assim do nada. E aí a equipe da gente, alguém foi lá e falou com os policiais, *para que isso?* Então, a gente deixou alguém lá com essa preocupação, será que a gente vai deixar o cara... Será que a gente vai prejudicar o cara? E a gente depois foi lá e falou com o policial, *se acontecer alguma coisa com ele, você vai ver*, porque a gente se sentiu meio responsável pelo entrevistado. De a gente achar que a polícia vai pensar será que ele vai dizer algo que prejudique a gente, coisa do tipo. E a equipe inteira vestiu essa camisa, tanto que quem foi falar lá com o policial foi um câmara, que quando viu isso, foi lá falar, *pô, porque você está ameaçando o cara?* Eu acho que é isso de passar o respeito para o entrevistado.

Mary Land defende que durante as entrevistas apenas uma pessoa deve estabelecer diálogo com o interlocutor, ao dizer que quando mais alguém da equipe queria fazer perguntas, falava ao seu ouvido e ela mesma fazia o questionamento. Ela acredita que esse procedimento seja importante para que a pessoa saiba com quem está falando.

Bernardo também adotou esse procedimento a fim de não interromper o raciocínio do entrevistado.

Nas entrevistas a gente fazia o máximo para não atrapalhar os entrevistados, era, era praxe. E quando a gente tinha alguma dúvida a gente rasurava num papel e repassava pra quem estivesse entrevistando, um ou outro. A gente passou realmente pelo processo, é processo linear da história deles, a gente começava perguntando realmente sobre a infância, adolescência, fase mais adulta e a fase mais madura, a terceira idade, a velhice. E durante essa linha do tempo a gente ia sempre buscando através da resposta deles pegar o gancho para alguma coisa que remetesse e que fosse muito pontual pra eles [...] Eu realmente paro, não gosto de cortar, eu quero que ele fale e nessa forma de perguntar e de questionar, são sempre perguntas muito abertas e muito íntimas, essa questão de pegar proximidade e pegar confiança [...].

Dentre tantos fatores importantes durante a produção de um documentário, Laguardia destaca a utilidade cultural e social do seu filme.

Eu sempre penso em fazer um trabalho, eu penso como um fator preponderante pra mim é que ele tenha alguma utilidade cultural e social, isso pra mim é determinante. O bairro do Alecrim, por exemplo, o *Cais do*

Sertão ensinou mostrar... Eu mostrei os problemas do bairro e suas possíveis soluções e a maneira com que os políticos não tratam, tratam ou não tratam os problemas do bairro, e isso na voz dos cidadãos de lá, não fui eu que falei sabe? Então eu procurei fazer com que isso fosse útil. [...] Então um fator preponderante é isso, vai ser difícil eu fazer um documentário sem esse viés, uma utilidade social, cultural ou da história né?

A questão ética é para Mary Land o fator essencial em um documentário, por isso ela faz questão de fazer uma seleção rigorosa dos personagens.

Eu acho que a pessoa se sente muito frustrada em parar sua vida, essa brincadeira é uma tarde inteira, uma manhã inteira que a gente para a vida das pessoas. Então, eu sempre tenho essa preocupação de escolher bem durante as pré-entrevistas normais que geralmente não são gravadas [...] aí na hora que escolhe, entra com certeza e durante a gravação, acho que seriedade da equipe, silêncio e uma equipe menor possível.

De fato, ao observarmos as falas de Laguardia e Mary, percebemos que as subjetividades de cada um ficam evidenciadas. Bernardo anteriormente relatou que o mais importante é sua entrega como documentarista ao tema abordado. Diante desta diversidade de fatores, podemos inferir que o ambiente de produção do documentário é um ambiente de construção de encontros e intersubjetividades, onde o diretor fala de si ao falar do outro. A realidade torna-se uma extensão do documentarista, e o documentarista uma extensão da realidade. Guimarães (2007) afirma que enquadrar a realidade já carrega em si um sentido subjetivo muito forte e que privar o documentário de sua subjetividade constitui-se em algo ontologicamente impossível.

Da mesma forma, seria impossível negar que a relação ética com o personagem acaba no momento em que a entrevista é finalizada. Já abordamos aqui sobre a fase de montagem e edição e a conduta ética que o documentário dialógico requer. Mary Land Brito acrescenta o seguinte:

[...] eu acho que isso é muito uma questão ética. A gente tem que lembrar que a gente faz o filme da gente, mas a vida das pessoas permanece. Então, o que a gente colocar no filme vai interferir na vida das pessoas. Então, eu acho que tem que ver o que é que entra, se aquilo vai prejudicar a vida daquela pessoa de alguma maneira. É... Se a gente vai deixar a pessoa numa situação desagradável e em *Sangue do Barro* a gente lidou com isso o tempo inteiro. Como era muita gente com emoção e nível de instrução baixo, e falava coisas, *se eu pudesse eu matava um filho dele ainda*, sabe, que a gente teve esse cuidado. É pura emoção que para o filme seria teoricamente uma

frase forte, *quando eu vejo o filho dele passar ai, eu tenho vontade de matar*, aí você coloca um negócio desse numa cidade pequena, para depois acontecer alguma coisa com esse menino, vão dizer que foi essa pessoa, ou então, ficar aquele mal estar na cidade. E pessoas com um nível de instrução maior, como eu falei, tinha jornalistas por atuação, advogados, todos que falavam coisas fortes que a gente procurava perguntar, o advogado mesmo [...] a gente procurou ter, essa questão de pensar, pô o cara pode ter nem pensando quando ele falou isso, vamos procurar poupá-lo [...]

Como observado, a ética no documentário é condição primária no tratamento dos personagens – é necessário não distorcer o que o outro diz e até “protegê-lo” do que ele disser sem medir as consequências. Trata-se da honestidade da representação. Mas a representação não se dá apenas no plano da palavra.

Em uma série de cinco documentários de perfil que produzimos em 2008 (*Alma das Ruas*), uma das personagens era moradora de rua. Seu nome era Márcia e ela não sabia informar sua idade, aparentava uns 50 anos, um pouco mais, um pouco menos talvez. Tivemos uma preocupação enorme em como iríamos mostrar sua frágil figura em face da dura realidade que ela enfrentava. Produzimos algumas imagens de Márcia em sua rotina diária pelas ruas de Natal, mas durante os cinco minutos do curta, o primeiro é composto por imagens e sons ambiente do movimento da cidade. Nos quatro minutos seguintes, excetuando-se as vezes em que aparece dando seu depoimento em plano fechado, vemos apenas duas imagens de Márcia: uma imagem curta na qual ela caminha vagarosamente pelas ruas escuras do Bairro da Ribeira⁵⁷, e outra em que ela está solitária em um banco de praça, tendo ao fundo o movimento de carros.

Não precisamos mostrar sua condição de miséria, explorar a imagem de alguém que vive em condições desumanas, pois todos nós conhecemos as circunstâncias de quem vive nas ruas. Mostramos uma Márcia cheia de esperanças e também desilusões, nos ensinando com sua simplicidade e falando de felicidade em um tom de voz que contrasta com o ambiente das ruas. As imagens mostravam Márcia sem mostrá-la de forma explícita, falavam dela sem pronunciar uma única palavra. Não foram produzidas e selecionadas ao acaso. Faziam parte de um diálogo, de uma sinergia que existe até hoje, passados quase seis anos.

⁵⁷ Bairro histórico e cultural da capital potiguar.

No início de 2014, encontramos Márcia por acaso em um beco da Cidade Alta⁵⁸, sentimos a mesma sinergia do dia em que gravamos. O encontro foi um acaso feliz depois de tanto tempo. Conversamos e jantamos juntos. Sentimos a alegria do encontro e a presença do diálogo autêntico que transcende o ato fílmico. Isso nos autoriza dizer que todo documentário tem muito do seu realizador. Neste sentido, o documentarista precisa se conhecer bem e refletir sobre como ele irá representar seu personagem, o que pretende dizer, e principalmente, qual será sua conduta ao contar uma história que não é sua, mas que passa a lhe pertencer no momento em que o pacto se estabelece entre o ser que filma e o sujeito que permite que sua história seja filmada.

Um dos aspectos que contribui para que o diálogo autêntico permaneça vivo é o retorno dado aos personagens sobre o filme. As pessoas ficam ressentidas quando se doam em um processo de produção de um documentário e não tem o retorno de sua participação. Bernardo explica como se deu o processo no documentário *Vivo*.

[...] o que foi mais interessante é que a gente fez o *feedback*, a gente levou o produto antes de ser divulgado, a gente foi nas duas casas e nas casas dos entrevistados de fora a gente foi até eles mostrar o produto e essa mostra do produto era como se fosse a aprovação deles ou não. E eu lembro muito bem, quando a gente tava em Macaíba que a gente foi apresentar, que até uma senhora que está no vídeo, ela é bem engraçada, uma senhorinha, e ela sentou, ela ficou muito emocionada porque ela realmente disse: *gente eu não imaginava que vocês iam fazer isso*. Ela tinha noção do que a gente tava gravando, tinha noção que a gente tava registrando tudo aquilo, mas ela não sabia como ia construir, por ignorância mesmo, né? O que é um doc.? O que é um filme? Pra que realmente aquilo vai servir? E a gente, por mais que a gente tivesse o suporte da confiança das duas casas e a gente explicou realmente o que seria, né assim, que não ia colocar em situação de risco, quando ela assistiu ela ficou muito emocionada, muito emocionada e eu lembro que ela chegou pra agradecer mesmo e dizer que ela se identificou com as histórias de outras pessoas, apesar dos cortes.

Bernardo fala de sua satisfação com o retorno que o filme deu para ele e para a equipe.

Foi melhor do que a gente imaginava, porque assim é um trabalho arcaico. Hoje eu assisto e faço: Meu Deus! A gente fez isso assim. Foi um trabalho ousado, um trabalho de terceiro período de faculdade, sem nenhum equipamento, né? Sem nenhuma estrutura física, a gente tinha duas *handcams*. Uma de boa qualidade e outra nem tanto, mas caiu uma coisa que

⁵⁸ Bairro que concentra o comércio central de Natal, RN.

a gente, que eu sempre bato, você pode não ter um grande equipamento, pode não ter um grande produto, mas você tendo linguagem. E aquela linguagem ela consegue atingir público por mais diverso que seja, ela cumpre esse papel. Desde o início eu tinha essa noção, eu queria que aquele produto fosse visto e servisse de inspiração mesmo pras outras pessoas [...] não fosse uma coisa de autoajuda, mas fosse uma coisa que trouxesse reflexão de alguma forma.

As novas tecnologias democratizaram o acesso aos meios de produção. Hoje câmeras fotográficas e celulares conseguem gravar imagem em alta definição. Uma nova geração de documentaristas está surgindo. A chamada geração HD/SLR⁵⁹, que munida de uma câmera fotográfica com lentes intercambiáveis e uma entrada de microfone, consegue produzir com qualidade de cinema. Sem dúvida um avanço significativo do ponto de vista técnico. Dominar a câmera não é difícil, mas como bem lembrou Bernardo, é preciso dominar a linguagem para de construir narrativas interessantes e contar histórias inspiradoras.

As pessoas gostam de se ver na tela, gostam de contar e ouvir histórias, sobretudo aquelas que dizem respeito à sua vida, à vida de sua comunidade. A produção de um documentário é sempre um acontecimento que muda a rotina da comunidade e das pessoas que participam diretamente do processo. A ocasião da projeção é sempre motivo de festa. Paulo fala como foi a preparação para o dia do lançamento do *Cais do Sertão*.

Eu convidei todos eles para assistirem o lançamento. Mandeí convite, entreguei pessoalmente a vários deles sabe? E a maioria foi. Aconteceu até um fato interessante que no dia em que eu entreguei o convite na véspera do lançamento, sim, eu resolvi lançá-lo no mercado do Alecrim que é simbólico, um mercado abandonado, mas que faz parte da história do bairro e foi um lançamento muito feliz porque foi um lançamento muito concorrido e fez reviver aquele mercado um pouco que ele tá meio abandonado. Eu fiz algumas filmagens lá, algumas gravações lá. Mas então na véspera eu fui entregar a um cidadão que havia sido entrevistado, quando eu entreguei a ele, olha, amanhã a noite no mercado às oito horas, aí ele disse assim, *mas esse aí não sou eu!* Eu disse, *como não é você?* Ele disse *meu nome não é esse aí*. Um erro da nossa assessoria me passou um nome errado. O nome de outra pessoa que não tinha sido entrevistado como ele. Isso já tinha ido para o GC e eu falei, *bom, primeiro você me desculpa, você está convidado do mesmo jeito e eu só queria te dizer o seguinte, não dá mais tempo de eu mudar isso até o lançamento do filme, eu queria que você fosse lá, eu vou fazer esse pedido de desculpa público lá pra você e depois eu vou consertar*

⁵⁹ HD/SLR é a sigla em inglês para High Definition 1 single-lens reflex, que em uma tradução livre seria "câmera de alta definição de reflexo por uma lente". Isso quer dizer que a DSLR é a versão digital para as antigas câmeras de filme SLR.

*isso aí e te dou o documentário com isso consertado. Aí foi feito assim, ele foi, falei lá, chamei atenção, tá ali o Sr. Fulano de tal a quem peço desculpas por esse erro, a culpa é minha, eu vou recolher os documentários que eu puder recolher e vou consertar. E fiz isso, demorou um pouco, ele me cobrava: *cadê?* E eu entreguei a ele.[...] Todo mundo recebeu, eu não sei se alguém deixou de ir né, eu não tenho essa conta mas a maioria foi, porque todos foram convidados, eventualmente podia ser que alguém não tivesse aqui no dia mas assim, sim, um ligou pra mim, ele não foi, não tava aqui e eu entreguei a ele depois.*

O lançamento do filme *Sangue do Barro* foi um momento de prestação de contas com a comunidade. Uma oportunidade deles se verem na tela contando sua versão dos fatos da trágica história ocorrida em Santo Antônio dos Barreiros. Mary Land narra como se deram os dois lançamentos do documentário.

A gente tinha a intenção desde o começo de exibir na comunidade, que era para que as pessoas vissem o trabalho deles [...] a gente conversou com todos que deram entrevista e perguntou como é que eles se sentiriam diante de toda essa história. Tanto que a nossa idéia original era fazer na comunidade de Santo Antônio, numa praça que tem lá, a gente imaginou que estaria democratizando o filme. Só que a maioria do pessoal que deu entrevista no filme, não gostaria de ver aquela história na praça. *Aí não, não quero, não quero que seja passado aqui, não quero que isso...* Aí vem aquela história da preocupação de na praça tem criança e aquelas imagens que são muito fortes. Aí é que quando a gente resolveu fazer no teatro fechado e a gente convidou todas as pessoas que deram entrevistas, [...] a gente convidou também para o lançamento aqui em Natal, que foi lá no Cinemark. Foi lá, eu fui com Geraldo na casa de todas, perguntando quem queria ir, só que a maioria não queria vir. Eles tinham muito medo do que eles iam ver, porque na época a mídia tratou de uma maneira muito irresponsável, por mais que confiasse na gente, falava *olha, tudo bem, mas eu não quero tá lá*. Até porque Natal não era a zona de conforto deles, a maioria esteve presente no lançamento em São Gonçalo. Quem quis, a gente trouxe para cá, inclusive a prefeitura providenciou transporte, tudo isso para trazer eles para cá, mas a maioria foi para ver no teatro.

Uma das formas de deixar fluir a subjetividade nas entrevistas é fazer perguntas de forma que o entrevistado sinta-se à vontade para manifestar seu pensamento. Mas essa tarefa nem sempre é fácil, muitas vezes a relação entre o realizador e o personagem impede que tal intento ocorra. Uma das estratégias que julgo válida é a de ao finalizar a entrevista, lançar uma última pergunta a fim de deixar o entrevistado escolher sobre que assunto ele gostaria de falar.

Geralmente eu lanço a seguinte pergunta: *Tem algum assunto que eu não perguntei e que você gostaria que constasse nesta entrevista?* Segue-se invariavelmente um silêncio... E não raramente, revela-se diante de nós um novo tema ou uma visão sobre o assunto que não havíamos imaginado. Outras vezes o sujeito filmado reforça algo que foi dito durante a entrevista. De forma geral é uma pergunta muito bem aceita por aqueles que são inquiridos a falar. Aqui também usamos deste artifício e lançamos essa última pergunta para os documentaristas que participaram deste projeto. Bernardo nos deu a seguinte resposta:

[...] eu sempre bato muito nessa tecla da linguagem, você não precisa ter um equipamento muito bom se você não tem a linguagem. Você cria essa linguagem e a forma que você cria essa linguagem e quem vai atingir, como vai atingir. Esse é o meu maior mérito assim, continuo produzindo muita coisa pelo jornal na verdade. Até eu estando no jornal eu produzo muita coisa lá com linguagem documental, mas com linguagem jornalística, que era uma coisa que eles não faziam, é meio que novo até pra cá. O cara do ESTADÃO de São Paulo ficou assustado quando ele veio pra cá, ele faz, dá suporte lá e ficou assustado com o material que a gente produz aqui. Justamente por trás dessa linguagem documental já traz uma coisa jornalística. O documental e a ficção, então eu acho que é mais linguagem. Eu sempre bato nessa questão de linguagem.

Mary Land reforça o aprendizado que foi construir um documentário no qual o outro ganhou relevância e que, em detrimento do roteiro previamente planejado, o filme foi se construindo e a equipe se reconstruindo junto ao filme.

Acho que na verdade sem o outro, nada disso teria acontecido porque a gente tinha uma história, que era a história da imprensa e aí foi o contato com as pessoas, com os seres humanos que participaram efetivamente da história que o filme se fez. Para mim, uma das maiores lições de *Sangue do Barro* foi cair um muro que eu mesmo tinha ajudado a construir [...] E essa coisa mesmo da importância do outro, construir com o outro, o quanto a gente teve que parar para ter paciência, uma das entrevistas, por exemplo, aquela que são três, que é o pai e as duas filhas, a gente foi gravar à tarde, mas passamos o dia inteiro lá, por que hora ele ia, hora dizia que não ia mais e hora monta, depois desmonta e a gente teve mesmo que parar e não se estressar e a equipe tinha isso [...] E aí eu acho que essa relação que a gente teve como de construir uma relação de confiança de deixar para o outro claro, olha você para na hora que você quiser parar e de ter a preocupação de não colocar coisas porque a gente sabia que iria complicar a vida da pessoa e no fundo era ligado pela emoção, por coisas do tipo [...] eu tive que aprender na prática outro tipo de abordagem, que é tá totalmente fora da minha zona de conforto, nem é da zona de conforto geográfica, nem de um assunto que eu gostaria de falar, nem de um assunto, na verdade que eu dominava desde o começo. A gente foi dominando no decorrer e principalmente a gente estava

na mão daquelas pessoas. Por que como a gente optou em não ter narrador, a gente estava na mão daquelas pessoas o tempo inteiro, então, eu tive que me adaptar a todas essas situações e aí foi algo muito, muito novo.

Ressaltar a importância da equipe, assumir que está em processo de aprendizagem como diretor, revelar suas preferências como escritor e cineasta e até desabafar sobre críticas recebidas ao seu trabalho. Estas foram as palavras que Laguardia quis acrescentar à nossa entrevista:

[...] eu tive o envolvimento muito grande da equipe nisso, sem isso eu não faria esse documentário não. Eu sei que eles fazem isso por amor ao cinema e um pouco por amizade sabe? Porque financeiramente não compensa, sabe? Há uma idéia aqui em Natal que quando as pessoas sabem que eu vou fazer um filme ou qualquer trabalho dessa natureza, as pessoas dizem pra que tá comigo, *ei, não façam com Laguardia que Laguardia não dá dinheiro não!* (risos) mas todo mundo gosta de fazer, se envolve. Dificilmente tem brigas, tem discussões porque tem divergências de opiniões, né. Mas assim, eu não tenho produtora, eu não tenho equipamento, né? Inclusive eu não sei filmar, eu já fiz curso de câmera, de tudo né? Mas assim fiz, aprendi aquele manejo, mas, nem gosto disso, sabe? Eu gosto mesmo é de fazer a outra etapa, a etapa de pesquisa que eu gosto de fazer, e de escrever, de dirigir, mas assim, mas eu tô satisfeito é o que eu sei fazer, de escrever, de dirigir, o resto os outros fazem, né? Mas foi muito gratificante, foi sofrido esse documentário aí, porque o primeiro da Jussara Queiroz, ele foi pior no sentido de que eu entrei assim zero quilômetro na história, sabe? Inclusive eu sofri uma crítica terrível por um dos membros da equipe e eu tive que engolir né? Porque eu era o diretor e não conhecia aquilo que eu estava dirigindo, foi muito atrevimento meu né? Mas assim, não me arrependo não. Mas depois você tem que considerar o seguinte, eu sou o diretor, mas eu tô aprendendo a fazer isso, infelizmente eu não posso, se eu for dar esse filme pra outra pessoa dirigir o tempo que eu vou perder em passar tudo que eu captei de informação e experiência é um tempo perdido. É melhor eu arriscar, e aí acabou dando certo.

Oferecer espaço para que o outro possa se expressar livremente através do diálogo, esse é o desafio do documentário contemporâneo. A palavra viva é diálogo porque enuncia e organiza nosso mundo em comunicação. “O diálogo autêntico – reconhecimento do outro e reconhecimento de si no outro – é decisão e compromisso de colaborar na construção do mundo comum” (FREIRE 1984, p. 21).

