

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Margens nada plácidas:
documentário, entrevista, identidades e alteridade

Mariana Ferraz Musse

Juiz de Fora
Janeiro de 2012

Mariana Ferraz Musse

Margens nada plácidas:

documentário, entrevista, identidades e alteridade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Aluizio Ramos Trinta

Juiz de Fora

Janeiro de 2012

Mariana Ferraz Musse

Margens nada plácidas: documentário, entrevista, identidades e alteridade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Aluizio Ramos Trinta

Dissertação aprovada em 5 de janeiro de 2012 pela banca composta pelos seguintes membros:

Professor Dr. Aluizio Ramos Trinta (UFJF) – Orientador

Professor Dr. Paulo Roberto Figueira Leal (UFJF)

Professor Dr. Joaquim Sucena Lannes (UFV)

Conceito Obtido _____

Juiz de Fora
Janeiro de 2012

RESUMO

Na pós-modernidade para compreendermos a construção dos sentidos, em plano ou em âmbito grupal ou comunitário, faz-se necessário um entendimento acerca da representação sobre nós mesmos, que é feita pela mediação eficiente da mídia. A busca pelo real através do audiovisual tem sido cada vez mais explorada pela mídia, a necessidade de se ver representado ou se autorrepresentar também tem sido uma tônica do mundo contemporâneo. Cidadãos comuns viram personagens principais de algumas narrativas sobre o real que a mídia tem proposto. O documentário, gênero que tem como matéria-prima a realidade, sofreu um aumento no número de produções e realizações, além de facilidades na distribuição nos últimos anos no Brasil. Nesta dissertação, nos preocuparemos com o desvelamento do outro no gênero documental com ênfase nos filmes que realizam entrevistas para falar do próximo. Os documentários *À margem da imagem* (2003), *À margem do concreto* (2006) e *À margem do lixo* (2008), dirigidos por Evaldo Mocarzel, são analisados e servem como exemplo das diversas possibilidades narrativas no documentário de entrevista com cidadãos comuns, no País.

PALAVRAS-CHAVE:

Comunicação, Documentário, Entrevista, Identidades, Evaldo Mocarzel.

ABSTRACT

Nowadays to understand our place in the contemporary world, where media is responsible for most of the representation we have about reality and human relationships, we must understand why it is happening. Reality has been built by media and a lot of audio-visual products produced by media are using themes about real to build their speeches. They also uses the image and the speech of ordinary people to legitimize their political speeches. In Brazil, documentary is the sort that must use reality to create its narrative. Thinking about alterity, we uses interviews documentaries where the director and the person set up a special kind of relation. The documentaries *À margem da imagem* (2003), *À margem do concreto* (2006) and *À margem do lixo* (2008), directed by Evaldo Mocarzel, have been checked into this paper because they represent different kinds of narratives.

KEY-WORDS:

Communication, Documentary, Interview, Identities, Evaldo Mocarzel.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 A CONSTRUÇÃO DO REAL E AS NOVAS SOCIABILIDADES	11
2.1 IDENTIDADE E DIFERENÇA	11
2.2 A NECESSIDADE DO REAL	19
2.3 A REALIDADE FICCIONADA	27
3 O DOCUMENTÁRIO NO BRASIL	32
3.1 A ASCENSÃO DO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO	32
3.2 O SOM DIRETO	39
4 O DESVELAMENTO DO OUTRO	46
4.1 MINORIAS EM PRIMEIRO PLANO	46
4.2 A ENTREVISTA	61
4.3 DOCUMENTARISTA E DOCUMENTADO: UMA RELAÇÃO DELICADA	65
5 MOCARZEL E AS MARGENS	74
5.1 À MARGEM DA IMAGEM	80
5.2 À MARGEM DO CONCRETO	84
5.3 À MARGEM DO LIXO	87

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	96
APÊNDICE	102

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Aluizio Ramos Trinta por quem tenho uma enorme admiração como pesquisador e gratidão por ter se dedicado por inúmeras horas às orientações e correções de meu trabalho, além de ter sido sempre muito sensível aos meus questionamentos e um grande amigo me incentivando em momentos difíceis.

Ao professor Dr. Paulo Roberto Figueira Leal por ser um pesquisador tão presente e dedicado, sempre disposto a nos orientar e ensinar.

Ao professor Dr. Joaquim Sucena Lanner por ter aceitado o convite para participar da minha banca.