4.3 ANÁLISE DOS DOCUMENTÁRIOS SELECIONADOS

Realizar uma leitura fílmica significa desconstruí-la para reorganizá-la em seguida dentro de alguma lógica, trazendo-lhe significados que antes permaneciam latentes. Assim, a escolha de uma metodologia é o primeiro passo a ser definido pelo pesquisador. Nos orientamos pelos métodos apresentados pela pesquisadora Manuela Penafria e pela leitura documentarizante de Roger Odin. Não utilizamos um único método de análise, preferimos combinar as leituras de som e imagem, poética, leitura documentarizante e de análise de discurso, já que nos interessa identificar em alguns casos as vozes que emanam desses documentários.

Nossos estudos prévios sobre a linguagem fílmica, aliados a análise analítica, nos apontaram os caminhos de cada análise. Assisti aos filmes uma primeira vez, me deixando tocar pela obra. Ao final, anotei as sensações sentidas. Assisti pela segunda vez observando questões técnicas como sequências, cenas e planos, imagens e sons. Sempre anotando aquilo que me parecia importante para considerar. Após decompor o documentário em um mapa afetivo e técnico de informações, assisti pela terceira vez para me certificar de determinadas passagens. De posse do mapa afetivo e técnico (minhas anotações), comecei a analisar textualmente, sempre recorrendo ao documentário pontualmente. Assim, a escolha da combinação dos métodos levou em conta a natureza de cada um dos documentários analisados.

4.3.1 Diálogo, memória e saudade no documentário *Vivo*

Título: Vivo

Ano: 2009

Estado/País: Rio Grande do Norte - Brasil

Gênero: Documentário

Duração: 20 minutos

Ficha técnica:

Direção: Bernardo Luiz e Camila Robéria. *Produção:* Bernardo Luiz, Camila Robéria, Juliana Cortês, Diana Coelho, Iure Araújo, João Victor Wanderley, Sanderson José e Thalita Santana.

Direção de fotografia: Juliana Cortês. *Roteiro e edição:* Bernardo Luiz.

Sinopse: Idosos relembram momentos do passado, falam do presente e do futuro. Passeiam pelas memórias revelando instantes que marcaram sua existência.

Tema(s) do filme: memória, saudade e velhice.

O documentário *Vivo*, dirigido por Bernardo Luiz e Camila Robério, foi premiado no Festival de Curtas Potiguar de 2009 e foi selecionado para os Festivais: Curta Canoa, na Praia de Canoa Quebrada, CE, Curta Taquary em Taquaritinga do Norte, PE, e Festival de Gramado, RS, todos realizados no ano de 2009. A produção foi realizada no âmbito acadêmico e foi desenvolvida como atividade integrante das disciplinas de Sociologia da Comunicação e Linguagem Jornalística do curso de Comunicação Social, com habilitação em Radialismo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Os diretores lançam um olhar poético sobre a memória e a velhice. O curta traz reflexões importantes sobre a questão da terceira idade, tendo como elemento narrativo principal os depoimentos de idosos que em sua maioria vivem no Abrigo Deus e Caridade na cidade de Macaíba, RN, e no Instituto Juvino Barreto em Natal, RN.

Bernardo Luiz, um dos diretores, já havia produzido um documentário sobre a infância em 2008, o que fez com que ele despertasse para o tema da velhice. O diretor teve medo de envelhecer durante alguns anos de sua vida e esse medo o levou a fazer este documentário, fruto de sua vontade de conhecer e retratar o tema. Houve um período de preparação e pesquisa até que os idosos demonstrassem confiança em participar do projeto. Então, com o roteiro de gravação pronto, o documentário foi gravado.

O filme começa de forma bastante poética, fazendo uso de música e textos que aparecem na tela e são apresentados em *voice over*. Inicia-se com uma tela escura e trilha instrumental, enquanto surge em letras brancas o seguinte texto: “Saudade é quando o momento tenta fugir da lembrança para acontecer de novo e não consegue. Lembrança é quando, mesmo sem autorização, seu pensamento reapresenta um capítulo. Adriana Falcão”.

Na sequência, ainda ao som da mesma trilha, imagens de idosos e de uma jovem atriz são intercaladas enquanto ouvimos uma voz feminina que reproduz um texto bastante conhecido do comediante americano Sean Morey, que trata do círculo reverso da vida: “Eu acho que a coisa mais injusta sobre a vida é a maneira como ela termina. Nossas vidas talvez deversem acontecer assim – de trás pra frente. Primeiro morreríamos, depois iríamos para um asilo, trabalharíamos em um lugar odiável por quarenta anos até ficarmos novos o bastante para aproveitarmos nossa aposentadoria. Aí viria o álcool, as festas, os namorados, a faculdade. Depois o colégio, você viveria sua infância sem grandes responsabilidades, até se torna um bebezinho de colo, e por fim...” Segue-se um som de choro de recém-nascido e surge na tela o título do documentário: *Vivo*.

Na sequência seguinte o que se vê é um recorte de falas dos idosos, criando um mosaico de ideias acerca da infância vivida por eles. Cada um dos depoentes fala dos momentos mais marcantes de sua vida de criança, rememorando momentos bons e ruins. As brincadeiras, a vida na fazenda, a tranquilidade de antigamente, a perda da mãe, a infância sofrida. Memórias que são acessadas através do aparato fílmico do documentário, lembranças afetivas que se transformam em palavras. “A palavra abre a consciência para o mundo comum das consciências, em diálogo, portanto” (FREIRE, 1987, p.19).

Antigamente a gente brincava tudo tranquilo, mas agora é briga [...] mas antigamente, não, a gente nem brigava (Cícera Maria da Silva, 66 anos).

Eu tive infância até nove anos, depois que minha mãe morreu acabou-se a infância (Francisca de França Varela, 74 anos).

Eu brincava de roda aqui, brincava de tica, brincava de tudo no mundo que existia (Francisca Dantas Queiroz, 67 anos).

[...] no tempo da gente, a gente não tinha a liberdade que tem hoje (Ivani Freitas de Macedo, 73 anos).

Já na primeira sequência, o telespectador é remetido cognitivamente aos textos iniciais da escritora e roteirista Adriana Falcão e do comediante Sean Morey. Saudade e lembrança, passado e presente. Como na cena em que a senhora Francisca Dantas cantarola uma canção de sua infância “Capelinha de melão é de São João, é de cravo, é de rosa, é de manjericão”. É como se os personagens nos convidassem a fazer também uma regressão ao nosso passado, e o documentário transcendesse o tempo e o espaço e acionasse em nós o dispositivo da memória.

Neste ponto, os documentaristas não fizeram uso de imagens ilustrativas, o filme nos prende pela força da palavra. Percebemos que a história contada pelo documentário *Vivo* tem muito a ver com o percurso de vida de quem o assiste, assim como apresenta traços estilísticos e linguísticos de quem produziu. A linguagem do cinema consegue unir tempo e espaço, o passado e o presente, o que foi, o que é e o que poderá vir a ser.

O curta segue a ordem cronológica ao falar da infância, juventude, vida adulta e velhice, o que facilita a compreensão de quem o assiste. Almeida (2000)⁶⁰ acredita que as

⁶⁰ A educação visual na televisão vista como educação cultural e estética, publicado na Revista Online da Biblioteca Prof. José Martins, Campinas, SP, V.1, N.4, out.2000.

narrações visuais cronológicas são de melhor compreensão e mais populares e por isso mesmo mais eficazes: “a cronologia é o grau máximo de naturalismo do tempo” (ALMEIDA, 2000 p. 3). É o ciclo de começo, meio e fim, o tempo seguindo o seu percurso natural.

Numa segunda sequência, os idosos falam da adolescência e da juventude, e o recurso utilizado para marcar essa passagem de tempo da infância para juventude é a imagem de uma jovem, que mais uma vez se intercala com as imagens dos idosos que participam do documentário. Outras imagens desfocadas de pessoas dançando e se divertindo são acrescentadas, permanecendo a mesma trilha inicial e ouvindo-se a mesma voz da sequência inicial: “Minhas bonecas já não me interessavam, eu queria o ar livre, as novas amigas, os garotos, as festas, o primeiro beijo, as contínuas saudades...”.

O tempo agora é das descobertas, dos flertes no portão, dos amores não correspondidos, da paixão juvenil. Bernardo Luiz fala sobre como planejou o roteiro:

Fiz o roteiro básico e do roteiro básico eu comecei a ler coisas relacionadas a terceira idade, as pessoas mais velhas, ler e ver muitas coisas. E o que eu percebia era que era encontrada muita a questão da saúde na terceira idade e poucos trabalhavam com a questão da saudade e ao mesmo tempo de esperança, eram duas vertentes, a questão da saudade do que se passou e a esperança do que há de vir.⁶¹

As respostas dos personagens sobre as diferenças entre o namoro de outrora e os relacionamentos dos dias atuais permite aos entrevistados comparar dois tempos, o vivenciado em sua juventude e o tempo de agora. O enfoque que os personagens dão ao assunto deixa claro que eles foram especificamente estimulados a falar sobre o tema. Há nesta sequência um encadeamento de falas que ao mesmo tempo articula memórias individuais e coletivas.

Era só de olhar, o flerte como se fala né? Via-se uma moça, dava aquele flertezinho depois ficava numa cartinha... Era as coisas mais moderadas, né? Não é como hoje (Francisco Linhares, 73 anos).

Namoro era sentar num tamborete, que a gente era pobre [...] sentava, conversava, uma pessoa ali pastorando (Ivani Freitas de Macedo, 73 anos).

Hoje o amor é muito pouco, desculpe eu dizer, mas hoje vão mais pelo sexo (Edvar de França Varela, 83 anos).

⁶¹ Depoimento do cineasta Bernardo Luiz no dia 17/10/2013.

Identificamos a utilização de imagens ilustrativas na cena em que a senhora Iracema Freitas cantarola a música *A praça*⁶². A mesma jovem das cenas anteriores encontra-se sentada em uma praça, enquanto imagens de dona Iracema cantarolando são intercaladas com a moça. A imagem de um relógio surge na tela como se fizesse parte da paisagem. Os ponteiros estão posicionados em 09:52h, mas essa imagem pretende mostrar muito mais do que a hora em que a cena foi gravada. A imagem do relógio nos reforça o sentido de tempo que passa, de um relógio que não para e de um ciclo que independente de nossa vontade se cumpre inexoravelmente.

Mesmo utilizando-se do artifício de dramatização para ilustrar algumas passagens, o documentário *Vivo* se faz de forma suave e poética, sempre acompanhado de uma melodia. Existe uma verdade mais forte que emana das histórias de vida presentes na obra. O pesquisador Marcel Martin (2003), afirma que “a imagem fílmica suscita, um sentimento de realidade bastante forte, em certos casos, para induzir à crença na existência objetiva do que aparece na tela” (2003, p. 22). Por volta dos dez minutos, na metade do filme, já nos acostumamos com a dramatização, ela, portanto já faz parte narrativa e por se apresentar de forma tão sincera, passamos a creditar em sua veracidade.

Os encontros e desencontros do casamento são um tema que também está presente no filme e marca a passagem da juventude para a vida adulta, mesmo para aquelas jovens que a entrada na vida adulta fechava prematuramente o ciclo da adolescência. A maioria dos entrevistados sofreram desilusões amorosas e tem sempre histórias tristes para contar. Se considerarmos que muitos dos personagens são residentes de abrigos, fica fácil compreender que eles têm motivos para agir assim. Bernardo ratifica nossa desconfiança: “porque as pessoas que a gente entrevistou no Juvino Barreto realmente tinham sido abandonadas”.

Nem bem percebemos, e outra sequência é iniciada, agora as memórias e saudades recaem sobre as figuras dos pais que são introduzidas pela frase curta que se ouve em *voice over*: “só descobri o que é proteger alguém quando quem me protegia partiu”. Em seguida ouvimos depoimentos emocionantes:

Porque o cara que não tem mãe, não tem nada na vida (José Batista de Macêdo, 74 anos).

⁶² *A praça*. (1967) Composição: Carlos Imperial. Interpretação: Ronnie Von. Música lançada em 1967 por Ronnie Von, constituiu-se num de seus maiores sucessos.

Uma mãe parece que a gente não arranca ela do coração fácil não. (Ivani Freitas de Macedo, 73 anos).

Ainda hoje eu sinto a morte deles [...] Porque eles judiavam comigo, eu não vou dizer que eu não me lembro deles. Eu me lembro demais (Odete Freire da Silva, 88 anos).

O lar da gente que nunca se apaga da memória é o pai e a mãe (Francisco Linhares, 73 anos).

Ao tratar da perda das figuras paterna e materna, há um percurso traçado que leva os entrevistados a falarem também sobre sua própria morte. Isso nos leva a crer que as perguntas foram inteligentemente encadeadas para que, ao tratar de um tema tão desagradável, não causassem um comportamento negativo. A montagem fílmica nos revela essa preocupação dos diretores também em relação à recepção. Os assuntos que podem causar certo dissabor em uma entrevista dessa natureza nunca devem ser tratados logo no início. Por outro lado, nos revela que havia uma confiança mútua entre o entrevistador e os personagens. É mais uma vez a relação dialógica que se coloca como um elemento essencial a favor do filme.

O documentário ainda aborda a questão das doenças na terceira idade, tema que talvez pudesse ter antecedido a sequência que trata da morte, assim não haveria um atentado a ordem cronológica da vida e do filme. O espectador comum nem vai notar a estrutura que está por trás do documentário, mas cabe-nos analisar. Os personagens falam de fé e esperança e dão conselhos para a juventude. Há uma melancolia necessária na sequência final do documentário.

A música composta especialmente para o filme fala ao coração e parece sintetizar as angústias, desejos e esperanças dos personagens. Começamos a ouvir e acompanhar as imagens que formam um videoclipe e quando nos damos conta, percebemos que estamos dentro dele, que fazemos parte dessa história. Aqueles idosos representam nossos avós, nossos pais, e nos representa. A montagem foi feita de forma linear e teve como pontos de ruptura dos temas uma narração em *off*, de voz feminina. O texto do *off* sempre se relacionava com o assunto seguinte a ser tratado na narrativa conforme sistematizado na tabela abaixo.

TEMPO	NARRAÇÃO EM <i>OFF</i>	TEMA
00:24	A coisa mais injusta sobre a vida é a maneira como ela termina. Nossas vidas talvez deversem acontecer assim:	Infância

	de trás pra frente. Primeiro morreríamos, depois iríamos para um asilo, trabalharíamos em um lugar odiável por 40 anos até ficarmos novos o bastante para aproveitarmos nossa aposentadoria. Aí viria o álcool, as festas, os namorados, a faculdade. Depois o colégio, você viveria sua infância sem grandes responsabilidades, até se tornar um bebezinho de colo, e por fim.	
03:15	Minhas bonecas já não me interessavam. Eu queria o ar livre, as novas amigas, os garotos, as festas, o primeiro beijo, as contínuas saudades.	Juventude
06:25	Foi com os meus quase vinte anos que descobri o amor, o meu marido e a minha filha.	Casamento
08:55	Só descobri o que é proteger alguém quando quem me protegia partiu.	Perda dos pais
13:04	às vezes gostaria de ter aproveitado mais, infelizmente não tenho força nas pernas, nem a mesma vista que tinha antes, mas meu coração ainda bate, anseia, sente medo, vive.	Saúde
16:15	Cada um cumpre a sua trajetória, algumas mais árduas outras menos, mas é a vida. É o preço de estar vivo. Eu vivo. O que me restou? As lembranças e desta menina jovem que está dentro de mim sonhando, amando e crendo que um dia eu poderei ver os que partiram e os que me deixaram aqui.	Vida

A partir do que já foi explicitado é possível afirmar que *Vivo* é um documentário dialógico desde a sua concepção até sua produção, e o que nos surpreende nele é a capacidade de transmitir subjetividades. Mérito de uma montagem enxuta, de uma linguagem simples e funcional. Os textos “costuram” muito bem os temas, mas não conseguem abranger todas as unidades temáticas do filme. Não há um comprometimento da narrativa, as estratégias de montagem conseguiram mesmo assim encadear a história de forma progressiva e afetiva, e

com isso, desenvolvemos familiaridade com os personagens mesmo no curto espaço de tempo do filme.

Sons e imagens poderiam ter sido mais bem captados, mas consideramos o fato de ser um trabalho acadêmico de períodos iniciais. A trilha musical do filme é um ponto forte, pois as melodias e letras representam uma camada que age em perfeita consonância com os textos, depoimentos e imagens. As músicas ajudam a narrativa a caminhar, contribuem para os efeitos causados no telespectador.

Assim como toda criação artística uma obra depende da percepção de quem a observa. Há um diálogo autêntico neste documentário que envolve o espectador e se manifesta através da palavra. Esse diálogo ecoa silenciosamente durante toda a narrativa, preenche os ambientes da alma e envolve a quem assiste. É impossível ficar indiferente depois de assistir ao curta. A palavra “autêntica” é pronunciada por aqueles que abrem o livro de suas vidas e partilha suas histórias, medos e esperanças. Gesto da confiança adquirida nos encontros com os diretores e a equipe. O que eram apenas histórias guardadas e esquecidas tornam-se vozes, transmutam-se em verbos.

4.3.2 *Cais do sertão*: Passado e presente do bairro do Alecrim

Título: Cais do Sertão

Ano: 2012

Estado/País: Rio Grande do Norte - Brasil

Gênero: Documentário

Duração: 52 minutos

Ficha técnica: *Direção:* Paulo Laguardia. *Produção:* Adriana Amorim e Daniele Brito. *Direção de fotografia:* Marcelo Barreto. *Roteiro:* Paulo Laguardia. *Edição:* Bruno Sarmiento.

Sinopse: A história antiga e atual de um dos mais importantes bairros de Natal, o centenário bairro do Alecrim.

Tema(s) do filme: História, bairro do Alecrim.

Cais do Sertão é um documentário jornalístico de média-metragem, dirigido pelo jornalista Paulo Laguardia, e conta a história do centenário Bairro do Alecrim. O filme foi realizado através da Lei de Incentivo Djalma Maranhão⁶³ e demorou três anos para ficar pronto. O documentário aborda o surgimento do Alecrim e ressalta sua importância econômica, social e cultural. Também trata de questões políticas e discute os principais problemas do bairro. Utiliza-se de imagens e áudio de arquivo, fotografias antigas e entrevistas com empresários, pesquisadores, artistas, comerciantes e moradores do bairro. “Cais do sertão” era o apelido do Alecrim em seus primeiros anos.

Este é o segundo documentário de Paulo Laguardia, que iniciou sua carreira cinematográfica em 2007 com o documentário *O Voo Silenciado do Jucurutu*, filme selecionado no DOCTV. O documentário é sobre a cineasta potiguar Jussara Queiroz. Depois do filme sobre Jussara, Laguardia foi muito elogiado pelo trabalho, o que acabou estimulando-o a produzir outro documentário. Ele havia trabalhado por dez anos como bancário na agência do Banco do Brasil no Alecrim, portanto já tinha alguma identidade com o bairro.

Resolveu fazer alguns roteiros que foram aprovados nas leis de incentivo municipal, mas nunca conseguiu captar os recursos. Até que teve a ideia de fazer o documentário sobre o bairro do Alecrim, que no ano de 2011 completaria cem anos. A intenção era lançar na data de comemoração do centenário, mas houve dificuldades de captação dos recursos e só em 2012 o documentário conseguiu ser finalizado, mesmo assim contou somente com 40% do orçamento do filme.

Logo no início do documentário um texto lido em *voice over*, conta uma pequena história sobre o surgimento do Alecrim. O bairro existe há muito mais tempo, mas o decreto que o institucionalizou é datado de 23 de outubro 1911. O presidente da Intendência Municipal (Prefeitura) Joaquim Manoel Teixeira de Moura com um único artigo, criou o bairro e seus limites, no dia 23 de outubro de 1911, sendo oficializado na administração do Prefeito Silvio Pedroza, por outra Lei Municipal de 30 de setembro de 1947. Dentre as características mais marcantes do bairro destaca-se o fato do Alecrim ser o símbolo do comércio de rua da cidade.

⁶³ Lei de Incentivo à Cultura do Município de Natal.

A primeira sequência de depoimentos trata justamente da polêmica sobre quantos anos de fato teria o bairro. As falas dos entrevistados são intercaladas com fotos antigas das primeiras décadas do século. Um importante contraponto foi propositalmente inserido nessa sequência de falas – trata-se da opinião do historiador Job Neto, que afirma que o bairro do Alecrim teria na realidade 334 anos. Laguardia falou sobre essa questão e explicou porque resolveu colocar esse assunto polêmico logo na primeira parte do documentário.

Eu achei interessante que era uma coisa polêmica. A gente como documentarista precisa também de coisas polêmicas pra o documentário não ficar muito morno então, o documentário já é uma coisa pesada né? E aí esse rapaz tinha feito estudos, mostrou documentos e aí eu achei interessante.⁶⁴

De maneira geral, ao se deparar com o trabalho de campo, o documentarista pode de acordo com sua coerência incluir novos fatos, novos personagens ou outros elementos que ele julgue necessário para a construção de sua narrativa. No caso específico de *Cais do Sertão*, a multiplicidade de assuntos forma uma colcha de retalhos que certamente foi difícil de costurar, mas ao mesmo tempo diante de tantos assuntos também é mais fácil elencar os mais relevantes, e frente a um contraponto importante, as subtemáticas menos relevantes saem da pauta.

Precisamos assistir ao documentário algumas vezes para procurar elucidar algumas questões que julgamos importantes. Uma delas diz respeito à divisão do filme por sequências. São inúmeras as sequências e a forma de montagem do filme foi muito trabalhada e trabalhosa também, pois há uma constante complementação das falas dos entrevistados, uns complementam os outros e por vezes ratificam ou acrescentam informações, repetindo parte do que foi dito anteriormente.

Trata-se de uma montagem complicada, mas que se torna cansativa diante da quantidade de falas e de assuntos presentes no documentário. Verificamos que apesar da montagem nos conduzir de forma linear, existe alguns temas recorrentes que voltam, por exemplo, os tipos populares, as figuras folclóricas do bairro e suas histórias engraçadas. Muitos assuntos são tratados como passado, mas não temos uma data que nos situe no tempo. A utilização de infográficos, por outro lado, nos ajuda a compreender a divisão política do bairro e suas fronteiras com outras áreas da cidade.

⁶⁴ Depoimento do cineasta Paulo Laguardia no dia 23/10/2013.

O mais populoso Bairro de Natal também é o mais popular – o documentário mostra toda a diversidade cultural do local. A feira livre, o comércio de rua, os blocos carnavalescos, figuras folclóricas como Maria Sai da Lata, Curisco, Lambretinha e Dr. Choque são lembrados como pessoas que fizeram parte da cultura do lugar. A gastronomia, bares, cabarés, vilas de moradores, tribos indígenas e o mercado do Alecrim compõem a lista dos assuntos culturais abordados no documentário.

Diante de tanta informação, tanto o documentarista quanto o espectador podem se perder. É possível que na preocupação de mostrar de tudo um pouco, assuntos que merecem destaque possam ser relegados ao segundo plano. *Cais do Sertão* ouviu diversos especialistas e figuras notórias da sociedade (professor, historiador, pesquisador, folclorista e empresários), característica típica das reportagens e do jornalismo televisivo. *Cais do Sertão* caracteriza-se também como um filme didático por conter alguns elementos que são típicos dessa categoria. Roger Odin (1974), ao citar G. Jacquinot em sua obra *Image et pédagogie* (1977), tipifica dois conjuntos estilísticos suscetíveis de produzir a leitura documentarizante: do filme pedagógico e do filme de reportagem. Dentre as características do filme pedagógico estão “aparição na tela daquele que sabe (o professor ou especialista), comentários do tipo explicativo e a utilização de esquemas gráficos” (p.25).

O quadro a seguir explica algumas aparições dos especialistas.

TEMPO	ASSUNTO	ESPECIALISTA
00:44	Fundação do Bairro	Job Neto (historiador)
00:57	Fundação do Bairro	João da Mata (professor)
02:03	Nome do Bairro e mobilidade urbana	Luciano Capistrano (historiador e técnico da SEMURB ⁶⁵)
12:43	Cultura	Gutemberg Costa (folclorista)
13:15	Cultura	Elione Monteiro (professora)

⁶⁵ Secretaria Municipal de Mobilidade Urbana.

14:06	Organização urbana	Maria Eleonora (engenheira civil e ex-secretária de projetos especiais da Prefeitura de Natal)
43:36	Comércio	Demerval Sarmiento (vice-presidente da Associação de Empresários do Alecrim)
44:03	Comércio de rua	Anchieta Alves (Presidente da Assoc. do Shopping de pequenos negócios do Alecrim)

É importante observar que como muitos entrevistados falaram sobre diversos assuntos, os especialistas acabam também aparecendo em momentos distintos do documentário para falar de outras temáticas. O diretor do filme teve o cuidado de identificar alguns desses especialistas de formas distintas em momentos diferentes da história. No entanto, pesa sobre o entrevistado sua qualificação e autoridade para falar sobre os assuntos. Por exemplo, o professor João da Mata também foi identificado nos caracteres como “boêmio”, ao falar da vida boêmia do bairro.

Tal identificação textual no vídeo não altera a percepção feita por quem já o viu em momentos anteriores e já o identifica como professor e pesquisador. É possível que tal procedimento tenha ocorrido na intenção de aproximar o entrevistado do assunto abordado, mas causa um estranhamento por ser incomum ver algo assim, mesmo que em documentários contemporâneos. No que diz respeito ao uso de esquemas gráficos, retiramos alguns *frames* do vídeo para ilustrar nossa análise.

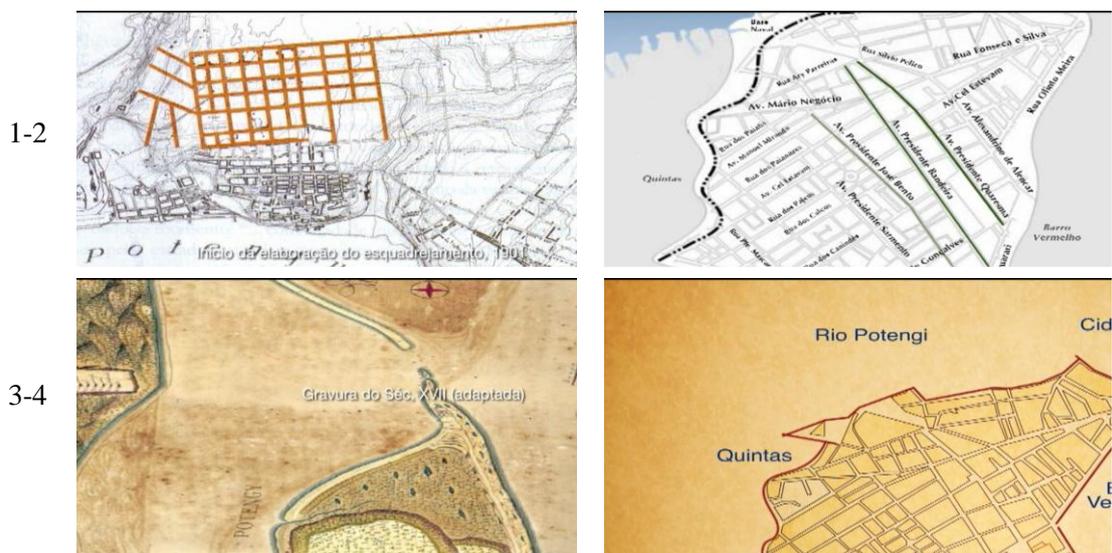


Figura 03 - Esquemas gráficos presentes no filme *Cais do Sertão*.

A terceira característica apontada por Odin trata dos comentários explicativos, identificamos que logo no início do documentário ouvimos em *voice over* a seguinte explicação:

No século XVI o litoral do nordeste estava cheio de piratas e mercadores franceses que levavam o pau-brasil e outros produtos para venderem na Europa. Um deles, Jackie Refoles, estacionou tantas vezes seu barco aqui no Rio Potengi em Natal que deixou seu nome gravado na memória do povo. Essa região passou a se chamar Rifofoles, depois Cais do Sertão e desde 1911, Alecrim.

De acordo com nossa análise podemos afirmar que tais procedimentos no uso dos elementos constitutivos da linguagem audiovisual denotam a preocupação do diretor em compor uma obra inteligível para o seu público. Os gráficos facilitam a compreensão das explicações e permitem ao receptor ler imageticamente, fixando de forma mais efetiva a informação transmitida. Os especialistas conferem um teor mais substancial para o conteúdo do documentário, enquanto que os comentários explicativos elucidam questões difíceis de compreender e facilitam também o entendimento dos espectadores.

De acordo com os pressupostos defendidos por Paulo Freire e Martin Buber apresentados e discutidos neste estudo, o documentário *Cais do Sertão* não se caracteriza como uma obra dialógica por conter uma montagem esquemática que atende exclusivamente o ponto de vista do diretor. Os cortes imprecisos (interrompendo a fala do entrevistado) impedem que o indivíduo possa se expressar de forma autêntica. O tratamento puramente técnico não contribui para o diálogo.

A entrevista realizada com o diretor apontava indícios de que não houve reciprocidades de consciências na produção do documentário. Não obstante, é bom que se diga que não há demérito nenhum no *Cais do Sertão*. Apenas constatamos que o documentário e seu processo de produção não se encaixam na categoria de documentário dialógico.

4.3.2 Mídia e representação social no documentário *Sangue do Barro*.

Título: Sangue do Barro

Ano: 2009

Estado/País: Rio Grande do Norte - Brasil

Gênero: Documentário

Duração: 52 minutos

Ficha técnica: *Direção:* Mary Land Brito e Fábio DeSilva *Produção executiva:* Mary Land Brito e Fábio DeSilva. *Fotografia:* J. Gonçalves e Onilson Pires. *Roteiro:* Geraldo Cavalcante e Mary Land Brito. *Edição/Som:* J. Marciano. *Montagem:* Alexandre Chompoo. *Direção de produção:* Keyla Sena.

Sinopse: *Sangue do Barro* aborda a exploração da violência feita pelos programas jornalísticos sensacionalistas a partir de um fato ocorrido no estado do Rio Grande do Norte. Genildo Ferreira de França marcou a cidade de Santo Antônio dos Barreiros ao cometer 14 assassinatos em série em menos de 24 horas.

Tema(s) do filme: Violência, mídia.

Os dias 21 e 22 de maio de 1997 marcaram a comunidade de Santo Antônio dos Barreiros no município de São Gonçalo do Amarante, no Rio Grande do Norte. Naquele lugar ocorreu um dos episódios mais sangrentos de assassinatos em massa no Brasil. O ex-soldado do exército, Genildo Ferreira de França, cometeu 14 assassinatos ali. O documentário conta a história do dia em que o Rio Grande do Norte parou diante da televisão, e se propõe a abordar a exploração sensacionalista que a mídia deu para o fato. *Sangue do Barro* é um documentário realizado pelo Programa DOCTV, uma ação da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, da Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais e da Fundação Padre Anchieta – TV Cultura – com apoio do Banco do Nordeste, ABD e TVU/RN.

O filme é dirigido por Mary Land Brito e Fábio DeSilva, dois cineastas e professores de cinema e audiovisual. O documentário também investiga as razões que levaram Genildo a cometer a série de assassinatos. Mary Land foi a diretora de depoimentos e Fábio o diretor de cena. O filme foi gravado doze anos após o trágico acontecimento e utiliza-se de depoimentos de pessoas da comunidade, familiares do assassino e das vítimas, do delegado que

acompanhou o caso em 1989, profissionais da imprensa que cobriram a tragédia e imagens de arquivo do extinto Programa Aqui Agora⁶⁶, da TV Ponta Negra⁶⁷.

O filme começa com a imagem de um homem passando sentado numa carroça que é puxada por um boi. A tela fica escura e ouve-se uma voz de rádio comunicador: “Atenção ITEP! Atenção ITEP! Um corpo foi encontrado em Santo Antônio do Potengi”. Acordes com batidas intercalam os novos chamados enquanto a quantidade de corpos e a tensão aumenta. Inicia-se o clipe de abertura com imagens aéreas do Rio Potengi que seguem em direção à comunidade de Santo Antônio.

O videoclipe de abertura serve também para a entrada dos créditos iniciais e dá o tom de tensão que irá permear todo o documentário. A tela novamente escurece, ouve-se barulho de sinos e a imagem abre em frente a uma igreja com pessoas chegando, o ambiente é de calma. Caracteres na tela indicam que chegamos à comunidade de Santo Antônio do Potengi⁶⁸. Seguem-se imagens da comunidade e iniciam-se os depoimentos. Os entrevistados não são identificados ao longo do documentário. As pessoas falam sobre Genildo Ferreira de França, ou “Neguinho” como era carinhosamente tratado na comunidade.

Graças a Deus não tenho o que dizer dele, só relembro as coisas boas.

Ele era uma boa pessoa, um bom pai. E tudo que a gente precisava, se a gente pedisse, ele dava, ele tava sempre lá.

Era um amigão, sabe? Tanto era bom, como era respeitador, delicado.⁶⁹

A primeira sequência de depoimentos deixa claro o quanto Genildo França era pacato e querido pela comunidade. A cena seguinte mostra a imagem poética de um artesão moldando um vaso de barro com as mãos. Quando o vaso está pronto ouve-se um barulho de tiro e o vaso se desfaz na mão do seu criador. A cena indica que a partir daquele momento algo inesperado está prestes a acontecer. Os depoimentos que se seguem relatam os primeiros momentos da tragédia.

⁶⁶ Programa policialesco de apelo popular, exibido no SBT entre 1988 e 1997.

⁶⁷ Afiliada do sistema Brasileiro de Televisão no Rio Grande do Norte e primeira emissora comercial de Natal.

⁶⁸ A comunidade de Santo Antônio do Potengi também é conhecida por Santo Antônio dos Barreiros, devido às olarias que existiam na comunidade.

⁶⁹ Depoimentos de pessoas presentes no documentário *Sangue do Barro*.

O delegado Sérgio Leocádio relata como foi comunicado do fato naquele dia, e na sequência, familiares das vítimas contam como seus parentes foram atraídos para a morte pelo matador. Há um clima de pesar muito forte nos relatos dos entrevistados. Apenas um dos depoentes parece sentir-se à vontade para falar de Genildo. Especulam-se os motivos do acesso de fúria de Neginho.

Ele tinha um certo carinho por aquele menino. E após o filho dele ter sofrido um acidente e ter chegado a óbito ele começou a mudar também dali.

Ouvi o povo falar que a Mônica tinha pego ele com outro homem na cama.

Jamais uma mulher que casa com um homem vai inventar uma conversa dessa, né? Se ela falo é por que ela realmente viu.

Dizem que tinha uns cabras sem vergonha que passava a mão na bunda dele e ele não gostava. Ele se revoltou e pronto.

A polícia levantou uma hipótese que não está nos autos, de que ele estaria devendo muito e a quem ele devia teria dado um ultimato pra ele.

Foi uma ação demoníaca, ele não estava em si.⁷⁰

Todas as versões que poderiam ter motivado a série de assassinatos são exploradas pelo documentário, e o que vemos em seguida são imagens da emissora TV Ponta Negra acompanhando a ação da polícia e mostrando o rastro de sangue deixado por Genildo. Corpos atingidos por tiros são mostrados pela reportagem em tom sensacionalista e as imagens de arquivo se revezam com depoimentos das pessoas que acompanharam de perto a chacina. Detalhes dos assassinatos são revelados pelo amigo e pela namorada de Genildo, ambos ajudaram a esconder os corpos sob a ameaça de morte. O clima é tenso e a narrativa cresce à medida que a caçada ao assassino se inicia.

O que se vê é uma polícia despreparada e uma imprensa totalmente entregue ao calor dos acontecimentos. A sensação que temos é de indignação diante do despreparo dos repórteres. Não há respeito diante da tragédia alheia, o sensacionalismo explora a dor e o sentimento daqueles que tiveram perdas irreparáveis. A violência sempre foi um combustível para o motor da audiência midiática. O sensacionalismo delineia as marcas deixadas no discurso da imprensa por outra matriz cultural, simbólico-dramática (MARTÍN-

⁷⁰ Depoimentos de pessoas presentes no documentário *Sangue do Barro*.

BARBERO,1997). As tragédias e catástrofes sempre venderam jornais e aumentaram a audiência televisiva.

Por volta dos trinta minutos, os repórteres que participaram da cobertura da tragédia de Santo Antônio dão seus depoimentos. Não podemos identificá-los, pois como já registramos, os entrevistados não são mencionados neste filme.

Evidentemente que o caso foi explorado de uma forma grotesca, é aquilo que eu disse, não é um fato que acontece todo dia em todo lugar do mundo, e aqui isso virou um episódio histórico.

Uma pessoa que assassina mais de dez outras pessoas numa comunidade pequena no interior do Rio Grande do Norte, tinha que ter a amplitude da divulgação que ele teve. A espetacularização da notícia é só um detalhe que faz parte da imprensa. Mas era sim um espetáculo, um espetáculo negro, cruel.⁷¹

A própria comunidade reclama da forma sensacionalista que a televisão retratou o ocorrido. Vemos aqui que a comunidade foi duplamente atingida: pela chacina que pegou todos de surpresa e pela mídia que vitimou a moral e a dignidade de alguns envolvidos no caso. O documentário, nesse ponto, acerta no depoimento da ex-namorada de Genildo França:

Eles tentavam me distrair e fazer assim que eu me sentisse culpada, tá entendendo?[...] O que eles (da imprensa) fizeram comigo... O que o Genildo talvez tivesse feito, não teria sido tão pesado pra mim quanto foi as barbaridades que eles cometeram.

Há uma denúncia e em seguida a defesa feita de um dos repórteres que foi acusado pela namorada de Genildo. A diretora Mary Land Brito revela sua decepção com a imprensa, se coloca na condição de jornalista e sai em defesa da categoria:

A gente da imprensa realmente faz o que é mais simples e que não tem nem como julgar. Porque do dia para a noite Natal tem um *serial killer*, ele está na lista dos *serial killers* do mundo. A gente não tinha nem como se preparar para isso daí. Então, para mim foi muito mais, a preocupação maior que eu tive por que tiveram matérias, por exemplo, um ano depois da morte, dois anos e não mudou, isso para mim foi o que me deixou decepcionada com a imprensa. Por que eu acho que no dia ninguém estava preparado, a polícia não tinha equipamento e não sabia nem para onde ir. Você vê mesmo que cada um vai para um lado. O Itep não tinha carro, não tinha preparação, não

⁷¹ Depoimentos de pessoas presentes no documentário *Sangue do Barro*.

tinha nada. A comunidade não sabia o que fazer e a imprensa não foi diferente. Porque que a gente saberia o que fazer, inclusive na época eu era estagiária do *Aqui Agora*, porque que a gente iria saber o que fazer, se ninguém sabia o que fazer? A comunidade não sabia, a polícia não sabia, o Itep não sabia, o poder público não sabia o que fazer, a imprensa não seria diferente. Agora o que me preocupou foi um ano depois, a abordagem ter sido exatamente a mesma coisa. Foi pegar, por exemplo, que a gente não colocou isso daí porque realmente eu achei execrante uma entrevista com um filho dele saindo da escola. O menino, um ano depois, então, como é que está sua vida agora, inclusive esse Cosme deu entrevista para a gente, um menino, um menininho mesmo raquítico de nove anos de idade saindo da escola e a imprensa lá, e aí? Seu pai matou, como é que tá? Pô, você fazer isso no dia já é complicado porque quem está na redação, vamos imaginar que o editor vai ter o mínimo senso e dizer *meu amigo, não vamos botar isso no ar*. Mas naquele calor é uma coisa, mas um ano depois você dar a mesma abordagem que foi dada durante o dia, eu achei isso péssimo, me deixou decepcionada com a nossa imprensa.

Independente do fato, o jornalismo sensacionalista busca sempre as emoções e o sentimento.

No fundo a imprensa sensacional trabalha com as emoções, da mesma forma que os regimes totalitários trabalham com o fanatismo, também de natureza puramente emocional (MARCONDES FILHO, 1986, p. 90).

Sangue do Barro segue o mesmo caminho que ele se propõe criticar. Há certo sensacionalismo na abordagem, é impossível não se contaminar diante de um assunto particularmente midiático. No entanto, a cena mais emblemática do documentário ocorre aos 36 minutos, quando a produção do documentário entrega a carta que Genildo França escreveu no dia de sua morte. A filha de Genildo, que nunca teve acesso à carta do pai, é surpreendida pela presença da escrita original, ela não acredita que está diante daquele que é o símbolo de despedida da sua figura paterna, que num gesto de lucidez em meio às mortes que vinha causando nas últimas horas decide pedir perdão a Deus e justificar o motivo que o levou a cometer os assassinatos.

A filha toma a carta em suas mãos, a fita por alguns instantes e entrega para que um jovem que está ao seu lado, leia para ela. A leitura da carta é intercalada por várias vozes, inclusive a do repórter do *Aqui Agora*, Jota Gomes, a quem foi encaminhado a carta. O choro da filha de Genildo é inevitável. O espetáculo mais uma vez atinge seu ápice. Não sei se o que me impressiona mais são as imagens de arquivo do *Aqui Agora*, as imagens relatadas por

Mary Land do menino saindo da escola dois anos depois e sendo abordado pelo repórter, ou as imagens que eu acabo de assistir – não vejo diferença nas três. Todas me levam para o mesmo lugar. Um lugar onde não quero estar.

Outra imagem que incomoda é a *mise-en-scène* do repórter Jota Gomes se emocionando ao pegar a carta depois de doze anos e fazendo a sua leitura mais uma vez.

Os *frames* abaixo revelam a espetacularização sobre a carta.

1-2



3-4



Figura 04: *Frames* da sequência sobre a carta de Genildo França.

Sangue do Barro é um filme bem produzido com sons e imagens primorosos, edição excelente e trata de um episódio que muitos preferem esquecer. É um documentário que tem méritos, mas também comete os mesmos erros que critica e se propõe a discutir: a espetacularização midiática dos acontecimentos. Existiam inúmeras possibilidades de abordar o tema. Representar o outro, não é apenas colocá-lo diante de uma câmera e ouvir seus relatos e lamentos. A representação pressupõe atitudes mais efetivas e dialógicas, pois existe um contrato ético que permeia a interação do sujeito diante da câmera com o mundo. Esse contrato diz muito mais respeito ao diretor que media esta interação.

O documentário é bem montado, com sequências bem definidas e mostra o outro lado de uma história que foi amplamente propagada e que até hoje causa desconforto aos

familiares e amigos das vítimas. Mas o filme também repete o mesmo lado da história. Tem boa fotografia, narrativa bem construída e uma trilha sonora que funciona. *Sangue de Barro* espetaculariza a mídia ao reproduzir exaustivamente a cobertura midiática – não há um aprofundamento na discussão, é tudo tratado na superficialidade para que cada um tire suas próprias conclusões. A ausência de identificação dos personagens causa certo estranhamento por se tratar de um documentário com trinta personagens e atrapalha um pouco a compreensão da história.

Por duas vezes visitei a comunidade de Santo Antônio dos Barreiros, gosto de me lembrar daquele lugar como a terra do artesanato e tenho certeza de que seus moradores também preferem ser lembrados assim.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar este projeto em março de 2012, nossa intenção era um pouco diferente da que finalizamos. Pensávamos em utilizar como objeto empírico, uma série de documentários que produzimos no ano de 2008, intitulada: *Alma das Ruas*. Abandonamos essa ideia no primeiro Seminário de Orientação de Dissertação. Desde então já se contabilizam dois anos e três meses de caminhada. Nosso projeto sofreu algumas modificações – nós também nos transformamos ao longo desse tempo.