À professora e mãe Dra. Christina Ferraz Musse que em nenhuma ocasião mediu esforços para me aconselhar e orientar independente do dia da semana e horário.

Ao professor Ms. Cristiano José Rodrigues e à professora Dra. Jovita Maria Gerheim Noronha por terem me escutado, orientado e mostrado sempre a possibilidade de um novo caminho, com muito carinho e paciência.

Ao diretor Eduardo Mocarzel por permitir que eu me apoiasse sobre seus documentários para desenvolver meu trabalho e por sua disponibilidade para dar informações sobre os mesmos.

Ao meu pai Carlos Musse e aos meus irmãos Isabel e Bernardo Musse que estiveram comigo me apoiando e incentivando durante esses dois anos, e a quem, certamente, dedico esta conquista.

Aos meus grandes amigos e amigas por compreenderem a ausência em alguns momentos, os desabafos em outros e com quem certamente dividirei as alegrias fruto deste trabalho.

1 INTRODUÇÃO

O mundo contemporâneo e as novas formas de sociabilidade criadas pela mídia, as novas relações estabelecidas entre os indivíduos quando suas próprias relações face a face têm sido substituídas por relações mediadas pelos veículos de comunicação é uma das questões analisadas neste trabalho. O que sabemos ou parte do que sabemos dos acontecimentos do nosso dia a dia provém cada vez mais de informações que recebemos por meio dos distintos meios de comunicação, cada um com suas particularidades narrativas, editoriais ou mesmo artísticas, ou de acordo com o interesse de seus proprietários.

Na atualidade, os meios de comunicação são capazes de nos revelar um mundo maior do que poderíamos imaginar e que, possivelmente, não estariam ao alcance de nossa visão e da nossa possibilidade de conhecer presencialmente. Sabemos de outros países, cidades e culturas sem mesmo sair da sala de casa. Um repertório comum, utilizado pela grande mídia, nos interliga e nos faz compartilhar com diversos indivíduos, mesmo que estejam, fisicamente, separados por quilômetros de distância, conteúdos semelhantes.

Essa dissertação se preocupa em mapear, fundamentalmente, os meios audiovisuais que tenham como matéria-prima a realidade e especificamente o documentário produzido no Brasil na atualidade. Canais de informação 24 horas, telejornais, documentários produzidos para televisão ou cinema, programas de entrevista, *reality shows* são exemplos de conteúdos audiovisuais baseados em acontecimentos reais. Muitos deles têm se ocupado em revelar ou recortar uma parte dos grandes acontecimentos que ocorrem todos os dias e mostrar trechos deste todo para uma audiência mais exigente, fragmentada e participativa.

O documentário brasileiro teve um aumento considerável nas produções realizadas (em número de filmes) no País, as salas de cinema abriram mais espaço para este

gênero, além de observarmos que a quantidade desses filmes em festivais de cinema, muitas vezes, tem superado o gênero da ficção. A programação televisiva tem dado maior espaço para esse formato documental, sobretudo, na utilização da linguagem e das características estéticas que vêm sendo incorporadas, por exemplo, nos telejornais: *flashes* ao vivo, planos-sequência, câmera na mão, entrevistas intimistas são alguns exemplos desta incorporação.

A valorização das histórias de vida e do cidadão comum também são temas discutidos nesta dissertação, pensando não só na identificação dos espectadores com esses sujeitos, mas na evolução cinematográfica e, principalmente, documental que ocorreu através de meios técnicos, para fazer com que esses sujeitos passassem a ser vistos e ouvidos. O trabalho fundamental dos diretores do Cinema Novo e dos documentaristas, principalmente após a chegada da técnica do som direto no País, possibilitou uma nova relação e, assim, uma revelação deste Outro, que estava à margem e das suas histórias até então silenciadas.

Os documentários de entrevistas são os que nos interessam nesta dissertação, pois é através desta técnica, que ocorre o encontro entre os dois lados: documentarista e documentado. Ouvir e ser ouvido. Respeitar o tempo e as emoções do outro. É a partir da entrevista que o diretor terá a matéria-prima básica para desenvolver, no momento da edição, sua narrativa. O que se espera desta relação, como o diretor conduz as entrevistas, como a equipe se comporta neste momento, até que ponto o documentado sente-se à vontade para falar, quantas câmeras costumam ser utilizadas, quais enquadramentos, o tipo de microfone serão alguns dos temas tratados no âmbito da análise desta dissertação.