As modificações foram necessárias e ocorreram à medida que nosso contato com a pesquisa nos apontava novos horizontes, novas formas de ver e interpretar a realidade pesquisada. Pensamos em realizar um laboratório de sensibilidade com alguns documentaristas, mas algumas vezes descobrimos que nossa ousadia não caberia no espaço temporal de dois anos de um mestrado, então mais uma vez readequamos nossas atividades e chegamos ao projeto de pesquisa que apresentamos.

Neste caminho contamos com a ajuda e a sabedoria de professores, teóricos, pensadores e amigos que nos acompanharam, tornando a caminhada menos cansativa do que aparenta ser. É sempre bom se aventurar no mundo da pesquisa, descobrir o novo, confrontar opiniões, rever conceitos e descobrir um mundo que se descortina à sua frente. Realizar uma pesquisa é como gerar um filho, cuidar dele todos os dias, vê-lo se transformar e crescer. Pesquisar as perspectivas dialógicas na construção do documentário foi uma missão que me

deu prazer, alimentou minhas inquietações, nutriu meus desejos e ampliou meus horizontes. Hoje já não vejo o documentário com os mesmos olhos de quando iniciei a pesquisa.

Levamos algumas hipóteses sobre o documentário dialógico, fizemos uma imersão nas experiências dos documentaristas Bernardo Luiz, Mary Land Brito e Paulo Laguardia. Assistimos repetidas vezes a suas obras, como quem vasculha um ambiente à procura de algo que sabemos estar em algum lugar. Analisamos, ponderamos e mergulhamos fundo para compreender como se dá o processo dialógico no documentário.

Percebemos que para que o encontro entre o documentarista e o personagem ocorra de forma autêntica, e se transforme em relação dialógica, é necessário que ambos reconheçam o outro em si e assumam o compromisso de construir um diálogo em comum. Reconhecemos que essa não é uma tarefa fácil, por depender de diversos fatores que dificultam o estabelecimento do diálogo. Tratamos desses aspectos ao longo do capítulo “O documentário e a linguagem dialógica”, nas análises das entrevistas e obras dos documentaristas pesquisados.

Constatamos que são nas relações estabelecidas entre o diretor e o outro que tem sua vida documentada que se constrói um documentário dialógico. Identificamos que as escolhas técnicas e estéticas, bem como as estratégias de abordagem do diretor, interferem no diálogo do documentário e atuam diretamente na produção de sentidos. Dessa forma, as experiências daqueles que produzem documentários foram fontes de informações relevantes para compreender o processo.

Nas páginas 67 e 68 deste trabalho pode ser encontrada outra contribuição de nossa pesquisa. Para elucidar e compreender o processo da tomada de depoimentos, elencamos dez fatores que fazem do ato da entrevista um momento antidialógico, refizemos o percurso inverso ao do diálogo para compreender aspectos que interferem na relação dialógica que compreende as intersubjetividades do entrevistador e o entrevistado. Consideramos também fatores que podem transformar o encontro entre o documentarista e o documentado em diálogo.

Cumprimos o nosso objetivo inicial, que era analisar as experiências dos documentaristas para compreender como se dá o processo dialógico na produção de filmes de não ficção, analisando os elementos de construção da linguagem audiovisual e sua relação com o gênero documentário. Dentre os fatores que contribuíram para que possamos alcançar os objetivos propostos estão a escolha adequada das referências teóricas, a orientação

acadêmica realizada pelos professores nos Seminários de Orientação de Dissertação e a orientação da professora Maria Angela Pavan.

A metodologia utilizada foi apropriada e suficiente para que os procedimentos metodológicos fossem realizados satisfatoriamente. A fenomenologia, por sua vez, requer uma capacidade apurada de observação e compreensão dos fenômenos estudados.

A bibliografia utilizada foi de grande valia e à medida que a pesquisa caminhava foram acrescentados novos autores que nos ajudavam a refletir sobre o problema estudado. Às vezes tínhamos a impressão de que era tempo insuficiente para dar conta de tanta leitura. As escolhas nos ajudaram a compreender melhor o problema de pesquisa. Os eventos científicos contribuíram e muito, pois a troca de conhecimento permitiu que conhecêssemos outras pesquisas relacionadas ao nosso objeto de estudo.

Sentimos dificuldades em obter dados sobre o audiovisual do estado do Rio Grande do Norte. A escassez de pesquisa nos leva a crer que cada vez mais devemos voltar nossas pesquisas para o que acontece em nossa região, fortalecendo nosso sentido de pertencimento. Esta pesquisa também foi pensada na perspectiva de contribuir com um estudo que tivesse como objeto empírico documentaristas e documentários do Rio Grande do Norte.

Nosso maior desafio foi refletir sobre as práticas no campo da produção de documentários, trabalhar com as subjetividades humanas, vencer medos interiores, avançar academicamente. Não foi fácil chegar até aqui. Mas aqui estamos e é aqui que queríamos estar.

Acreditamos fielmente que este trabalho pode ser o ponto de partida para novas incursões científicas no campo do documentário dialógico. Por esse mesmo motivo reconhecemos que ainda há muito que pesquisar nesse sentido. Sentimo-nos felizes de ter dado este primeiro passo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Milton José - **A educação visual vista como educação cultural, política e estética**. Publicado na revista *online* da Biblioteca Prof. Joel Martins, Campinas, v.1, n4, out 2000 SP.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BARBOSA, C e CUNHA, E.T. **Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.
- BAPTISTA, André. **Funções da música no cinema: contribuições para a elaboração de estratégias composicionais**. Dissertação (Mestrado em música) Programa de Pós-Graduação em música - PPGM, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. 174p.
- BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. in: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura**. Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do Povo**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BUBER, M. **Do diálogo e do dialógico**. Trad. Marta E. de S. Queiroz e R. Weinberg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.
- BUBER, M. **Eu e Tu**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1977.
- CASCUDO, L. da C. **Flor de Romances Trágicos**. Natal: EDUFRRN, 1999.
- CARRASCO, Ney. **Trilhas: o som e a música no cinema**. Artigo publicado na Revista Consciência nº 116 - Unicamp - 2010.
- CYRNE, Moacyr. Uma experiência em cinema. Revista Província, Natal, n. 1, p.8, agosto. 1967.
- COSTA F. Cesarina. **Primeiro Cinema**. In: Fernando Mascarello (org). – Campinas: Papyrus, 2006. **História do Cinema Mundial**.
- FERNANDES, Anchieta. **Écran Natalense: Capítulos da história do cinema em Natal**. Natal, 1992.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**, Rio de Janeiro: Paz na Terra, 2005.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GUIMARÃES, Cao. **Sobre fazer documentários** / Vários autores. – São Paulo: Itaú Cultural, 2007. 124 p.

HALL, Stuart. **Da Diáspora. Identidades e Mediações culturais**. Trad. de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Claudia Álvares, Francisco Rüdger, Sayonara Amaral. Belo Horizonte: UFMG/ Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho – Televisão, Cinema e Vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo. **Pesquisa em comunicação. Formulação de um modelo metodológico**. São Paulo: Loyola, 2001.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O capital da notícia: jornalismo como produção social da segunda natureza**. São Paulo: Ática, 1986.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2003.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro – DOCTV**. Balanço de Gestão (2003-2006). [Brasília/São Paulo, 2007].

MERLEAU PONTY, M. **Ciências do homem e fenomenologia**. São Paulo: Saraiva, 1973.

MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir (orgs.). **O Cinema do Real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus Editora, 2005.

NONATO, R. **Jesuíno Brillhante - O Cangaceiro Romântico**. Rio de Janeiro: Editora Pongetti, 1970.

ODIN, Roger. “**Film documentaire, lecture documentarissante**”. In: ODIN, R.; LYANT, J. C. (Ed.). *Cinemas et réalités*. Saint-Etienne: Université de Saint-Etienne, 1984, p. 263-277.

OROZCO, Guillermo Gomes. **Televisión y Audiencias – Un Enfoque Cualitativo**. Madri, Ediciones de La Torre e Universidad Iberoamerica, 1996.

PENAFRIA, Manuela. **Perspectivas de desenvolvimento para o documentarismo**. Universidade Beira Interior, 1999. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-perspectivas-documentarismo.pdf> acessado em 13.08.2013.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário – história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Editora Cosmos, 2001.

PENAFRIA, Manuela. **O ponto de vista no filme documentário**. Universidade Beira Interior, 2001. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf> acessado em 13.08.2013.

PENAFRIA, Manuela. **Ouvir imagens e ver sons**. Universidade Beira Interior, 2003. http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria_som_e_doc.pdf acessado em 13.08.2013.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia**. Artigo publicado no VI Congresso SOPCOM, Universidade Beira Interior, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf> acessado em 13.08.2013.

RABIGER, Michael. **Direção de Documentário**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

FILMES

BRITO, Mary Land. **Sangue do Barro**. DOCTVIII, 2009, 52 min.

COBBETT, William. **Jesuino Brilhante - O Cangaceiro**. Brasecran, 1972 . 35mm. 99 min.

FRANÇA, Bernardo Luiz. **Vivo**, 2009, 20 min.

LAGUARDIA, Paulo. **Cais do Sertão**. 2012, Independente, 50 min.

RIBEIRO JR, Augusto. **Boi de Prata**. Embrafilme, 1980. 35mm. 97 min.

SALLES, Walter. **Santiago** .Videofilmes, 2007. DVD. 107min.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 – TRANSCRIÇÃO ENTREVISTA: MARY LAND BRITO

Data da realização da entrevista: 23/10/2013

1. Mary Land, fale um pouco dessa sua trajetória no audiovisual.

R. Eu trabalhava, sempre trabalhei com televisão. Então, eu sai da faculdade, fiz jornalismo, estagiei na TVU, de lá eu já sai para a TV Band e depois TV Ponta Negra. E aí resolvi parar pra estudar. Fui para São Paulo, fiz alguns cursos, mas na área de assessoria de imprensa, aí não deu muito certo, aí quando eu voltei pra cá e fiquei procurando o que fazer. Fui para Pipa, que minha família tem casa lá, passei um tempo, foi quando teve o concurso *Revelando os Brasis*, e com o concurso *Revelando os Brasis*, meu projeto foi selecionado. Eu fui para o Rio, fiz oficinas e fiz meu primeiro documentário. Então, foi a partir daí que eu disse: não, é isso mesmo eu quero fazer. Até porque como eu trabalhava na TV, minhas matérias eram grandes demais, que os editores me chamavam de *Marylenda*, porque eu sempre queria contar a história inteira. Eu queria contar o começo, antes e depois do fato em si. Aí eu descobri com o *Revelando os Brasis* que minha praia era aquela, documentário. Quando eu descobri isso, eu voltei pra SP, eu tinha umas coisas meio que agendadas lá, eu voltei para lá para fazer uns trabalhos e resolvi tentar um mestrado lá nessa área. E aí foi quando eu passei no mestrado na Unicamp, estudando documentário, estudando cinema brasileiro. E aí enveredou o mestrado, depois eu voltei para Natal, já fui trabalhar com produtoras de vídeo, fazendo vídeos institucionais. Fiz projetos para editais, fui selecionada e continuei nessa área, e depois fui dar aula também nessa área de cinema e de documentário.

2. Você é natural de onde?

R. Daqui de Natal, nasci em Natal, em 1976.

3. Me fale dessa experiência como documentarista no filme *Sangue do Barro*.

R. *Sangue do Barro* foi a produção maior que eu fiz até agora. E a relação de documentarista começou com a pesquisa. Primeiro quando a gente mandou o projeto, era um assunto que a gente não tinha muito conhecimento, a gente só tinha um lado da história. Que era o lado da mídia, e a gente achava que conhecia a história inteira. Quando a gente começou a ter contato com os entrevistados. O Geraldo teve esse contato primeiro, aí depois a gente continuou nesse contato que a gente viu que ninguém da cidade concordava com aquela história que tinha sido transmitida na mídia. Foi na verdade meu primeiro choque como documentarista, afinal de contas o que é a verdade? Até porque na minha cabeça, eu já tinha uma concepção que o nosso personagem era um assassino sangue frio sociopata, isso para mim, estava claro, e de repente o contato com os entrevistados quebrou isso que para mim era uma certeza. Então, foi a primeira vez que na verdade eu vi, poxa, a gente não tem tanto domínio da história, e sim, outras pessoas podem

refazer tudo. Inclusive o roteiro a gente teve que refazer, ligamos para o *DOCTV*, explicamos o que estava acontecendo e eles falaram: *não, o documentário é uma história viva que muda a todo tempo e como todo documentário, a gente pode ter um argumento, ter um roteiro indicativo, mas, são os depoimentos que vão dar esse direcionamento para a gente e a gente mudou completamente a história.* E o que já foi um grande ensinamento. Até no começo quando a gente procurou a coordenação e achou que ia ser chamado a atenção, e o pessoal até falou, *bem-vindo ao mundo do documentário*, a gente achava que era uma coisa, e no final das contas os entrevistados nos levam para outro lugar. E essa relação com eles era uma coisa bem complicada porque a gente estava falando de um assunto dolorido para todos eles. Quem participou da história, a maioria, tinha algum familiar, ao perdeu algum familiar, ou era familiar de quem tinha matado. Os outros eram entes de instituições, que para eles era uma coisa, não tinha emoção, mas tinha um pouco do *glamour* por poder dizer que participou de tudo lá, então era mais fácil porque a pessoa estava afim mesmo de se abrir e mostrar que participou daqui lá. Mas a gente tinha que ter cuidado com essas pessoas de outra coisa, até que ponto tudo era verdade? Porque justamente como existia o sensacionalismo da história, teve muita coisa que a gente teve que filtrar. A gente teve entrevistado que falou em muito mais mortes do que foi. Entrevistados que falou, *não, aí de repente quando chegaram os helicópteros e os hidro aviões*, e a gente: como? *Os hidro aviões, chegaram hidro aviões no rio.* Então, a gente viu que a gente tinha dois problemas: um era o sensacionalismo e a história que cada um fez na sua cabeça, e como foi uma história muito grande e cada um foi contando essa história, um aqui junto com outro ali, e cada um tinha uma verdade na cabeça; e o outro, era a emoção das pessoas que também confundia tudo, confundia número, confundia data, porque estavam muito levados pela emoção. E aí foi como o lidar com isso, como, ah... Eu tinha explicado anteriormente, o Geraldo fez essas pré-entrevistas lá e depois que selecionou, eu até em alguns momentos, estava lá na casa, mas sempre de longe, não queria interferir diretamente. Quando a gente foi gravar, foi meu primeiro contato com esses entrevistados. Que era para que eles contassem essa história novamente e pela primeira vez. Porque é bem comum entrevistado, quando a gente já tem esse contato antes, que eles contam a história pra gente que é natural para fazer um roteiro, na hora que a gente vai fazer gravando, tem muito aquilo: *como disse, a senhora já sabe disso, eu já não disse.* Para evitar isso, e fazer com que eles contassem tim-tim por tim-tim. Então, eu era a novidade do depoimento e Geraldo estava lá no *set* presente, muito mais como um elo de ligação que eles tinham, que era a pessoa com que eles tinham confiaram a história. Isso com os moradores, o pessoal das instituições não. O delegado, a pessoa do Itep, os policiais, tudo isso, desde o começo eu sentei e conversei, orientei, pegamos dados juntos, matérias de jornal, já foi uma coisa construída, mais colaborativamente. E com a comunidade foi dessa maneira que se criou um vínculo, porque eles estavam abrindo uma

história para a gente muito dolorida, alguns a gente tentou até ajuda junto a prefeitura porque a gente viu mesmo que era uma cidade que tinha sido prejudica. Por exemplo, o Diá que é um dos acusados de cúmplice, ele tem um problema com drogas seríssimo, ele é viciado em *crack* e uma das coisas que a gente pode entender é que com a historia que ele se meteu ele foi execrado pela sociedade, com isso ele ficou no submundo e se enfiou no submundo mesmo, a gente até tentou ver se conseguia ajudar ele em um tratamento junto à prefeitura, e acabou que isso não muito até porque ele mesmo depois não demonstrou muito interesse de dar continuidade com isso. Mas a gente fez vínculos, pessoas que, por exemplo, aqueles três que é o senhor e as duas filhas que falam que é o pai do Neguinho e as duas... Não, Neguinho na verdade é o assassino. Os pais de um personagem que eu não lembro o nome dele agora, que a entrevista são eles três, o pai e as duas irmãs. Eles três que no começo não queriam receber a gente de maneira alguma. E quando acabou o filme que a gente foi fazer a pós-produção, a gente foi na casa de cada entrevistado, agradecer e dizer que a gente ia entrar no processo de edição, explicar todo processo, e a gente foi lá e eles receberam a gente super bem. Eu fui com o Geraldo, inclusive, elas, as meninas foram lá no mato, pegaram um monte de mato, ervas e disseram que a gente tinha que tomar banho com essas ervas daqui porque vocês se meteram numa história muito complicada, remexeu em muita coisa. Eu entrei até porque não acreditava muito nessas coisas, mas na dúvida. Primeira coisa que eu fiz quando cheguei em casa foi isso, meu querido. Ligar meu chuveiro, encher duas bacias bem grandes, botei todos os matos. Porque, gente, é uma relação de continuidade. Se eles que estavam lá, estavam nessa historia que nem queriam receber a gente e depois tiveram essa preocupação de olhar, tirar de você essa energia toda. Então, liguei para Geraldo: *tomou seu banho? Tomei também!* Então, fiz: *ótimo*. Então, a gente zerou. Aí realmente é vínculo que faz, e vínculo porque, por exemplo, a esposa dele que deu entrevista para gente, aquela do lado do rio. Ela, e os dois filhos, já viram na gente também um canal. Depois eles ligavam toda semana, queriam saber, queriam que a gente fosse visitar lá e é muito complicado, porque você saber que quando a gente tá fazendo um processo de documentário, a gente tá ali muito junto, aí quando o filme acaba e você entra em outro filme. Aquelas pessoas que estavam ali conjuntamente, seus melhores amigos ali toda hora, na verdade não faz mais parte dessa realidade. A gente vai para outro filme, e outra história. Algumas vezes a gente ainda se liga, mas a gente teve inclusive esse cuidado de quebrar, isso a gente explicou para eles, porque a gente não queria também que isso influenciasse, tipo, na gente no período que a gente estava montando. Ela ligava, e aí? *Vocês vão mostrar o lado do meu pai, ele não teve culpa, e a gente vai mostrar a história que estão contando para a gente*. E explicou que a partir do momento que eles deram o depoimento, a gente não ia colocar nada que não estivesse nas palavras deles. Tanto que o filme não tem narrador, está todo na voz das pessoas. Mas que depois há um vínculo que tem que ser desmamado, porque a

gente ficou na cidade, foram dois meses lá. E aí depois esse vínculo do desmameamento de... A gente cria vínculos e depois...

4. Quanto tempo durou geralmente cada entrevista? Foram trinta horas, trinta entrevistados participaram, segundo vocês relataram naquele dia. Em geral mais ou menos quanto tempo?

R. A gente tinha mais de trinta horas de gravação, mas também com imagens, com outras coisas, é, eu posso até pedir, nesse tempo eu já nem lembro mais quanto tempo a gente gravou...

5. Tudo bem, mas eu digo assim, cada entrevista em geral durou em média quanto tempo? Sei que houve uma variação, mas uma média.

R. Tá, eu acho Alexandre, que uma média de meia hora, quarenta minutos.

6. Você lembra quantas perguntas foram feitas?

R. Então, sempre eu pedia para a pessoa contar a história. Dizia olha, por exemplo, se for os filhos, os filhos na verdade demoraram mais, foi uma entrevista de quase duas horas, porque começou de desde qual era a relação, como é que vocês... Dos filhos, eram: *Quem era seu pai? Como você via seu pai? Como você ver seu pai hoje? E o que aconteceu naquele dia?* Pronto, com os familiares, os dois filhos e a ex-mulher. Com a população era: *Quem era Neguinho? E o que aconteceu naquele dia?* Essas eram as duas perguntas que balizavam. Mas, cada pessoa trouxe ali uma informação para a gente que quando a gente montou o roteiro, a gente queria uma informação de cada pessoa. Então, essas eram as duas perguntas chaves, mas a pergunta específica, pela qual aquelas pessoas estavam lá. E o restante era mesmo desdobramentos das respostas.

7. E os critérios para seleção desses entrevistados?

R. Com essa fase de levantamentos dos dados, pré-produção, que Geraldo ficou lá, conheceu um monte de gente, entrevistou um monte de gente. A gente montou, né, a cada três, quatro dias, eu ia para lá montava quem eram as pessoas que ele tinha entrevistado e o quê que aquela pessoa tinha a dizer de forte sobre aquele assunto. Diante de tudo isso, a gente tirou aquelas pessoas que a gente considerava chave. E depois é, as pessoas que a gente considerava chave, a gente separou isso e para montar o roteiro o que a gente foi fazendo, o que era dúvida de uma, a gente foi transformando naquilo lá. Mas foi quem iria fazer a história andar, como a gente ia fazer naquela história que era dividida em: quem era o Neguinho; a versão policial; a versão da imprensa; e a versão da comunidade. Então, a história foi dividida nesses quatro pontos e a gente escolheu pessoas que fariam a história caminhar nesses quatro pontos aí.

8. E sobre os elementos constitutivos da linguagem audiovisual, como é que foi definido, por exemplo, uso de trilha, a questão do narrador você falou que não utilizou de fato, é imagem de arquivo, dramatização, como é que foram feitas essas escolhas?

R. Tá. A gente inicialmente pensou em dramatizar, mas depois a gente viu que para dramatizar isso, era preciso muita grana. Porque para você fazer coisas que envolvam assassinato, homicídio, ou você faz bem feito, ou você torna ridículo. Então, a gente tirou, pensou porque não fez, por causa do orçamento. E material de arquivo, a gente procurou no arquivo nas tevês Ponta Negra, InterTV, Tropical e Band. Tropical e Band não tinham arquivo, a InterTV também não tinha arquivo, e qualquer coisa deveria ser pedido a nacional. Eu acho até que eles têm seu arquivo local, mas não poderiam ceder, teria que pedir a nacional, que a gente até entrou em contato, mas senti uma dificuldade muito grande, e ia ter que pagar por cada segundo de imagem e isso não estava no nosso orçamento. E a gente conseguiu de material impresso, a Tribuna e o Diário, foi feita uma pesquisa lá também, os dois cederam as matérias e as fotos. E a TV Ponta Negra era a única que tinha um arquivo daquele dia mesmo completo. Agora detalhe, a gente chegou lá, eles *não, a gente tem o arquivo de todos os programas de TV*, entra aqui na sala, pronto. Era uma sala repleta de fita de VHS, eles estavam começando a organizar o arquivo, então, algumas coisas, que é o Xuxa que é o responsável pelo arquivo, ele já tinha organizado lá, porque era aleatório. Ele pegava uma estante “x” e ia fazer. Então, quando jogou o nome lá do Genildo Ferreira de França, algumas fitas vieram, só que ele disse: *Mary, aí dentro com certeza tem mais coisas*. Aí um dia, eu fiquei lá um dia inteiro, da manhã até a noite, abrindo cada caixa de fita, lendo tudo que tinha lá, e várias tinha mais material do que aquele, só que teve uma enchente na TV um ano antes e muita fita tinha sido danificada por causa dessa enchente. Eu até estava lá, mas a gente não conseguiu tirar nada e quando abriu estava completamente mofada. Então, o nosso arquivo foi em decorrência da única que tinha para dar arquivo, era a TV Ponta Negra, o resto a gente não conseguiu. Em termos de linguagem, a gente resolveu não usar a figura do narrador para quem participasse da história contasse, porque a gente teve a preocupação, a gente achava que tinha uma história que sabia o que era: foi um cara que era ruim e que em um determinado dia matou uma ruma de gente. No decorrer da construção, a gente viu que não sabia essa história e que no fundo, no fundo, ninguém sabia o que exatamente tinha acontecido. Então a gente resolveu tirar essa questão do narrador que a gente nem queria e foi algo que realmente minou, porque era algo que a gente não se sentia no direito de contar uma história, caminhar com uma história que a gente não sabia as respostas. E também por isso que a gente não colocou especialistas, psicólogo, psiquiatra, sociólogo, porque a gente viu que no fundo ninguém tinha acompanhado aquela história, ninguém saberia dizer exatamente o que tinha acontecido. Por isso que a gente resolveu dar a palavra para nenhum especialista, porque qualquer pessoa que fosse lá iria falar de uma maneira geral, mas a gente achou a história tão individual que talvez até a

gente soube que ele tinha tido um tratamento com um psicólogo, a gente procurou muito esse psicólogo, ninguém conseguiu achar porque era no posto de saúde de lá e o posto de saúde não tinha esse registro, se tiver de falar com o psicólogo era com o que tinha contato com o cara, não alguém que vá analisar a situação como o todo, porque no fundo ninguém sabia. O cara planejou? O cara surtou? Foi por que ele era gay? Foi por que mataram um filho dele? No fundo como eram muitas dúvidas. A gente inclusive teve essa preocupação de transformar o documentário em possibilidades, mas que cada um realmente tirasse a conclusão porque nós mesmos dentro do grupo tínhamos opiniões distintas e a gente achou isso importante.

9. E a trilha sonora?

R. Ah, a trilha sonora quando a gente procurou o Gustavo e o Papel, que foram as duas pessoas que fizeram a trilha, a gente só pediu que fosse uma trilha forte, meio que paulada para combinar com a história do filme. Os meninos estavam trabalhando lá no lugar deles, a gente não tinha visto nada ainda e no dia que a gente foi gravar o depoimento com os dois filhos deles, a gente convidou os meninos para irem para lá assistir sabe, porque a gente já tinha convidado para ir até algum dia de gravação e como era um sábado coincidiu que o Gustavo Lamartine foi lá assistir nesse dia e foi o dia mais forte de depoimentos mesmo, porque foram os dois filhos, foi o dia que a menina se emocionou, porque ela não conhecia a carta e a gente estava com uma carta verídica na mão. E além disso, porque o assassino na verdade tem sete filhos, além daqueles dois que a gente entrevistou e um deles a gente tinha ido tentar buscar uma foto deles, porque ninguém tinha foto dele, e a gente foi na casa de um outro filho e o Gustavo foi comigo no carro e quando a gente chegou lá, esse filho que depois a gente acabou descobrindo que ele é traficante. Quando a gente chegou, ele, *vocês são a equipe de filmagem, peraí que eu vou pegar a faca porque eu já tinha ido atrás de vocês*, daí os vizinhos estavam lá, tendo tipo uma feijoada em um lugar bem ermo, bem apertado, e já tinham falado que ele soube que a gente estava gravando em determinado lugar e tinha ido lá só que quando ele chegou a gente já tinha saído. Porque ele soube que a gente estava pagando para a família dar entrevista e ninguém tinha dado dinheiro a ele. Então ele tinha ido lá buscar e a gente estava enrolando ele. E foi uma confusão imensa, simplesmente na hora em que ele entrou e eu conversei com ele, ele disse *não, eu vou pegar a foto*. Gustavo olhou para mim e disse *vamos embora agora que esse cara não vai pegar a foto, ele vai pegar uma arma*, eu disse *ele vai pegar a foto*, o irmão dele estava com a gente aquele que gravou, e Gustavo foi embora. E Gustavo foi embora e quando ele chegou lá na casa, ele chegou tão assustado que assustou a equipe inteira, o pessoal queria ir embora, não queria mais gravar. Aí Gustavo disse que esse dia inclusive mudou tudo, porque ele estava com uma música que estava compondo, já estava gravando. E o susto que ele teve nesse dia, e a emoção que ele teve de

ver os filhos falando, o susto que ele teve, *pô a família do cara realmente é pauleira o menino vai matar todo mundo*, e a emoção dos filhos que foi um chororô, na hora em que essa menina pegou a carta, a equipe inteira chorou, de câmera, todo mundo, e ele também. Aí ele disse que foi nesse dia que ele resolveu fazer mais pancada e mais forte e mais batida de emoção mesmo, porque foi o que sentiu naquele dia.

10. E no fim das contas o cara trouxe a foto?

R. Trouxe a foto, e eu voltei, tive que voltar sozinha com o filho depois, porque eles depois foram embora, né. Era o Gustavo e o Flávio Aquino, que era nosso Still, foram embora, me deixaram lá e aí foi uma confusão enorme. Na verdade faz um ano e pouco que a gente conversou sobre isso, porque eu era irada porque ele tinha me deixado. E ele era irado, que ele disse para mim, *cara você tem tendência a suicida, você foi irresponsável, você colocou todo mundo numa situação irresponsável e na minha cabeça você foi irresponsável, porque me deixou lá sozinha*. Então, foi a primeira vez que a gente foi entender os dois pontos de vista. Porque realmente eu acreditei, eu não acreditei que ele fosse pegar uma arma, eu estava lá com o irmão dele com a gente, a mãe estava com a gente, o cara estava meio bêbado, ok, mas eu não acreditei que ele fosse pegar, mas Gustavo: *ele vai pegar uma arma, ele vai pegar uma arma, ele vai matar a gente*.

11. Na edição das falas dos personagens, quais critérios foram mais relevantes na hora de fazer o corte? E como é que se deram essas escolhas que vocês fizeram? Esse aqui pode ficar fora, essa aí tem que entrar.

R. Quando estávamos selecionando a intenção é que a história andasse para frente. Que a história fosse sendo construída, não era uma vez e acabava com o fim. Que cada pessoa acrescentasse um elemento que fizesse a história andar e aí, tudo foi transcrito. Transcrevi tudo e aí depois preguei todos na parede e aí fui vendo que essa fala completava essa, completava essa, e depois... Então era, foi sempre isso, a história como te falei foi dividida entre: quem era o cara; a versão policial; a versão da imprensa; a versão dos moradores e aí de maneira como que foi dividida em blocos. Então, primeiro em dividi por bloco e depois como a história andava em cada um desses blocos.

12. Foram três, quatro blocos?

R. Quatro, perai... Quem era Genildo, a parte policial; a parte da imprensa; a versão dos moradores.

13. Os personagens tinham consciência que suas falas seriam cortadas?

R. Sim, sim. Foi falado para eles que a gente ia gravar muito tempo, mas que depois a gente iria montar isso.

14. Eles tiveram oportunidade, por exemplo, de falar trechos que eles julgavam muito importantes, que gostariam que estivessem presentes no filme? Assim: um trecho, eu falei tudo isso, já que vai ser cortado, essa parte da minha fala é muito importante não deixe de colocar isso.

R. Não. Hora nenhuma na verdade a gente... Tem uma exceção que eu vou explicar que é do filho dele, mas o restante contou a história, o que é que eles pontuavam, mas não necessariamente pediram ou colocaram, aí, isso aqui é importante, porque eu acho que a importância...

(interrupção do entrevistador) A não ser quando lhe ligaram dizendo que é para a história ser contada assim. Porque você disse que alguém ligou e disse, olhe... (MARY LANDY) Então, aí é porque na verdade é a parte policial, que a gente recebeu algumas ligações de pessoas ligadas a polícia que diziam: *por que é que vocês estão mexendo nessa história? E que história é essa que vocês estão contando? E porque vocês resolveram mexer nisso agora? E afinal de contas o que vocês querem fazer?* E aí a gente perguntou para essa pessoa, diga você o que é que a gente tem que contar? Até aonde a gente pode ir, e a gente foi até onde... Realmente a parte policial. A gente se reuniu e não entendeu o que é que a gente estava mexendo demais ali. Mas a gente achou melhor não procurar, até porque não interessava, a história pra gente era exatamente isso, o que aconteceu naquele dia. Se o que aconteceu naquele dia remexia coisas maiores, não era intenção do documentário. Por exemplo, então, a gente nem entendeu o porquê disso, e resolveu não entrar nisso daí. A exceção disso tudo, *ah, por favor, coloque*, é o filho dele, o Cosme, que ele relutou muito em dar entrevista pra gente e na verdade, da família, ele foi o primeiro que concordou, depois de muita conversa, de ver o trabalho da pesquisa, aí ele que trouxe a irmã e trouxe a mãe. Ele foi realmente um canal fundamental. Enquanto a gente estava no período da pré-entrevista ele foi fantástico. Só que no dia da entrevista, ele personificou, ele foi um ator. Ele foi *over*, ele chorava onde não tinha choro, ele... Você não via na verdade honestidade. Não que eu não ache que nada daquilo tenha sido mentira que ele falou para a gente. Ele era praticamente nosso fio condutor e ele apareceu tipo 15% do que a gente planejou para ele, porque ele tinha uma história muito bonita de humano do cara, ele acompanhou todo dia, acompanhou pela TV, então a gente achava que ele era o nosso narrador e que as outras pessoas iriam complementar. Mas na gravação, como ele não mostrou, ele realmente criou um personagem de *over*, ou de chorar sem lágrimas, de “Ai, meu Deus”, de coisas que a gente não sentiu. Inclusive a gente parou, explicou para ele, seja aquela pessoa que a gente já conhece, não precisa chorar. Uma das coisas que a gente tinha na nossa cabeça era: a gente não quer ninguém chorando, as pessoas já tem desgraça demais, e não queria que as pessoas atribuíssem tipo o *Aqui Agora* que forçava a pessoa a chorar. A gente já tinha imagem do *Aqui Agora*, a gente já tinha tanta coisa, então a coisa que a gente menos queria era que o povo chorasse e fosse para

a emoção. Até que a gente falava para ele: *só conte a história*. Mas eu acho que na cabeça dele, era aquela coisa do que é a mídia sensacionalista mesmo, só interessa se você chorar, só interessa se você gritar na hora que estiver contando, ele foi um ator. E aí isso, a gente depois conversou com ele e explicou pra ele. Quando estava montando, eu expliquei *Cosme, você vai entrar bem menos do que...* Inclusive a gente tinha conversado, porque a gente explicou para ele do papel fundamental que ele tinha de contar as coisas e que ele seria o nosso fio condutor. E aí a gente explicou para ele que ele não seria o nosso fio condutor e que explicou porque, porque achava que as gravações dele tinham sido..., ah..., que ele se perdeu na gravação e foi mais ator do que ele mesmo, e com isso a gente precisou cortar e eu sei que ele ficou um pouco decepcionado com isso, por que ele imaginava que..., e acabou que a irmã dele que quase não falava, que ia entrar só para fazer uma coisa menor, acabou aparecendo mais do que ele.

15. Além dessa temática principal do documentário, os entrevistados tiveram liberdade para falar sobre algum outro assunto que eles julgassem importante durante a entrevista? Por que às vezes você pergunta uma coisa, e a pessoa traz outra coisa que ele...

R. Sim, qualquer, né, em relação a esse assunto a gente sempre acabava terminava tudo. Aquilo que a gente queria, as perguntas que a gente tinha planejado, as perguntas que surgiam no decorrer das respostas da pessoa, e no final a gente sempre perguntava se ela tinha mais alguma coisa para dizer ou se tinha alguma dúvida, alguma coisa que ela queria perguntar para alguém que foi o que nos ajudou, às vezes a pessoa dizia, *ah, não entendo até hoje porque foi que o Diá não foi lá e chamou a polícia na hora que ele libertou o cara*, umas três pessoas disseram isso, *não dá para entender porque esse Diá é um filho da mãe*. E foi uma das perguntas que a gente fez a Diá, *por que você não chamou a polícia?*, e gente inclusive botou a resposta dele no vídeo: *Porque ele disse que ia matar meu pai e minha mãe*, e aí isso foi uma das respostas que a gente teve de uma senhora que ele matou o filho dela que fica numa cadeira de balanço, ela disse para a gente: *Olhe, pelo menos, agora eu entendi o rapaz*. E aí foi algo que era sempre construído nesse final. A gente perguntava para a pessoa: *tem mais alguma coisa para falar ou se tem alguma dúvida, alguma coisa sobre o filme?*

16. Quais são os fatores que você julga mais importante durante a produção de um documentário?

R. Eu acho que... Durante a produção em si? A gravação?

17. Todo processo de produção, desde a pré até a pós. Todo o processo.

R. Ah, tá. A pré-produção a parte de pesquisa eu acho que é fundamental. E aí da pesquisa, a escolha dos personagens... Que eu tenho muito cuidado de escolher... Sempre que eu vou fazer a pesquisa, entrevisto mais pessoas do que..., né, tenho contato com mais gente do que vou colocar no vídeo. Mas realmente todo mundo

que eu entrevisto para o documentário entra. Eu acho que a pessoa se sente muito frustrada em parar sua vida, essa brincadeira é uma tarde inteira, uma manhã inteira que a gente para a vida das pessoas. Então, eu sempre tenho essa preocupação de escolher bem durante as pré-entrevistas normais que geralmente não são gravadas, é só contato com a pessoa, aí na hora que escolhe, entra com certeza e durante a gravação, acho que seriedade da equipe, silêncio e uma equipe menor possível. A da gente era muito grande, porque a gente tinha muitas câmeras, mas a gente transformou em ilha, tipo uma equipe ficava mais longe, outra mais perto. E eu acho uma coisa que eu sempre falo é respeito ao entrevistado. Seja lá o que for, se for uma coisa engraçada, dor, a gente tem que deixar o espaço dele. Então durante a gravação é isso daí da equipe não interferir, não julgar. Não..., por exemplo, o Diá, quando a gente foi gravar com ele, a gente foi para o mato, no mesmo lugar que ele levava os corpos. E quando a gente estava lá a polícia chegou perguntando o que a gente estava fazendo com ele e aí no final o pessoal ainda fez um gesto que ia bater nele assim (barulho de mãos batendo) porque é comum os policiais baterem nele assim do nada. E aí a equipe da gente, alguém foi lá e falou com os policiais, *para que isso?* Então, a gente deixou alguém lá com essa preocupação, será que a gente vai deixar o cara..., será que a gente vai prejudicar o cara. E a gente depois foi lá e falou com o policial, *se acontecer alguma coisa com ele, você vai ver*, porque a gente se sentiu meio responsável pelo entrevistado. De a gente achar que a polícia vai pensar, será que ele vai dizer algo que prejudique a gente, coisa do tipo. E a equipe inteira vestiu essa camisa, tanto que quem foi falar lá com o policial foi um câmera, que quando viu isso, foi lá falar *pô, porque você está ameaçando o cara?* Eu acho que é isso de passar o respeito para o entrevistado, de não interferir, quando a gente elege é uma pessoa para fazer a pergunta, é uma pessoa para fazer a pergunta e isso ficou claro. Não entrava Geraldo, não entrava Fábio, não entrava ninguém. Qualquer coisa que tivesse, às vezes alguém chegava no meu ouvido e falava alguma coisa, mas para que a pessoa soubesse com quem estava conversando. Não fosse uma casa de *Mãe Joana* que ele não sabe para quem exatamente estava falando, eu acho que isso tem que ter organização. E depois na fase da pós-produção, eu acho que isso é muito uma questão ética. A gente tem que lembrar que a gente faz o filme da gente, mas a vida das pessoas permanece. Então, o que a gente colocar no filme vai interferir na vida das pessoas. Então, eu acho que tem que ver o que é que entra, se aquilo vai prejudicar a vida daquela pessoa de alguma maneira. É... Se a gente vai deixar a pessoa numa situação desagradável e em *Sangue do Barro* a gente lidou com isso o tempo inteiro. Como era muita gente com emoção e nível de instrução baixo, e falava coisas, *se eu pudesse eu matava um filho dele ainda*, sabe, que a gente teve esse cuidado. É pura emoção que para o filme seria teoricamente uma frase forte, *quando eu vejo o filho dele passar, ai, eu tenho vontade de matar*, aí você coloca um negócio desse numa cidade pequena, para depois acontece alguma coisa com esse menino, vão dizer que foi essa pessoa, ou

então, ficar aquele mal estar na cidade. E pessoas com um nível de instrução maior, como eu falei, tinha jornalistas por atuação, advogados, todos que falavam coisas fortes que a gente procurava perguntar, o advogado mesmo. Que a gente procurou ter, essa questão de pensar, pô o cara pode ter nem pensando quando ele falou isso, vamos procurar poupa-lo e na hora de costurar, de construir mesmo quando tem aquele embate, principalmente na parte dos jornalistas que expôs como é que foi a mídia sensacionalista, uma cobertura irresponsável e quando colocou e atrelou aos dias de hoje, a gente teve esse receio, mas teve também uma outra história que a nossa verdade para com o telespectador, a pessoa que está assistindo, não foi sensacionalista? Foi. Então, vamos falar sobre isso ainda que assim, a gente ainda sentiu meio que expondo os nossos colegas naquela situação, mas até no dia da apresentação no final, a Priscila que é uma das herdeiras da TV Ponta Negra, ela foi assistir e eu fiquei super preocupada, porque eles cederam o material para a gente todo, mas não tem como a gente não redi... É nem não ridicularizar, é não questionar aquilo que foi feio. E no final ela olhou para mim, e eu fiz: *Priscila então, você quer me matar? Se arrependeu de ter emprestado o material?* Ela falou: *Não, eu estou feliz porque como a gente evoluiu, que bom que a gente não faz mais isso.* Então, nesse dia eu fiquei mais tranquila e falei para o Fábio, espero que todos entenderam dessa maneira, porque todos evoluíram ali. Eu acho que o discurso de todo mundo jornalista do *Aqui Agora*, todo mundo tem um outro discurso que não é aquele, então, eu espero que tenha...

18. Depois que terminou o documentário qual foi o retorno? Houve algum retorno das pessoas que participaram do documentário?