Unindo nossa pesquisa sobre o documentário no Brasil, o cidadão comum e a entrevista elegemos três documentários do diretor Evaldo Mocarzel, *À margem da imagem* (2003), *À margem do concreto* (2006) e *À margem do lixo* (2008) para serem analisados. Foi criado um quadro para que cada entrevista de cada um dos filmes fosse analisada com base

em critérios pré-estabelecidos durante a dissertação. Os três documentários são de entrevistas e seus personagens são cidadãos comuns que contam, entre outras coisas, suas histórias de vida, suas experiências e falam sobre sua condição de “minorias”.

A partir da reflexão teórica e da análise dos filmes pretendemos compreender como os documentários de entrevistas produzidos no Brasil na contemporaneidade têm representado as minorias por meio de suas narrativas. Analisaremos como a presença do diretor-entrevistador se dá nesses filmes e como se comporta a equipe durante essas gravações, se as escolhas do diretor na edição apontam para um caminho que compreendemos como uma manipulação da realidade ou se o diretor é um instrumento para que essas pessoas mesmas se representem.

2 A CONSTRUÇÃO DO REAL E AS NOVAS SOCIABILIDADES

No contexto do mundo midiático em que vivemos se faz necessário compreender como as relações sociais têm sido modificadas pela mídia; do mesmo modo, como a relação com os veículos de comunicação e com os outros indivíduos vem-se modificando. A vida contemporânea desperta inúmeros desejos nos indivíduos tanto no sentido de ter acesso às tecnologias e a mercadorias quanto de experimentar ser outro distinto de si mesmo. Atualmente, não se faz necessário, (e talvez seja pouco provável), ser apenas um e é justamente esta questão nos leva a refletir sobre identidades na pós-modernidade.

Para compreendermos a construção dos sentidos, em plano ou em âmbito grupal ou comunitário, faz-se necessário um entendimento acerca da representação sobre nós mesmos, que é feita pela mediação eficiente da mídia. Será preciso lançar um olhar analítico sobre diversos fenômenos do mundo contemporâneo; por exemplo, começando por anotar discursos sobre quem somos ou quem podemos ser.

2.1 IDENTIDADE E DIFERENÇA

Nos dias que correm, as relações sociais precisam ser pensadas tendo como base o fenômeno da globalização, que foi responsável não somente por grandes mudanças no âmbito econômico como também na vida cultural de numerosos países. Com a globalização, houve

uma intensa troca de bens materiais, em práticas de comércio, e de bens imateriais em virtude do aumento do trânsito de pessoas que por toda parte se verifica. Estes deslocamentos têm propiciado a descoberta do novo e do outro, do culturalmente distante; e, finalmente, do conhecimento e da possibilidade da incorporação de hábitos e costumes de uma cultura a outra.

A globalização se refere àqueles processos atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. A globalização implica um movimento de distanciamento da ideia sociológica clássica da “sociedade” como sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço. (GIDDENS *apud* HALL, 2001, p. 67-68).

Portanto, as rápidas mudanças que ocorrem em consequência da globalização proporcionaram mudanças e transformações identitárias. Segundo Zygmunt Bauman (2001), vivemos numa “modernidade líquida”, na qual tudo é temporário, efêmero, líquido, porque não é capaz de manter a forma. Não há mais qualquer enraizamento, pois tudo pode ser desmontado a cada momento que passa.

As relações face a face, por exemplo, podem ser substituídas por conversas nas quais se vê a outra pessoa, independentemente de onde esteja, pela tela do computador. É possível achar lugares ou mesmo dizer a todos onde se está, recorrendo-se a aplicativos para o celular como o *foursquare*, programa no qual se tornar público, para outros usuários do aplicativo, onde se está ou estará num dado instante.

Não importa onde você está, quem são as pessoas à sua volta e o que você está fazendo nesse lugar onde estão essas pessoas. A diferença entre um lugar e outro, entre um e outro golpe de pessoas ao alcance de sua visão e de seu toque, foi

suprimida, tornou-se nula e vazia. Você é o único ponto estável num universo de objetos em movimento — e assim o são igualmente (graças a você, graças a você!) suas extensões: suas conexões. Estas permanecerão incólumes apesar de os que estão conectados por elas se moverem. Conexões são rochas em meio a areias movediças. Com elas você pode contar — e, já que confia sua solidariedade, pode parar de se preocupar com o aspecto lamacento e traiçoeiramente escorregadio do terreno onde está pisando quando uma chamada ou mensagem é enviada ou recebida. (BAUMAN, 2004, p. 79).