R. Sim. A gente tinha a intenção desde o começo de exibir na comunidade que era para que as pessoas vissem o trabalho deles, e quando a gente foi exibir. Depois que já terminou essa fase de pós, a gente conversou com todos que deram entrevista e perguntou como é que eles se sentiriam diante de toda essa história, tanto que a nossa ideia original era fazer na comunidade de Santo Antônio, numa praça que tem lá, a gente imaginou que estaria democratizando o filme. Só que a maioria do pessoal que deu entrevista no filme, não gostaria de ver aquela historia na praça. *Aí não, não quero, não quero que seja passado aqui, não quero que isso..*, Aí vem aquela história da preocupação de na praça tem criança e aquelas imagens que são muito fortes. Aí é que quando a gente resolveu fazer no teatro fechado e a gente convidou todas as pessoas que deram entrevistas, e as pessoas que deram entrevistas a gente convidou também para o lançamento aqui em Natal, que foi lá no Cinemark. Foi lá, eu fui com Geraldo na casa de todas, perguntando quem queria ir, só que a maioria não queria vir. Eles tinham muito medo do que eles iam ver, porque na época a mídia tratou de uma maneira muito irresponsável, por mais que confiasse na gente, falava *olha, tudo bem, mas eu não quero tá lá.* E até porque Natal não era a zona de conforto deles, a maioria esteve presente no lançamento em São Gonçalo. Quem quis, a gente trouxe para cá, inclusive a

prefeitura providenciou transporte, tudo isso para trazer eles para cá, mas a maioria foi para ver no teatro. **(interrupção de ALEXANDRE) Cópia do filme, eles não tinham como, por conta do contrato né?** É, então, a gente procurou desde o começo não desrespeitar nada porque a gente, inclusive falava para eles, a própria prefeitura que nos ajudou financeiramente, que deram a casa e deram alimentação da equipe, a gente conversou sobre isso inclusive com o pessoal do Ministério da Cultura, com o pessoal da TV Cultura que era nosso contato e eles pediram que a gente não fizesse isso, porque eles, iriam lançar um *box* e com esse *box*, a gente adquirisse por vias normais. Tipo, o filme que a gente tinha, que a gente participou, mas se a gente quisesse dar para os entrevistados, o que a gente foi orientado comprasse o filme. Só que até hoje esses *box* não foram lançados. Só foram lançados na verdade, eu acho que do primeiro DOCTV certeza, eu acho que a partir do segundo não foi. E para a gente isso foi péssimo, porque a gente nunca conseguiu fazer o filme da gente andar. Porque muita gente, até hoje as pessoas pedem, falam com a gente no *Facebook*, a gente já até pensou: vai, vamos chutar o pau e vamos fazer essas cópias, mas aí, inclusive o filme é.., o projeto é no meu nome, aí depois, pô, se lá na frente eu for prejudicada em outros editais, em outras coisas porque eu na verdade tenho 25% do filme , né? O restante e das outras entidades, a produtora, a ABD e da TV Cultura. Então resolvi, a gente resolveu não fazer isso, inclusive a gente explicou para os moradores, a família dele, a gente não deu, ninguém.

19. Vocês trabalhavam com equipamento alugado, aí tinham que produzir naquele período para não extrapolar os custos. Você acha que isso atrapalha? Porque uma coisa é você produzir dentro dessas condições e outra coisa é você produzir com tempo. O que você acha dessas coisas?

R. Isso, tínhamos que produzir dentro do tempo que a gente programou. Alexandre, eu acho que não atrapalhou porque a gente teve uma pré-produção bem longa. A gente ficou dois meses em pré-produção entrevistando pessoas e já selecionando, então, depois foi só fazer um cronograma, onde a gente deixou no máximo estourando dois entrevistados, geralmente era uma tarde ou uma manhã para cada um e quando a gente sabia que a história que a pessoa tinha eram depoimentos menores, tem pessoa que a gente sabia que ia dar uma informação “x” que não ia contar uma história, a gente marcava um outro, e, inclusive a gente tinha planejado duas semanas de gravação e a gente nem usou essas duas semanas. Porque a gente na pré-produção, a gente já deixou tudo muito bem definido. O elemento surpresa que até começar as gravações, a gente não tinha encontrado ainda que morava né, não morava mais em São Gonçalo. Que a gente conseguiu através da polícia, do posto de saúde, da Secretaria de Saúde localizá-la lá no interior do estado, então, quando a gente localizou, no outro dia eu fui para lá com uma equipe e Fábio ficou em São Gonçalo fazendo as imagens da cidade que estava previsto não eram nem para esse começo, era mais para o final, mas

para a gente poder dividir e tentar, aí eu fui lá atrás dela sem nem saber se ela queria gravar, na verdade a gente foi sem nem saber se a pessoa que a gente iria encontrar era ela, que foi através desses cadastros de programas que se chegou em um endereço e aí quando a gente chegou lá que viu que era ela e foi conversar. Foi a única surpresa que teve na gravação, o restante saiu tudo dentro do programa porque teve uma pré-produção bem amarrada.

20. Tem alguma questão sobre esse assunto que a gente está conversando ou sobre qualquer outro assunto que você julgue importante constar nessa entrevista?

R. Bom, eu nem saberia o que te dizer porque eu acho que a gente viu tudo das três fases que é pré-produção, produção e pós. Acho que na verdade sem o outro, nada disso teria acontecido porque a gente tinha uma história, que era a história da imprensa e aí foi o contato com as pessoas, com os seres humanos que participaram efetivamente da história que o filme se fez. Para mim, uma das maiores lições de *Sangue do Barro* foi cair um muro que eu mesmo tinha ajudado a construir. A gente da imprensa realmente faz o que é mais simples e que não tem nem como julgar. Porque do dia para a noite Natal tem um *serial killer*, ele está na lista dos *serial killers* do mundo. A gente não tinha nem como se preparar para isso daí. Então, pra mim foi muito mais, a preocupação maior que eu tive por que tiveram matérias, por exemplo, um ano depois da morte, dois anos e não mudou, isso para mim foi o que me deixou decepcionada com a imprensa. Porque eu acho que no dia ninguém estava preparado, a polícia não tinha equipamento e não sabia nem para onde ir. Você vê mesmo que cada um vai para um lado. O Itep não tinha carro, não tinha preparação, não tinha nada. A comunidade não sabia o que fazer e a imprensa não foi diferente. Porque que a gente não saberia o que fazer, inclusive na época eu era estagiária do *Aqui Agora*, porque que a gente iria saber o que fazer, se ninguém sabia o que fazer? A comunidade não sabia, a polícia não sabia, o Itep não sabia, o poder público não sabia o que fazer, a imprensa não seria diferente. Agora o que me preocupou foi um ano depois, a abordagem ter sido exatamente a mesma coisa. Foi pegar, por exemplo, que a gente não colocou isso daí porque realmente eu achei execrante, uma entrevista com um filho dele saindo da escola. O menino, um ano depois, então, como é que está sua vida agora, inclusive esse Cosme deu entrevista para a gente, um menino, um menininho mesmo raquítico de nove anos de idade saindo da escola e a imprensa lá, e aí? *Seu pai matou, como é que tá?* Pô, você fazer isso no dia já é complicado porque quem está na redação, vamos imaginar que o editor vai ter o mínimo senso e dizer: *meu amigo, não vamos botar isso no ar*. Mas naquele calor é uma coisa, mas um ano depois você dar a mesma abordagem que foi dada durante o dia, eu achei isso péssimo, me deixou decepcionada com a nossa categoria. E essa coisa mesmo da importância do outro, construir com o outro, o quanto a gente teve que parar para ter paciência, uma das entrevistas, por exemplo, aquela que são com são três, que é o pai e as duas filhas, a gente foi

gravar à tarde, mas passamos o dia inteiro lá, por que hora ele ia, hora dizia que não ia mais e hora monta, depois desmonta e a gente teve mesmo que parar e não se estressar e a equipe tinha isso. Eu acho que a gente teve uma reunião muito importante, e eu falei *poxa gente, a gente vai ter que entender tudo isso, porque realmente é uma história muito complicada*. E aí eu acho que essa relação que a gente teve, como de construir uma relação de confiança de deixar para o outro claro, olha você para na hora que você quiser parar e de ter a preocupação de não colocar coisas porque a gente sabia que iria complicar a vida da pessoa e no fundo era ligado pela emoção, por coisas do tipo, acho que isso foi..., e para mim, como foi o segundo doc. que eu tinha feito, como o primeiro foi sobre Pipa que eu estava ali na minha zona de conforto e a minha história, é a minha família, é coisa positiva, é o pescador que me levava no barco quando criança e só coisa positiva, onde as pessoas né, a gente sentava na mesa e conversava e ria, eu tive com *Sangue do Barro* na verdade um outro, eu tive que aprender na prática um outro tipo de abordagem, que tá totalmente fora da minha zona de conforto, nem é da zona de conforto geográfica, nem de um assunto que eu gostaria de falar, nem de um assunto, na verdade que eu dominava desde o começo. A gente foi dominando no decorrer e principalmente a gente estava na mão daquelas pessoas. Porque como a gente optou em não ter narrador, a gente estava na mão daquelas pessoas o tempo inteiro, então, eu tive que me adaptar a todas essas situações e aí foi algo muito, muito novo. Eu não sabia de nada, por exemplo, *Pipa, Praia e Poesia* eu sabia da história inteira, só precisava que alguém falasse aquilo que eu já sabia, então, eu chegava para Antônio: *você vai dizer que em fevereiro dos anos 1982 a energia chegou*, Antônio ia lá e me falava isso. *Né, olhe isso aqui é forró do não sei o que. Olhe senhora*, quando eu chegava batia na porta da pessoa, sabia quem era, então, toda aquela praticidade que eu tive em um se quebrou completamente em *Sangue do Barro*. Que aí foi uma aula que a gente aprendeu muito. Aprender a trabalhar com o outro, eu nunca tinha dividido, dividir direção com outra pessoa é muito complicado. Eu dividi roteiro com Geraldo e direção com Fábio e realmente esse ato de dividir é muito complicado, porque a gente acredita, a gente tem uma verdade e aí, a gente brincou que na época do roteiro, o Geraldo era o policial bom e eu era o policial ruim. Porque Geraldo, como ele se emocionou com a história e aí teve muita identificação do lugar, de várias outras questões. Eu lembro um dia que eu cheguei lá e ele estava chorando feito criança. *Poxa esse cara sofreu, e o bichinho, a gente não pode fazer isso com ele*, Geraldo calma, ok. Mas ele matou 14 pessoas, então teve esse outro ponto do construir que foi algo que no final deu certa, mas que a gente teve que aprender a dividir conteúdo e dividir estética. Eu dividi conteúdo com Geraldo e dividi estética com Fábio, e necessariamente não só. Porque teve também a interseção, porque Geraldo também interferiu na estética e Fábio também interferiu no conteúdo. Então, foi realmente um trabalho que eu fiquei ali no meio termo das duas pessoas, mas que foi.

APÊNDICE 2 – TRANSCRIÇÃO ENTREVISTA: PAULO LAGUARDIA

Data da realização da entrevista: 23/10/2013

1. Paulo, me conte a sua trajetória no audiovisual.

R. Bom, eu sempre fui espectador, desde criança em Juiz de Fora, MG, minha relação com audiovisual, com cinema, foi desde cedo assim. Eu nunca pensei que ia poder estar do outro lado, do outro lado da câmera, mas aconteceu um imprevisto positivo, eu estava trabalhando na lei Câmara Cascudo, na comissão de cultura do Rio Grande do Norte e aí chegou um projeto de conclusão de um curta da cineasta Jussara Queiroz, uma cineasta daqui do Rio Grande do Norte que eu não a conhecia, como ninguém a conhecia também e tinha uma história tão rica quanto trágica, aí eu fiz o estudo e aprovei o projeto e as pessoas não conseguiram captar, mas eu despertei pro fato e propus pra família da Jussara Queiroz, depois que eu saísse da lei, se eles topasse, que eu escreveria um roteiro para tentar viabilizar um filme sobre a vida dela. Mas não que eu pretendesse fazer um filme, eu nunca tinha feito filme nenhum, isso foi em 2006, 2007. Pelo menos escreveria o roteiro, eu como jornalista que sou, sei escrever alguma coisa né? Aí ela topou, então, eu saí da Lei, terminou meu mandato, mas mesmo assim antes disso veio o DOCTV, e eu acabei, o DOCTV III, concorrendo aqui no Rio Grande do Norte e ganhando com o roteiro da vida dela. Então eu entrei no audiovisual assim, aí fui obrigado a virar diretor, a fazer o documentário da vida dela, inclusive em condições bastante complicadas, pois eu não conhecia nada de equipamentos e linguagem cinematográfica, do mundo do audiovisual, todas as maravilhas e as complicações que tem. Era um filme um pouco delicado, pois eu ia falar sobre uma pessoa que ainda está viva e que ela ficou com problema de saúde e ia assistir ao filme, então eu tinha que ser um pouco delicado, sensível sem poder falsear uma informação, mas conseguimos ultrapassar tudo isso. Me dei bem com ela, com a família dela e aí foi o princípio.

2. Qual a sua data de nascimento?

R. Eu nasci em 13/11/1943, vou fazer 70 anos agora em novembro.

3. Relate sua experiência como documentarista no filme Cais do Sertão.

R. Depois desse filme sobre a Jussara Queiroz, tudo isso mexeu muito com a minha vida particular inclusive e eu acabei propondo a minha mulher que não faria mais filme nenhum. Mas aí como o resultado foi bom, as pessoas receberam bem esse documentário da Jussara Queiroz, que é *O Voo Silenciado do Jucurutu*, eu fiquei meio animado e as pessoas começaram a me cobrar pra fazer outras coisas, aí eu comecei, fiz vários roteiros aprovados nas leis de incentivo locais, mas nunca consegui captar mais nada, né? E estava quase desanimando, até que veio o ensejo de fazer o documentário sobre o bairro do Alecrim. O Alecrim estava fazendo 100 anos em 2011 e quando foi antes, 2009, 2010, eu percebi que

ele ia fazer 100 anos, eu falei *eu poderia fazer um documentário sobre o bairro do Alecrim e aí aproveito a comemoração do centenário e pode servir pra isso, né?* Ao mesmo tempo registro a história da cidade, um bairro importante, o quarto bairro daqui, economicamente muito forte, morei no Alecrim, eu trabalhei durante 10 anos no Banco do Brasil no Alecrim e aí comecei a pesquisar. A pesquisa durou uns dois ou três anos, mas aí caiu naquela dificuldade onde eu coloquei na Lei Djalma Maranhão do Município, mas foi difícil de captar, não conseguia captar, já estava quase desistindo quando um grupo, o único grupo do Alecrim resolveu patrocinar em parte que foi o Grupo Villa, grupo que foi fundado lá no Alecrim e que permanece até hoje com muito amor pelo bairro. Aí eles toparam, mas eles tinham uma limitação financeira que só poderia cobrir 40% do meu orçamento. O filme estava orçado em mais ou menos 70 mil reais. O filme tinha aproximadamente cinquenta e poucos minutos, que é um formato padrão pra televisão. A gente sabe que aqui em Natal não tem canais pra exibição de curtas nem de média-metragem e longas também que não sejam comerciais, então a gente faz pensando também que eventualmente que alguma emissora pudesse reproduzir. Então pensei em fazer nesse formato, nesse tamanho, e aí o Grupo Villa entrou com 40%. E aí eu fiquei naquela complicação, todo mundo reduziu o seu cachê e a gente já tava trabalhando, não tem nenhuma pessoa que sobreviva do cinema nesse grupo, tem pessoas que estavam iniciando, mas de qualquer maneira a equipe que foi mais ou menos a mesma equipe do primeiro documentário, né? Marcelo Barreto e Adriana Amorim, duas pessoas que estão trabalhando comigo desde o início, e aí todo mundo reduziu o seu cachê, né, e pronto, fomos adiante. Fiz um convênio quase que pessoal com o Presidente da Capitania das Artes na época, que é o Sr. Roberto Lima, foi de fundamental importância porque a Capitania das Artes tinha um equipamento fechado lá, um equipamento de edição recebido do Ministério da Cultura já no início da gestão passada, mas que tava lacrado. Esse equipamento, a sua função era reverter em uso para a comunidade do audiovisual de Natal, mas tava parado, então fizemos um contrato verbal. De qualquer maneira fizemos um papelzinho lá, um assinou e outro assinou e a gente resolveu montar o equipamento dele, ativar, demos condições de funcionamento, faltava *no-breaks*, eu comprei dois *no-breaks* com dinheiro do meu bolso e emprestei pra Capitania das Artes. Montamos e a contrapartida deles foi que nós montamos o filme lá, foi isso que viabilizou, sem isso nós não faríamos o documentário. Os 40% foram responsáveis pelos pagamentos das fases anteriores, pré-produção, produção, um pouco de pesquisa, gravação, tudo e a edição foi feita lá, né, na Capitania das Artes com esses recursos e equipamentos. Então foi por aí...

4. Como foi a relação com os entrevistados antes do momento das entrevistas (quantos encontros, a duração dos encontros, o envolvimento da equipe com os entrevistados)?

R. Bom, a equipe propriamente dita teve pouca relação com os entrevistados, a não ser a parte técnica na hora, o assistente do áudio lá, mas assim, na verdade o contato anterior foi todo feito por mim, eu junto com Adriana fizemos as pesquisas e a partir das pesquisas nós levantamos fontes, né? E fomos em campo, né? Eu, praticamente na maioria das vezes, quase 80% das vezes.

5. Você lembra quantos entrevistados?

R. Olha, eu acho que foram uns trinta entrevistados, nem todos estão no documentário.

6. Quantos ficaram de fora?

R. Talvez uns cinco ou seis... Sabe? Porque o que aconteceu foi o seguinte, as pessoas que trabalham comigo me fazem a seguinte crítica, que eu pego muito material, sou excessivo em termos de pegar material, por isso os meus filmes dão prejuízos pra nós, porque eu gasto mais, gasto mais tempo, mas isso é em busca de uma coisa mais rica. Faço isso, a minha visão é essa. Infelizmente eu não consigo mudar... Eu peguei material para fazer dois filmes, o que também me dá uma dor muito grande na hora de editar. Porque se eu pego material demais tem que cortar e com esse corte na edição é aquela briga da gente com o editor, o editor querendo cortar e a gente querendo deixar, mas assim, então eu acredito que deve ter sido o quê? Acho que ficaram uns vinte no documentário. De uma maneira geral, os contatos com os entrevistados foram ótimos, as pessoas ficaram muito motivadas a falar, o Alecrim é muito amado, eu descobri que ele é um bairro rico tanto em termo de potencial econômico, já foi em termos de cultura e é em termos de amor também, de afeto, as pessoas fazem... Tem um final do nosso documentário, a gente tem um tópico que a gente chama de declaração de amor, a gente vê cada um falando do quanto gosta do Alecrim, do porquê continua no bairro. Então foi muito rico pra mim, aprendi muito sobre o bairro e depois aprendi o seguinte, fazer um documentário sobre um bairro é uma coisa muito problemática porque é um mundo, sabe, qualquer bairro, o Alecrim especialmente, né? É um mundo enorme mesmo.

7. Você ligava para as pessoas ou manteve contato com elas antes da gravação?

R. Sim, Adriana agendava de uma maneira geral por telefone.

8. Aí o seu primeiro contato era na hora da gravação...

R. Não, às vezes eu ia antes e em muitos casos eu ia antes, explicava às pessoas o objetivo, todos quiseram falar, ninguém se recusou sabe, e teve entrevistado que por conta de eu ter entrevistado ele, aí eu senti a necessidade de entrevistar uma oposição a ele, porque no Alecrim tem situações complexas e problemáticas, né? É, uma delas é o camelô, né? O camelô é uma coisa séria lá no Alecrim e por isso eu não pensava em levantar a polêmica que eu levantei, que quem levantou foi um

entrevistado. Quando ele levantou, um entrevistado que falou uma coisa muito grave contra um camelô, aí eu falei, *tenho que arrumar um camelô pra se defender, né? Pelo menos aqui vai ficar empate, né?* E procurei e arranjei um senhor que era presidente de uma associação lá que foi ótimo, foi muito rico também, sabe? E outras pessoas assim surgiram por acaso. Eu estava, por exemplo, entrevistando um casal, filho e tia e ele falou num pesquisador, num historiador que estava questionando que o Alecrim não tinha cem anos. Eu achei interessante que era uma coisa polêmica. A gente como documentarista precisa também de coisas polêmicas o documentário ficar muito morno então, o documentário já é uma coisa pesada, né? E aí esse rapaz tinha feito estudos, mostrou documentos e aí eu achei interessante, então esse não estava nos meus planos, na minha pesquisa. Outra coisa que caiu meio por acaso e eu também tive que mudar o meu roteiro por conta disso foi quando apareceu o Reinaldo Azevedo que era músico. Eu estava à procura de uma fotografia do cinema São Luiz, aí me falaram: o Reinaldo tem, aí me deram o telefone dele, eles se falaram antes de eu ir lá, aí eu fui na casa do Reinaldo, aí vi um cara super louco pelo Alecrim, sabe? Entusiasmadíssimo, no dia em que eu fui me encontrar com ele pela primeira vez, ele levou catálogos, cartazes, histórias e muitas histórias sobre o bairro, fotografias, e aí a mudança que houve, tanto ele é um cara super interessante do ponto de vista do audiovisual, sabe? É um cara bem humorado, tem uma boa presença diante da câmera, como também é um cara inteligente, fala bem, e muito articulado, e ele disse que... Eu faço um parêntese, o bairro do Alecrim teve um café chamado Café Nice, que eu pensei durante o meu documentário em fazer, tinha até ido no Buraco da Catita falar, que é um bar que tem na Ribeira, né? Falar com o pessoal, se eles não topavam no dia que não funciona que é na segunda-feira, a gente fechar o bar para fazer uma gravação lá, a gente decorava feito, estilo Café Nice e chamava alguns frequentadores que ainda estão vivos, né? Trazia um grupo de chorinho e fazia uma mostra do que seria o Café Nice, como foi, né? Mas aí ficou complicado, eu não tinha dinheiro, tinha custos. E eu tava complicado porque queria colocar o Café Nice e o Reinaldo tava cheio de histórias, fotografias, foi muito frequentador de lá e aí virou o documentário, o Café Nice assumiu a proporção que devia ter, mas que não ia ter e em função disso eu deixei de abordar um tema que é a religiosidade. O Alecrim é riquíssimo em religiosidade porque tem dois santos padroeiros, tem uma grande igreja evangélica, tem uma igreja espírita e... Eu até brinco, não vou mais pro céu, eu troquei a religião por um bar (risos), mas valeu!

9. Quanto tempo durou cada uma dessas entrevistas?

R. Uma hora por aí...

10. Você lembra quantas perguntas foram feitas e como essas perguntas foram elaboradas? Quais os critérios utilizados? Eram as mesmas perguntas?

R. Não! As perguntas eram em torno de uma quinze a vinte perguntas, agora isso variava um pouco, pois dependendo do entrevistado, por exemplo, o Reinaldo foi o Café Nice e o cemitério, ele é muito ligado em cemitério também então, aí não teve muita variação de perguntas, né? O senhor da loja lá de calçados que é, fica na esquina do camelódromo... Esqueci o nome dele agora, desculpe, um empresário, né, muito bem articulado, ele conhece muito bem a história do bairro. Aí foi uma entrevista assim mais ampla, mais de vinte perguntas. Então os critérios variavam assim de acordo com o que os entrevistados iam dizer, porque quando eu ia para um entrevistado eu já sabia mais ou menos o que eles tinham pra falar, os irmãos Vila que são moradores de lá também têm histórias antigas do bairro, né. É o... O... O... Como é que é o cara da cultura? Ai, hoje eu tô com Alzheimer, ai, que escreveu um livro (muxoxo), ah, meu Deus! Um escritor aí que tem um livro sobre figuras folclóricas. Gutemberg Costa! Eu sabia que o forte dele seria a questão cultural e do carnaval também, então as perguntas foram direcionadas por aí. João da Mata que é outro grande que foi morador do bairro, é professor da UFRN, então as perguntas eram sobre cultura, sobre folclore, e eram direcionadas pra isso porque cada entrevistado já trazia uma certa bagagem eu já sabia disso, né?

11. Sobre os elementos constitutivos do filme, os elementos constitutivos da linguagem do filme, como é que eles foram escolhidos, definidos, por exemplo, o uso de trilha sonora, o narrador, a legenda, o uso de imagens de arquivo, dramatizações, como é que foram definidos?

R. Muitas coisas foram definidas por conta de questões financeiras, nós íamos fazer dramatizações, o Café Nice seria uma delas, né? Foi deixada de lado, narrador a gente excluiu de cara porque a gente acha um formato meio ultrapassado para visão que a gente tem de documentário, né? Eu vejo ainda fazerem bons filmes com narrativa assim, né? Com locução tal, mas a gente prefere não fazer, pode ser que até eu faça um dia, né? Mas nesse caso eu prefiro não fazer. É... E... A outra coisa que você perguntou foi?

ALEXANDRE - A trilha sonora...

R. A trilha sonora é o seguinte: o Alecrim é rico em música, né? Eu até gostaria de ter colocado mais músicas, né? Mas assim, eu resolvi usar as músicas do bairro, só coloquei um trequinho pequeno da música *Lembranças* do Café Nice, que é de um rapaz do sul, né? De São Paulo, ou do Rio, não sei... Para dar introdução ao bloco que entra o Café Nice, né? Então sei lá, foi uns dez segundos de introdução, né? Mas o resto a gente só colocou música daqui mesmo do Alecrim, *Avenida 9*, *Avenida 10* e outras que eu não estou me lembrando agora.

12. Paulo, na edição das falas dos personagens, quais os critérios que você utilizou e o que você achou mais relevante na hora de "cortar"? Como é que foram feitas essas escolhas?

R. As escolhas é o seguinte, muita gente falou a mesma coisa, certas perguntas foram repetidas pra várias pessoas. Eu tinha que colocar a melhor resposta e a melhor resposta não só em conteúdo, mas também tecnicamente, porque às vezes você sabe, tem pessoas que têm dificuldade em falar, a voz é mais fechada, ou o cara fala rápido demais ou... Então tudo isso tem que compor um ambiente inteligível pra todo mundo, né? Então a gente viabilizou o quê? Em termos de conteúdo e clareza, clareza e consonância com o que, com a temática que estava sendo abordada naquele momento, então em determinado momento o assunto era, por exemplo, Natal teve uma época que ia perder o *status* de capital, pensava em transferir para Macaíba, e o Alecrim por questões econômicas foi quem segurou essa barra aqui, né? Então esse assunto cada entrevistado respondeu de um jeito e a gente encadeou as respostas para dar uma clareza e uma visão total do que se queria dizer, porque se um mesmo dissesse tudo, a resposta ficaria longa demais, tecnicamente você sabe que é inviável isso, né? Que eles falam coisas desnecessárias para o documentário, importantes do ponto de vista da história, mas assim, você precisa de amarrar a coisa, né? É só até aqui que eu quero desse, daqui pra frente o outro vai falar, que eu já tinha ouvido tudo, né? Isso na edição, né? Então aí ficou mais fácil fazer os cortes e montar isso.

13. Os personagens estavam conscientes de que haveria cortes em suas falas? Eles tiveram oportunidade de dizer o que julgavam mais importantes em suas falas?

R. Bom, que seriam cortados, sim! Eu não disse o quanto nem quando, né? É o que eu falei, é o seguinte, vamos fazer a entrevista, mas depois a gente vai montar o filme, né? Quer dizer, é obviamente sabe que não vai ser aquilo tudo, né? Agora não podia, pois nem eu sabia o quanto que eu ia cortar nem o quê.

14. Mas nenhum deles falou o que seria mais importante ficar já que haveria cortes?

R. Não, nenhum deles falou nada.

15. E além da temática central do documentário que era o bairro do Alecrim, os entrevistados tiveram liberdade de falar sobre algum outro assunto que eles julgassem importante?

R. Que não fosse do bairro?

ALEXANDRE - É um assunto que às vezes a gente pergunta uma coisa e o cara acaba falando sobre outra coisa, porque pra ele aquilo é mais importante.

R. Alguns falaram novidades pra mim, coisas que me surpreendeu, né? Sobre o bairro. Eu morei um pouco e trabalhei lá durante uns dez anos e não conhecia um lugar chamado Guarita (sim) que é um subbairro do Alecrim, viu? Que é uma coisa que vou dizer até que, não vou dizer que é discriminação, o próprio Alecrim já é discriminado dentro da cidade, e ali dentro a Guarita é uma coisa assim mais assim considerada vamos dizer assim, menor né, pelo que eu pude ver com alguns entrevistados. Porque, por se situar, o bairro se situar às margens da ferrovia, né?

Um lugar considerado mais perigoso por eles lá, né? Mas mesmo assim é uma área enorme, né? E uma das entrevistadas, isso ela me falou antes de... Isso é que me levou a pra entrevista, eu conversando com ela um dia, olha eu tô fazendo um documentário sobre o bairro do Alecrim, ela é uma engenheira e já foi secretária de habitação de Natal. Ela disse: *é, aquilo lá é um problema sério, né? E já se teve possibilidade de resolver parte daquilo com um projeto do governo federal para transformar a Guarita, tem uma área enorme do governo ali, alocou-se a verba na gestão passada pra resolver o problema, pra desafogar o Alecrim, quase que construir um bairro novo ali, sabe? Desafogava ali, poderia tirar equipamentos que estão congestionando ali, né? Lá pra trás, né? E aí esse projeto foi abandonado.* Quando ela me falou isso fora da entrevista, antes de ser entrevistada, aí eu chamei ela para ser entrevistada e aproveitei e descobri que tinha outro projeto que foi engavetado também que os caras falaram também, um projeto aprovado, de menor porte, né? Que resolveria uma parte daquele caos ali, que é o miolo do Alecrim, ali perto do camelódromo, vamos dizer, uma parte dele. Esse projeto foi aprovado, foi lançada a pedra fundamental, teve o dinheiro pra isso e depois não fizeram. Isso foi novidade pra mim, sabe?

16. Paulo, quais os fatores que você julga mais importantes durante a produção de um documentário?

R. Os fatores? Deixe eu ver se eu entendo a tua pergunta... (pensa um pouco) Você diz pessoalmente? **(ALEXANDRE: Isso, na hora de fazer um documentário é preciso se preocupar com "isso" porque "isso aqui" é uma coisa importantíssima).** Bom, o seguinte: eu sempre penso em fazer um trabalho, eu penso como um fator preponderante pra mim é que ele tenha alguma utilidade social, cultural e social, isso pra mim é determinante. O bairro do Alecrim, por exemplo, o *Cais do Sertão* ensajou mostrar... Eu mostrei os problemas do bairro e suas possíveis soluções e a maneira com que os políticos não tratam, tratam ou não tratam os problemas do bairro, e isso na voz dos cidadãos de lá, não fui eu que falei, sabe? Então eu procurei fazer com que isso fosse útil. Tanto é que eu peguei o DVD desse documentário e entreguei na eleição passada cópias dele para todos os candidatos a prefeito, pra que eles vissem o que os moradores do Alecrim falam sobre eles, né? E também coloquei uma nota no jornal comunicando aos vereadores que eu estava com esse documentário disponível. Ninguém me ligou. Então um fator preponderante é isso, vai ser difícil eu fazer um documentário sem esse viés, uma utilidade social, cultural ou da história, né? O caso do documentário da Jussara Queiroz queria ter o resgate da história da cineasta, né? Uma cineasta desconhecida, uma obra rica e a gente conseguiu contar a história dela. Aí ela passou a ficar conhecida, tal. Esse é o fator mais importante, o outro é a viabilidade dele, né? A gente sonha muito, né? Tem documentário que a gente sabe que não vai fazer mesmo, né? Mas viaja, né? O de Djalma Maranhão que eu pesquisei, gastei muito dinheiro e entrevistei Moacir de Góis no Rio, que foi

secretário de educação do projeto principal, de pé no chão também se aprende a ler, é um ano antes de ele morrer. Contratei uma equipe no Rio um dia inteiro com ele, a mulher e a outra pessoa lá, então eu colhi muito material e não consegui viabilizar, então esse também teria utilidade, contar a história daquele grande prefeito de Natal, principalmente esse fator, né? No caso agora dos próximos trabalhos que eu estou fazendo, também estou tentando ver se eu faço sobre um artista plástico aqui que tem um trabalho riquíssimo, mas que ainda não foi divulgado na mídia ou no audiovisual, então eu tenho sempre essa preocupação.

17. E quando terminou o documentário qual foi o retorno que foi dado para as pessoas que participaram?

R. Bom, eu convidei todos eles para assistirem o lançamento. Mandeí convite, entreguei pessoalmente a vários deles, sabe? E a maioria foi. Aconteceu até um fato interessante que no dia em que eu entreguei o convite na véspera do lançamento, sim, eu resolvi lançá-lo no mercado do Alecrim que é simbólico, um mercado abandonado, mas que faz parte da história do bairro. E foi um lançamento muito feliz porque foi um lançamento muito concorrido e fez reviver aquele mercado um pouco, que ele tá meio abandonado. Eu fiz algumas filmagens lá, algumas gravações lá. Mas então na véspera eu fui entregar a um cidadão que havia sido entrevistado, quando eu entreguei a ele, olha, amanhã à noite no mercado às 20:00h, aí ele disse assim, *mas esse aí não sou eu!* Eu disse, *como não é você?* Ele disse *meu nome não é esse aí.* Um erro da nossa assessoria me passou um nome errado. O nome de uma outra pessoa que não tinha sido entrevistada como ele. Isso já tinha ido para o GC e eu falei: *bom, primeiro você me desculpa, você está convidado do mesmo jeito e eu só queria te dizer o seguinte, não dá mais tempo de eu mudar isso até o lançamento do filme, eu queria que você fosse lá, eu vou fazer esse pedido de desculpa público lá pra você e depois eu vou consertar isso aí e te dou o documentário com isso consertado.* Aí foi feito assim, ele foi, falei lá, chamei atenção, tá ali o Senhor Fulano de tal a quem peço desculpas por esse erro, a culpa é minha, eu vou recolher os documentários que eu puder recolher e vou consertar. E fiz isso, demorou um pouco, ele me cobrava, *cadê?* E eu entreguei a ele.

18. E as outras pessoas receberam também?

R. Acho que todas as pessoas receberam.

19. Quem não foi para o lançamento não recebeu em casa né? Ou recebeu?

R. Todo mundo recebeu, eu não sei se alguém deixou de ir, né, eu não tenho essa conta, mas a maioria foi porque todos foram convidados, eventualmente podia ser que alguém não tivesse aqui no dia, mas assim, sim, um ligou pra mim, ele não foi, não tava aqui e eu entreguei a ele depois.

20. Paulo tem algum assunto que eu não perguntei e que você gostaria que constasse nessa entrevista?

R. Bom, a respeito desse assunto, o seguinte: eu tive o envolvimento muito grande da equipe nisso, sem isso eu não faria esse documentário não. Eu sei que eles fazem isso por amor ao cinema e um pouco por amizade, sabe? Porque financeiramente não compensa, sabe? Há uma ideia aqui em Natal que quando as pessoas sabem que eu vou fazer um filme ou qualquer trabalho dessa natureza, as pessoas dizem: *pra que tá comigo, ei não façam com Laguardia, que Laguardia não dá dinheiro não!* (risos) Mas todo mundo gosta de fazer, se envolve. Dificilmente tem brigas, tem discussões porque tem divergências de opiniões, né. Mas assim, eu não tenho produtora, eu não tenho equipamento, né? Inclusive eu não sei filmar, eu já fiz curso de câmera, de tudo, né? Mas assim fiz, aprendi aquele manejo, mas nem gosto disso sabe? Eu gosto mesmo é de fazer a outra etapa, a etapa de pesquisa que eu gosto de fazer, e de escrever, de dirigir, mas assim, mas eu tô satisfeito é o que eu sei fazer, de escrever, de dirigir, o resto os outros fazem, né? Mas foi muito gratificante, foi sofrido esse documentário aí, porque o primeiro da Jussara Queiroz, ele foi pior no sentido de que eu entrei assim zero quilômetro na história, sabe? Inclusive eu sofri uma crítica terrível por um dos membros da equipe e eu tive que engolir, né? Porque eu era o diretor e não conhecia aquilo que eu estava dirigindo, foi muito atrevimento meu, né? mas assim, não me arrependo não. Mas depois você tem que considerar o seguinte, eu sou o diretor, mas eu tô aprendendo a fazer isso, infelizmente eu não posso, se eu for dar esse filme pra outra pessoa dirigir o tempo que eu vou perder em passar tudo que eu captei de informação e experiência é um tempo perdido. É melhor eu arriscar, e aí acabou dando certo. Eu tô satisfeito, acho que você perguntou tudo, se precisar de mais outra vez...

APÊNDICE 3 – TRANSCRIÇÃO ENTREVISTA: BERNARDO LUIZ

Data da Realização da Entrevista: 17/10/2013

1. Bernardo, me relate um pouco da sua história e o seu envolvimento com o audiovisual.

R. Eu trabalhei desde cedo, acho que desde os onze anos de idade em locadora de vídeo e sempre tive uma proximidade muito grande com cinema, com audiovisual. E aí quando eu vim morar em Natal, eu sou de Pernambuco, né? Vim morar em Natal, passei uns cinco anos, quatro anos, trabalhando em locadora de vídeo, também tive a sorte de trabalhar em uma locadora aqui, e nesse meio de trabalhar em locadora de capital, quando eu morava no interior, eu comecei a ter outro olhar sobre cinema, sobre filmes com algumas coisas consideradas alternativas (filmes fora do circuito comercial), e aí até então eu pretendia fazer o curso de jornalismo. Por pura ignorância eu não conhecia o que o curso de Rádio e TV fazia e como era feita a produção de vídeo, é... Sem ser relacionada a jornalismo, às práticas jornalísticas, até que eu descobri o curso de Rádio e Televisão através de um amigo, vi realmente qual era a prática e o que é que ele fazia em si e nesse meio tempo eu comecei a procurar, ver mais cinema nacional, procurar ver o que estava sendo produzido tanto em Pernambuco como polo do nordeste, é Salvador, Paraíba que era enfim um polo. E sudeste, ia catando, catando, ia vendo coisas consideradas alternativas, né? Assim, fora do circuito e aí foi quando eu passei para o vestibular de Rádio e Televisão. E eu já entrei com a intenção de produzir audiovisual, não sei como e por quanto tempo e de que forma iria produzir isso, mas eu sempre me identifiquei com a área de produção audiovisual. Documentário em si acabou sendo uma descoberta realmente através da disciplina de Reportagem, Pesquisa e Entrevista lecionada por Pavan. Porque até então eu conhecia o documentário como um... É uma coisa muito institucional, muito comercial. E aí foi que eu procurei começar a ver que os novos documentários, os documentários atuais eles têm uma proposta de linguagem diferente, vide usar ficção com documental ou permear na questão da dúvida se aquilo é real ou se aquilo não é, então foi mais ou menos isso.

2. Me relate aí a sua experiência como documentarista principalmente no filme *Vivo*.

R. Tá! É... Agora eu fiquei nervoso! (risos) Tudo que eu produzi e que eu produzo hoje realmente é muito desejo pessoal, tenho meus surtos de ideia e começo a produzir. A primeira coisa que eu produzi até chegar o *Vivo* e realmente é muito arcaico foi trabalhar com criança, quis trabalhar com duas coisas diversas: a infantilidade e a velhice, a criança e o mais velho. E foram em épocas muito próximas. A primeira experiência com audiovisual aqui em Natal foi realmente trabalhar com crianças. Então daquele ponto eu ainda não conhecia a Pavan, não conhecia essa versatilidade que o documentário poderia propor, eu era meio ignorante ainda, sou na verdade, e uma coisa que me chamou a atenção e chamou a atenção dos professores é a maneira que eu parava para escutar o entrevistado.

Eu realmente paro, não gosto de cortar, eu quero que ele fale e nessa forma de perguntar e de questionar, são sempre perguntas muito abertas e muito íntimas, essa questão de pegar proximidade e pegar confiança e tal. E isso pra conseguir com crianças era muito complicado. E ali foi realmente a primeira experiência de tentar conhecer o entrevistado, porque eu não conhecia só a criança, eu conhecia o pai, a mãe que estava ao redor, até aquela criança conseguir me dar confiança e aí é que chega no *Vivo*, é o paralelo que acontece com *Vivo*. Enquanto a criança ela fala pouco porque não tem confiança, o idoso, ele tem a necessidade de falar muito, é natural dele, a carência é muito maior. E ao chegar no *Vivo* um ano depois de ter trabalhado com crianças, trabalhado com transexual e enfim com outras coisas extras, chegar no *Vivo* também veio de um desejo pessoal, veio de um medo de envelhecer... Hoje não mais, mas eu tinha esse medo de ir envelhecendo e não perceber que o tempo vai passando (silêncio) e foi que surgiu a ideia do *Vivo*. Era como contar é como é que os idosos vivem a sua vida e permanecia aquela sensação naquelas pessoas apesar da idade. E era aquilo que eu sentia necessidade de retratar. O projeto começou em dezembro de 2009, foi quando eu tive o primeiro "estalo" (estala os dedos) para escrever algo sobre. Fiz o roteiro básico, é isso que você precisa saber, né? (ALEXANDRE - É). Fiz o roteiro básico e do roteiro básico eu comecei a ler coisas relacionadas à terceira idade, às pessoas mais velhas, ler e ver muitas coisas e o que eu percebia era que era encontrada muita a questão da saúde na terceira idade e poucos trabalhavam com a questão da saudade e ao mesmo tempo de esperança, eram duas vertentes, a questão da saudade do que se passou e a esperança do que há de vir.

3. E como foi essa sua relação com os entrevistados?

R. Quando surgiu a ideia eu citei a proposta porque chegar na equipe é muito interessante, joguei a proposta pra dois colegas que estudavam comigo e a ideia era trazer três pessoas que eram relativamente calouras, era juntar... A gente sabia um pouquinho mais e juntar essas duas equipes. Até então essa ideia não estava veiculada a nenhuma disciplina, era um projeto à parte, queremos fazer alguma coisa, vamos fazer! Quando juntamos essa equipe, acho que a gente se reuniu umas seis ou sete vezes, sim, de discutir, roteirizar, a gente roteirizou um plano básico de perguntas e em cima desse roteiro tinha a questão da narrativa da ficção que costurava esses depoimentos e aí a gente começou a ler muita coisa sobre... (bate com as mãos) Eu não gosto da terceira idade, esse termo! Ler muita coisa sobre as pessoas mais velhas, sobre memória, leu muita coisa, leu muita crônica, é... Eliane Brum, a gente leu muita coisa de como ela relatava jornalisticamente aquilo, a experiência da aproximação do repórter, do jornalista e do entrevistador com os personagens. E aí foi que surgiu a ideia da gente ir até Macaíba que era a casa da avó de uma das integrantes e lá a gente teria o suporte de conhecer um abrigo, que era um abrigo que os idosos estão lá porque querem e não por terem sido abandonados, acho que há poucos relatos. E a gente foi super bem atendido,

visitamos lá umas quatro vezes. Eu e Camila fomos lá, né? Conversamos como seria, apresentamos o projeto e ali foi o suporte. Em oposto veio o Juvino Barreto, que era uma situação um pouco mais triste, vamos dizer assim, em comparação aquilo que a gente via. Porque as pessoas que a gente entrevistou no Juvino Barreto realmente tinham sido abandonadas. E no Juvino Barreto fizemos de umas três ou quatro visitas, conversamos com o geriatra, passamos a tarde lá conversando com as pessoas sem gravar, apenas conversando, conhecendo um pouco da rotina, até que pronto, nós tínhamos abertura e o que a gente poderia explorar porque no Juvino a gente tinha uma grande dificuldade por eles terem sido abandonados, a questão dos direitos da família e além disso, a gente não queria colocar em situação de risco à casa. Tem várias matérias falando de desprezo não das pessoas que tomam conta, mas do governo e a gente não queria colocar em situação de risco. A gente queria pelo menos contar as histórias das pessoas que foram selecionadas, e como é que elas foram selecionadas? Através da confiança, Assim, algumas permitiram a gente conversar de forma muito natural e entrar na vida, então isso resultou em quatorze horas de gravação, justamente por os idosos conversarem mais e a gente ir deixando, resultou em quatorze horas de gravação.

4. Ainda sobre as entrevistas, como é que foram abordados os assuntos? Qual foi a sua impressão sobre cada um dos entrevistados, houve sinergia, fruição do diálogo, solicitude ou incômodo em alguma resposta?