Existe um grande vazio e muito medo da solidão no mundo contemporâneo, apesar das facilidades de conexão e de interação interindividual. Sílvia Ivancko, psicoterapeuta e psicóloga do Instituto de Cancerologia de São Paulo, observa que, embora não se tenha um cálculo exato, pode-se estimar que cerca de 30% da população mundial sofra da depressão sem mesmo o saber; e que, outra perigosa doença deste século será a síndrome do pânico. (TERRA, 2011).

Martín-Barbero ressalta que “temos acesso a tantas coisas e tantas línguas que já não sabemos o que queremos. Hoje há tanta informação que é muito difícil saber o que é importante”. (ESSENFELDER, 2009). Por estarmos inseridos neste contexto podemos nos tornar (ou estamos nos tornando) indivíduos angustiados, que parecem não ter ideia do que escolher diante de tantas possibilidades. Hoje tudo parece ser possível. Há um novo modo de se comunicar e de se relacionar, mas também não sabemos explicar que modo é este. O controle parece estar em nossas mãos, pois podemos ou não abrir o *email*; há, além disso, inúmeros canais de TV pelos quais podemos *zapear*, tal como podemos ou não responder a uma mensagem. Mas conseguiremos? Parecemos ter automatizado este movimento, até porque ser é mostrar ser. Meus amigos podem saber onde estou; mas, para isso, preciso postar no *facebook*, enviar fotos por mensagem e receber ligações no celular para que um encontro valha a pena.

As identidades têm sido firmadas ao tempo em que o mundo parece estar rompendo barreiras e superando fronteiras. Limites têm sido ultrapassados e este movimento é

sem volta, pois uma vez que há relação com outras línguas, etnias, costumes e culturas uma identidade sofre mudanças, seja no sentido de reafirmá-la e torná-la mais forte, seja no sentido de incorporar alguns elementos do que é novo para formar novas identidades “novinhas em folha”.

O movimento, a viagem, o deslocamento, a diáspora, o trânsito caracterizam este novo lugar das identidades, pois a cada movimento do indivíduo, também ela se move e altera. Tal movimento encerra características da hibridização, como “a conjunção, o intercuro entre diferentes nacionalidades, entre diferentes etnias, entre diferentes raças — coloca em xeque aqueles processos que tendem a conceber as identidades como fundamentalmente separadas, divididas, segregadas”. (SILVA, 2000, p. 87).

É importante destacar que nem sempre esse hibridismo se dá de forma pacífica; muitas vezes, ele ocorre em meio a conflitos. Podemos citar o exemplo da ocupação de um território, como ocorreu com toda espécie de colonização, gerando conflitos étnicos e culturais entre alguns povos. Neste caso, a hibridização pode ser considerada forçada. Porém há outros casos em que ela ocorre por questões circunstanciais como a de viagens e cruzamentos de fronteiras, que, neste último caso, pode ser “simplesmente mover-se livremente entre os territórios simbólicos de diferentes identidades”. (SILVA, 2000, p. 88).

No momento em que o indivíduo se desloca e se sente “estrangeiro” dentro de um novo ambiente, ele descobre “o outro” e a diferença; aqui, sem dúvida, a identidade passa de fato a se formar, uma vez que ela se constrói para si e por si, tornando necessária esta interação entre indivíduos em sociedade e mecanismos de construção simbólica da alteridade.

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginário” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela

permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada” (HALL, 2000, p. 38).

Notamos, então, que a identidade é um significado social e culturalmente atribuído; e que identidade e diferença estão estreitamente ligadas a sistemas de representação.

A identidade e a diferença são estreitamente dependentes da representação. É por meio da representação, assim compreendida, que a identidade e a diferença adquirem sentido. É por meio da representação que, por assim dizer, a identidade e a diferença passam a existir. Representar significa, neste caso, dizer: “essa é a identidade, a identidade é isso”. (SOUZA 2000, p. 91).

É pela representação que identidade e diferença se ligam a sistemas de poder, pois quem representa pode definir uma identidade. Neste sentido, lembramos o poder dos sistemas de comunicação da mídia, em veículos nos quais representações são manifestas, tais como a televisão e o cinema.

Trata-se, logo se vê, de fundamentais para se pensar a mídia como lugar onde se representam e constroem realidades. Dado que ela atua em distintas dimensões, a mídia recorre ao espetáculo, o qual, em sua dinâmica própria, sugere uma encenação dramática em primeiro plano. É necessário compreender que representar significa estar no lugar de, ou seja, quando se representa está se substituindo ou se fazendo referência a alguma coisa material ou imaterial. É o que se dá ao pensarmos a representação no âmbito da comunicação. O sistema de representação social funciona através de referenciais que são compartilhados por uma sociedade, por exemplo, como um conjunto de ideais, modelos e símbolos partilhados em sociedade.

Representar é, tão somente, estabelecer uma relação entre as representações e as coisas representadas. Assim, as palavras, embora convencionais e arbitrárias, “representariam” os conceitos. No entanto, este uso do conceito, parece adotar um sentido lato da sua significação original, a qual sugere que alguma forma de analogia ou de mimese está envolvida no processo de representação. Nas análises da comunicação mediática, aparentemente, o objeto mais frequente são as representações que aparecem sob forma de encenação sobre pessoas e, estados, o que destaca a importância das formas analógicas, narrativas ou descritivas para a representação. (TRINTA, 2011).

A representação, ao “substituir mentalmente” um determinado objeto, “reconstrói as cadeias de significação que o formam, restituindo-o simbolicamente e também inscrevendo no significante, novos significados”. (TRINTA, 2011). Ao representar, estaríamos ao mesmo tempo nos aproximando de um objeto real, e nos distanciando dele no que diz respeito aos novos significados, que serão incorporados ao objeto representado.

No campo do audiovisual as representações são muitas vezes interpretadas pela audiência como “ingênua” ou como “desprovidas” de intencionalidade; porém, a própria ideia de representar já sugere alguma coisa propositalmente produzida para tal. Podemos citar exemplos como o dos telejornais que, na justaposição de imagens, flashes ao vivo e entrevistas sugerem uma edição que passa despercebida ao telespectador. Não obstante, sua repetição pode contribuir para a fixação de estereótipos. Filmes documentários, que contam com a liberdade do diretor, à diferença do telejornal, podem estar sujeitos a esta formação de estereótipos, uma vez que a montagem seleciona e escolhe como e o quê deve ser representado.

Para grande parte da audiência, não existe um filtro capaz de reter características da construção simbólica que a mídia opera, quando de uma representação. O que então se veicula acaba, não raro, sendo interpretado por estes indivíduos como se fosse o próprio objeto, ou se como não houvesse qualquer mediação; portanto, como se tratasse da pura e simples realidade.

É justamente este sentido da imagem dos meios audiovisuais que aqui nos interessa, isto é, uma representação da realidade, já que nosso objeto de estudo é o documentário. Em específico, esta produção recorre a elementos do real para construir suas narrativas, às quais precisamos compreender como importantes para a “... constituição de imaginários coletivos, a partir dos quais as pessoas se reconhecem e representam o que têm direito de esperar e desejar”. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 26). No mundo contemporâneo são as imagens em movimento as formas de representação centrais, pois produzem os discursos que reproduzimos a respeito de nós mesmos e dos outros.

Justamente por construir identidades a partir de imagens e discursos midiáticos é que Bauman (2005) e Hall (2001) constatam que as identidades estariam em crise na pós-modernidade. Sem a naturalidade das relações humanas, base para a construção de identidades os indivíduos passam a buscá-la de maneira “desesperada” e essas buscas “seriam significativamente mediadas por imagens representadas pela grande mídia, com destaque para o conteúdo jornalístico”. (COUTINHO, FELZ in COUTINHO, SILVEIRA, 2007, p. 112).

O discurso produzido pela mídia é responsável por criar a história destes indivíduos, tornando-se fundamentais para que eles tenham ao que recorrer para se estruturar em sua condição de sujeitos. A mídia, por suas representações, utiliza diversos recursos para produção do discurso e, assim, dos sentidos que os indivíduos buscam, para se conhecer, conhecer e saber sobre sua cultura, sua história. Hall (2001) distingue três tipos de identidade quando tipifica três tipos de sujeito: o do iluminismo, o sociológico e o pós-moderno. O critério de sua diferenciação está nas relações entre eles e a tecnologia ou com outros indivíduos.