R. Sim, em todos os entrevistados o que foi muito bacana é que eles estavam muito permitidos, estavam permitindo que a gente entrasse na vida deles, acho também que pelas visitas antes e pela confiança. É... Eu não lembro, eu fiz algumas entrevistas, Camila fez outras, mas a gente tava com o pré-roteiro, a gente tava sempre dialogando. Nas entrevistas a gente fazia o máximo para não atrapalhar os entrevistados, era, era praxe. E quando a gente tinha alguma dúvida a gente rasurava num papel e repassava pra quem estivesse entrevistando, um ou outro. A gente passou realmente pelo processo, é processo linear da história deles, a gente começava perguntando realmente sobre a infância, adolescência, fase mais adulta e a fase mais madura, a terceira idade, a velhice. E durante essa linha do tempo a gente ia sempre buscando através da resposta deles pegar o gancho para alguma coisa que remetesse e que fosse muito pontual pra eles, então, por exemplo, tinha uma senhora que era muito interessante que ela falava que a mãe dela não deixava ela namorar, que era tudo proibido naquela época e quando está chegando perto do fim do depoimento dela, ela diz que uma das pessoas que ela sente mais falta é a mãe, ela se emociona com isso, ela que tanto falou que a mãe dela era ruim entre aspas era uma das pessoas que ela sente mais falta. E aí a partir daquele momento, só naquele momento é que a gente conseguiu adentrar, falar um pouco mais da aproximação dela com a mãe, então ela volta um pouco pra adolescência, pra infância para falar um pouco das mágoas coisa e tal e se abre

com a gente, e aí ela se emociona, e aí facilitou muito pra gente depois costurar, a gente não expôs totalmente ela, o relacionamento dela com a família, mas a emoção que precisava ter e que poderia ter, ela proporcionou. A mesma coisa aconteceu com uma outra, que essa falou que sempre foi subjugada, foi muito julgada e o marido batia nela, que era uma coisa muito íntima e ela falou, e ela falava escancaradamente isso, falou da filha que a deixou lá e realmente a gente foi buscar informações dentro do Juvino e realmente aconteceu isso, só que realmente ela era tão espontânea e tão engraçada as vezes e que apesar daquilo tudo que ela passou não interferiu tanto na... Enfim, interferiu! Ela não transparecia esse sofrimento todo que a gente deixou ela com um tom um pouco mais cômico, ela deu a leveza no vídeo, vamos dizer assim. É tanto que quando ela fala do marido dizendo que o marido desgraçou a vida dela, ela fala de uma forma engraçada, apesar que depois daquilo tem algo muito mais pesado e muito mais intenso.

5. Quanto tempo durou em geral essas entrevistas, cada uma delas?

R. Cerca de quarenta, cinquenta minutos. Teve um cara que a gente entrevistou ele, durou uma hora e vinte, a gente só usou trinta segundos dele (risos).

6. Ficou algum entrevistado de fora?

R. (Pensa um pouco) Não, não ficou nenhum. Esse até dos trinta segundo a gente quis colocar porque cabia conforme o roteiro que a gente tinha planejado.

7. Você lembra mais ou menos quantas perguntas foram feitas e como essas perguntas foram elaboradas? Quais os critérios para seleção dos entrevistados, houve algum critério?

R. O critério foi de confiança! Realmente, como a gente foi sem uma proposta inicialmente, as pessoas que iam contando as vidas delas e iam dando confiança à gente dizia, *olha essa aqui pode ser, essa aqui não pode ser*. A questão da elaboração da pergunta realmente era linear para trabalhar com a questão da história de vida, por isso que a gente seguiu um roteiro de histórias mesmo e muito abertas.

8. Sobre os elementos constitutivos da linguagem do filme, como é que foram definidos?

R. A decupagem quem fez foi eu, as quatorze horas, eu revi as quatorze horas e nunca mais eu peguei esse material e realmente como quem fez a decupagem e quem editou fui eu, eu sabia mais ou menos o que eu tinha capturado e onde estava aquilo, e onde poderia ser encaixado. Eu gosto muito de seguir uma linha de um, é começar leve, dar uma intensidade, aliviar e emocionar, eu tenho meio que essa linha de pensamento e... A partir do... Na verdade o *Vivo*, o nome *Vivo* é uma música do Lenine, tem uma música chamada *Vivo* do disco *InCité* que ele fala da relação de estar vivo e como é bom viver, aí cabia muito bem com a questão da esperança, de tomar como base o quê? Apesar das pessoas estarem

velhas, elas continuam vivendo, continuam almejando, continuam tendo sonhos e enfim. Só que a música ela é muito aberta, ela falava mais de um ser humano em si, o ser humano de um modo em geral. Aí foi que veio Júlio Lima que é amigo meu e eu pedi, dei o tema pra ele criar uma canção. Uma semana depois ele me liga dizendo *olha, tá pronto!* E aí quando ele me deu, na verdade eu tive um choque porque era tudo que a gente queria dizer de uma forma melódica, através de uma música. E aí foi que foi decidido que essa seria a trilha principal. A música do Lenine, ela entraria nos créditos porque a gente tinha conseguido autorização da trilha. Por ser, acabou sendo vinculado a um produto acadêmico ficou mais fácil de conseguir autorização. E tinha só uma música incidental que era do Oswaldo Montenegro, que fala justamente de saudade. É muito pouco. Imagem de arquivo, a única imagem de arquivo que a gente usou foi a imagem de um pessoal dançando, que por sinal tá todo desfocado e foi uma imagem de um encontro da terceira idade que eu trabalhei nesse encontro, como produção mesmo, foi a única imagem. Narrativa, é... A narrativa tinha essa questão de trabalhar um personagem que se encontrava com outro personagem que seria Diana que é uma das produtoras que se encontrava com outro personagem que até então não ficava muito evidente se seria ela mais velha ou se seria avó dela. Até então, termina o vídeo e a gente não sabe. Porque existe uma coisa muito, uma linguagem muito espiritual, vamos dizer assim no, no próprio roteiro pra permear essa dúvida. E quando a gente fez o vídeo na mesma época saiu *Benjamim Button* que trabalha com essa questão da retórica da velhice sendo o contrário e eu só vim ver *Benjamin Button* bem depois. E aí pronto, a questão do roteiro tinha esses *offs* construídos. Que esse *voice in over* na verdade, que construía com as imagens do personagem da ficção, que foram todas filmadas em Macaíba e poucas cenas no centro de Natal, pouquíssimas. E aquele *voice in over* costurava com os depoimentos, e sobre aqueles *voices in over* eu ia encaixando os depoimentos que condiziam com aquele tema, com aquela fala inicial, apesar de ser uma fala inicial é uma fala poética, ela não é uma cartela "amizade", "saudade", não, é um texto poético, vamos dizer assim.

9. Na edição das falas dos personagens, quais foram os critérios mais relevantes na hora de você cortar? Como se deu essa escolha?

R. Primeiro eu acompanhei personagem por personagem, eu peguei todos os entrevistados e fiz recortes de cada um, depois do recorte de cada um, em cima do *voice in over* eu conseguiria costurar. Aquela era a base do que eu iria falar, eu acho que pouquíssimas vezes, é, eu precisei retirar algo que estava lá no final para colocar no início, porque já tinha uma coisa muito bem definida. O que mudava de posição entre uma fala e outra era realmente só uma melhor forma de costurar assim, mas parece que quando você assiste, parece que um tá contando a história do outro. Porque essas histórias se batem muito.

10. Esses personagens tinham consciência de que haveria esses cortes?

R. Sim, o que foi mais interessante é que a gente fez o *feedback*, a gente levou, o produto antes de ser divulgado, a gente foi nas duas casas e nas casas dos entrevistados de fora a gente foi até eles mostrar o produto e essa mostra do produto era como se fosse a aprovação deles ou não. E eu lembro muito bem, eu lembro bem quando a gente tava em Macaíba que a gente foi apresentar, que até uma senhora que está no vídeo que ela é bem engraçada, uma senhorinha e ela sentou, ela ficou muito emocionada porque ela realmente disse: *gente, eu não imaginava que vocês iam fazer isso*. Ela tinha noção do que a gente tava gravando, tinha noção que a gente tava registrando tudo aquilo, mas ela não sabia como ia construir, por ignorância mesmo, né? O que é um doc., o que é um filme? Pra que realmente aquilo vai servir. E a gente, por mais que a gente tivesse o suporte da confiança das duas casas, e a gente explicou realmente o que seria, né assim, que não ia colocar em situação de risco, quando ela assistiu ela ficou muito emocionada, e eu lembro que ela chegou pra agradecer mesmo e dizer que ela se identificou com as histórias de outras pessoas, apesar dos cortes.

11. Além da temática central do documentário, os entrevistados tiveram liberdade de falar sobre algum outro assunto que eles julgassem importante naquele momento, eles tinham essa liberdade?

R. A gente deixou eles falarem à vontade, nós tínhamos a base de perguntas e como é... É muito interessante, não posso nem citar agora, a gente estudou muito a memória e quem leu mais sobre isso fui eu, eu sabia que essa memória era muito irregular, ela começava a contar um fato... Por exemplo, teve um senhor que ele começou a contar realmente muito sobre a vida deles nas festas e a gente tava direcionando ele para falar um pouco mais sobre a maturidade e ele sempre voltava às festas porque aqueles momentos das festas eram mais importantes pra ele, eu estudei muito memória e eu sabia que aquela linha ia voltar era assim meio que um espiral, ficava voltando. E é de certa forma até um pouco da falta de lucidez, não que essas pessoas tivessem Alzheimer, mas realmente pelo desgaste do tempo, a lucidez às vezes dava uma cambaleada, mas a gente realmente não cortava, a gente permitia que eles falassem tudo e depois a gente voltava pras perguntas.

12. Quais os fatores que você julga mais importantes durante a produção de um documentário?

R. A coisa mais importante é a coisa que mais me prejudica, é a proximidade. (ALEXANDRE – Por que?) Porque eu me envolvo muito, eu me envolvo de uma forma muito, muito, muito, profunda. Das coisas que eu fiz, *Vivo*, por exemplo, eu passei três, quatro meses pra sair, por exemplo, do universo da velhice, eu me senti velho na época. Realmente eu me dediquei ao trabalho com o pessoal, produzimos e até após a divulgação eu me senti um pouco mais, eu me excluí do

mundo. Eu me permiti que aquele universo entrasse dentro de mim. E talvez essa aproximação que seja uma coisa tão boa, é a coisa que me incomoda bastante, porque pra sair do processo... Quando eu fiz *HIV AIDS*, meu amigo, eu passei muito mal, passei uns quatro meses mal. Pavan viu porque eu passei por todo o processo de fazer exames, eu fiz exames, de conviver com eles, com as pessoas que tem e bater na mesma tecla sobre a questão do preconceito, era o que mais doía. Então pra sair daquela realidade que não lhe pertence no momento e que você tá muito próximo e que você tá se identificando, de você ligar, de você conversar e ver matérias e ir catando o material, é muito forte. É muito intenso. A melhor coisa é a pior coisa.

13. Você falou que deu retorno durante o processo, a fim de perceber a reação das pessoas. E depois que o filme foi terminado como foi o retorno?

R. Foi melhor do que a gente imaginava, porque assim, é um trabalho arcaico. Hoje eu assisto e faço: *Meu Deus! A gente fez isso assim*. Foi um trabalho ousado, um trabalho de terceiro período de faculdade, sem nenhum equipamento, né? Sem nenhuma estrutura física, a gente tinha duas *handcams*. Uma de boa qualidade e outra nem tanto, mas caiu uma coisa que a gente, que eu sempre bato, você pode não ter um grande equipamento, pode não ter um grande produto, mas você tendo linguagem. E aquela linguagem, ela consegue atingir público por mais diverso que seja, ela cumpre esse papel. Desde o início eu tinha essa noção, eu queria que aquele produto fosse visto e servisse de inspiração mesmo pras outras pessoas e... E... E... Como eu posso dizer? Não fosse uma coisa de autoajuda, mas fosse uma coisa que trouxesse reflexão de alguma forma.

14. E as pessoas que participaram do documentário elas receberam o DVD?

R. A gente produziu mais de 500 cópias. Porque quando a gente começou a gente não tinha costume de fazer capas pra DVD, capinhas com as artes, era muito difícil ver, digo academicamente e a gente já chegou com 200 cópias, todas com capinha e impressa numa gráfica rápida, todas com qualidade. O DVD tem *menu* que é uma coisa que não é costume ter, né? Todos os DVDs tinham *menu*. E depois a gente criou uma cópia que nas locadoras a gente chamava de cópia de serviço que é menorzinha, e a gente fez várias cópias onde cada um tinha uma quantidade “x” de cópias e entregava. Quando eu fui somar, acho que inicialmente tinha mais de 500 cópias, depois passou porque foi uma coisa tão rápida de um passar pro outro, por exemplo, a gente passou por várias turmas da universidade mostrando o trabalho e geralmente a gente levava algumas cópias para entregar, tinha a preocupação de divulgar.

15. E esse filme foi aceito em alguns festivais, né?

R. Foi.

16. Você lembra quais foram?

R. Lembro, aí é outro susto! Porque a gente entrou no festival de Gramado Universitário, Curta Taquary, Curta Canoa Latino-Americano que eu fui também, os Festnatais, outro de São Paulo que eu não lembro o nome. Entrou em uns sete festivais ou oito festivais. Ganhou dois. E Intercom, né? Ele venceu o Intercom Nordeste e Nacional.

17. Bernardo tem algum assunto que eu não perguntei e que você gostaria que constasse nessa entrevista?

R. Não, eu acho que você perguntou tudo, né? Do processo, da linguagem mesmo.

18. Mas tem alguma coisa que você queira acrescentar porventura?

R. É eu sempre bato muito nessa tecla da linguagem, você não precisa ter um equipamento muito bom se você não tem a linguagem. Você cria essa linguagem e a forma que você cria essa linguagem e quem vai atingir, como vai atingir. Esse é o meu maior mérito assim, continuo produzindo muita coisa pelo jornal na verdade. Até eu estando no jornal eu produzo muita coisa lá com linguagem documental, mas com linguagem jornalística, que era uma coisa que eles não faziam, é meio que novo até pra cá. O cara do ESTADÃO de São Paulo ficou assustado quando ele veio pra cá, ele faz, dá suporte lá e ficou assustado com o material que a gente produz aqui. Justamente por trás dessa linguagem documental já traz uma coisa jornalística. O documental e a ficção, então eu acho que é mais linguagem. Eu sempre bato nessa questão de linguagem.

ANEXO 1 – TERMO DE CONSENTIMENTO: MARY LAND BRITO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Mary Land de Brito Silva tendo sido convidado (a) a participar como voluntário(a) do estudo: **O processo de produção de um documentário: A busca pela linguagem dialógica**, uma pesquisa que utilizará entrevista e análise de documentários, recebi do mestrando **Alexandre Ferreira dos Santos**, responsável pela pesquisa, as seguintes informações que me fizeram entender, sem dificuldades os seguintes aspectos:

- que o objetivo da pesquisa é analisar a produção contemporânea de documentários no RN.
- que a importância deste estudo é a de conhecer a experiência dos documentaristas.
- que esse estudo começou em março de 2012 e terminará em março de 2014;
- que participarão deste estudo Bernardo Luiz, Fábio DeSilva, Mary Land Brito, e Paulo Laguardia
- que o estudo seguirá os seguintes passos: análise documental das fontes bibliográficas; definição da amostragem para coleta de dados; distribuição do termo de consentimento livre e esclarecido; roteiro para entrevista; entrevista gravada em áudio; análise dos dados coletados; construção dos análise e avaliação pelos professores; ajustes e versão final dos objetos; apresentação dos resultados;
- que poderão ser utilizados excertos da minha fala;
- que, sempre que eu desejar, me será fornecido esclarecimento sobre cada uma das etapas da pesquisa;
- que, a qualquer momento, eu poderei recusar a continuar participando da pesquisa e, também, que eu poderei retirar este meu consentimento, sem que isso me traga qualquer penalidade ou prejuízo.

Finalmente, tendo eu compreendido tudo o que me foi informado sobre a minha participação no mencionado estudo e estando consciente dos meus direitos e das minhas responsabilidades, compreendendo a importância da minha participação para a realização dessa pesquisa, DOU O MEU CONSENTIMENTO SEM QUE PARA ISSO EU TENHA SIDO OBRIGADO (A) A PARTICIPAR.

M. Land de Brito Silva

(Assinatura do participante voluntário da pesquisa)

Endereço domiciliar: Rua Feldspato, 43, Potilandia, Natal-RN

Telefones para contato: 9921 1104 4005 0983

E.mail: journalistamary@yahoo.com.br

Alexandre Ferreira dos Santos
Assinatura do responsável pela pesquisa
Natal-RN, 16 de outubro de 2013.

ANEXO 2 – TERMO DE CONSENTIMENTO: PAULO LAGUARDIA

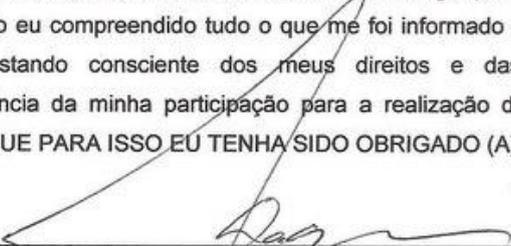
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, PAULO ROBERTO RIBEIRO LAGUARDIA tendo sido convidado (a) a participar como voluntário(a) do estudo: **O processo de produção de um documentário: A busca pela linguagem dialógica**, uma pesquisa que utilizará entrevista e análise de documentários, recebi do mestrando **Alexandre Ferreira dos Santos**, responsável pela pesquisa, as seguintes informações que me fizeram entender, sem dificuldades os seguintes aspectos:

- que o objetivo da pesquisa é analisar a produção contemporânea de documentários no RN.
- que a importância deste estudo é a de conhecer a experiência dos documentaristas.
- que esse estudo começou em março de 2012 e terminará em março de 2014;
- que participarão deste estudo Bernardo Luiz, Fábio DeSilva, Mary Land Brito, e Paulo Laguardia
- que o estudo seguirá os seguintes passos: análise documental das fontes bibliográficas; definição da amostragem para coleta de dados; distribuição do termo de consentimento livre e esclarecido; roteiro para entrevista; entrevista gravada em áudio; análise dos dados coletados; construção dos análise e avaliação pelos professores; ajustes e versão final dos objetos; apresentação dos resultados;
- que poderão ser utilizados excertos da minha fala;
- que, sempre que eu desejar, me será fornecido esclarecimento sobre cada uma das etapas da pesquisa;
- que, a qualquer momento, eu poderei recusar a continuar participando da pesquisa e, também, que eu poderei retirar este meu consentimento, sem que isso me traga qualquer penalidade ou prejuízo.

Finalmente, tendo eu compreendido tudo o que me foi informado sobre a minha participação no mencionado estudo e estando consciente dos meus direitos e das minhas responsabilidades, compreendendo a importância da minha participação para a realização dessa pesquisa, DOU O MEU CONSENTIMENTO SEM QUE PARA ISSO EU TENHA SIDO OBRIGADO (A) A PARTICIPAR.


(Assinatura do participante voluntário da pesquisa)

Endereço domiciliar: RUA PAULO VIVEIROS, 558/704 -
Retrópolis - Natal / RN

Telefones para contato: (84) 3202-2490 9127-4242

E.mail:


Assinatura do responsável pela pesquisa
Natal-RN, 16 de outubro de 2013.

ANEXO 3 – TERMO DE CONSENTIMENTO: BERNARDO LUIZ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, Bernardo Luiz Santana de Figueira tendo sido convidado (a) a participar como voluntário(a) do estudo: **O processo de produção de um documentário: A busca pela linguagem dialógica**, uma pesquisa que utilizará entrevista e análise de documentários, recebi do mestrando **Alexandre Ferreira dos Santos**, responsável pela pesquisa, as seguintes informações que me fizeram entender, sem dificuldades os seguintes aspectos:

- que o objetivo da pesquisa é analisar a produção contemporânea de documentários no RN.
- que a importância deste estudo é a de conhecer a experiência dos documentaristas.
- que esse estudo começou em março de 2012 e terminará em março de 2014;
- que participarão deste estudo Bernardo Luiz, Fábio DeSilva, Mary Land Brito, e Paulo Laguardia
- que o estudo seguirá os seguintes passos: análise documental das fontes bibliográficas; definição da amostragem para coleta de dados; distribuição do termo de consentimento livre e esclarecido; roteiro para entrevista; entrevista gravada em áudio; análise dos dados coletados; construção dos análise e avaliação pelos professores; ajustes e versão final dos objetos; apresentação dos resultados;
- que poderão ser utilizados excertos da minha fala;
- que, sempre que eu desejar, me será fornecido esclarecimento sobre cada uma das etapas da pesquisa;
- que, a qualquer momento, eu poderei recusar a continuar participando da pesquisa e, também, que eu poderei retirar este meu consentimento, sem que isso me traga qualquer penalidade ou prejuízo.

Finalmente, tendo eu compreendido tudo o que me foi informado sobre a minha participação no mencionado estudo e estando consciente dos meus direitos e das minhas responsabilidades, compreendendo a importância da minha participação para a realização dessa pesquisa, DOU O MEU CONSENTIMENTO SEM QUE PARA ISSO EU TENHA SIDO OBRIGADO (A) A PARTICIPAR.

Bernardo Luiz Santana de Figueira

(Assinatura do participante voluntário da pesquisa)

Endereço domiciliar: Rua Estrela Dalva, 2965 - Neópolis - Natal / RN

Telefones para contato: 84 9634 0076

E.mail: bernardo.luiz@outlook.com

Alexandre Ferreira dos Santos

Assinatura do responsável pela pesquisa
Natal-RN, 16 de outubro de 2013.