O sujeito do iluminismo se caracteriza por uma crença na racionalidade e seu desenvolvimento; em sua trajetória biográfica, ele permanecia essencialmente o mesmo,

“idêntico a si”. O sujeito sociológico se constitui em sua relação ao outro, na troca simbólica, ou mesmo em práticas de consumo. Já o sujeito pós-moderno e sua identidade seriam estabelecidos historicamente, sendo para ele possível assumir múltiplas identidades ao longo do tempo, sem, porém, fixar-se em uma delas.

Este é o contexto do mundo contemporâneo, com mudanças que levam a mudanças do sujeito e da construção de suas identidades. Hall (2001) afirma que o sujeito pós-moderno é fragmentado, pois é “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas (...) O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossa identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático”. (HALL, 2001, p. 12).

Tentamos continuamente encontrar nossa identidade, pois ela nos proporciona uma sensação de segurança, uma vez que, assumindo-a, sabemos quem somos ou quem fomos. No contexto da “modernidade líquida”, em que tudo é fluido e móvel, ter uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades não parece ser uma perspectiva atraente; “um só” uno e indivisível pode ser malvisto. (BAUMAN, 2005).

2.2 A NECESSIDADE DO REAL

Na sociedade de informação, em que vivemos cercados por notícias que chegam pela televisão, por portais na internet ou por SMS, passamos a ter nova construção e apreensão da nossa realidade. O que está acontecendo a cada minuto pode ser conhecido por diferentes pessoas, independentemente da distância territorial em que estejam. Tais informações têm sido passadas de maneiras distintas tanto por jornalistas quanto por cidadãos comuns, que hoje participam do processo de construção da notícia; ou ainda através da participação espontânea dessas pessoas que geram conteúdo em *sites* como *Twitter* e *Youtube*, por exemplo.

Beatriz Sarlo caracteriza a produção cultural das últimas duas décadas como de uma “virada subjetiva” que se manifesta em diferentes âmbitos da vida, levando em conta uma diferença cultural em relação às décadas de 60 e 70. Segundo a autora, atualmente há uma valorização do ponto de vista individual e uma conseqüente reivindicação da dimensão subjetiva de quem o enuncie. Por isso, segundo Sarlo, “se multiplicam em diferentes formas as narrações chamadas de não-ficcionais nos jornais, na etnografia social e na literatura: são testemunhos, histórias de vida, entrevistas, autobiografias, recordações e memórias, relatos identitários”. (apud SENRA in MIGLIORIN, 2010, p. 113). Junto a essa valorização do sujeito veio a devolução, a conquista e o direito à palavra por estes indivíduos que, durante as décadas de 50, 60 e 70, foram percebidos menos por sua individualidade, mas, principalmente, pela ideia de uma estrutura coletiva quando o ‘eu’ gerava algumas suspeitas quando dito no lugar do ‘nós’.

Para compreender este novo contexto do posicionamento do ‘eu’ no mundo contemporâneo vamos utilizar três conceitos do teórico Bakhtin acerca de *monologismo*, *dialogismo* e de *polifonia* que irão nos ajudar a compreender este novo lugar do sujeito e dos discursos produzidos pela mídia no cenário atual. Trabalharemos estes conceitos entendendo que, quando Bakhtin se refere ao autor, nós estaremos nos referindo a editores, jornalistas e diretores que são os responsáveis pela criação das narrativas e dos discursos que serão apresentados nos meios audiovisuais.

Bakhtin explica o monologismo como o lugar no qual o autor tem total autonomia sobre o que está sendo criado. É ele quem toma as decisões, quem dá a última palavra, os personagens não têm mais nada a dizer, não têm autonomia e não são vistos como sujeitos. O monólogo é

Algo concluído e surdo à resposta do outro, não reconhece nele força decisória. Descarta o outro como entidade viva, falante e veiculadora das múltiplas facetas da realidade social e, assim procedendo, coisifica em certa medida toda a realidade e cria um modelo monológico de um universo mudo, inerte. (BEZERRA in BRAIT, 2005, p. 192).

A polifonia, segundo Bakhtin, se define pela convivência e pela interação de uma multiplicidade de vozes e consciências. Aqui elas não são mais objetos do autor e sim sujeitos de seu próprio discurso. “A consciência da personagem é a consciência do outro, não se objetifica, não se torna objeto da consciência do autor, não se fecha, está sempre aberta à interação com a minha e com outras consciências e só nessa interação revela e mantém sua individualidade.” (BEZERRA in BRAIT, 2005, p. 195). Essas vozes apresentam independência excepcional na estrutura da obra; é como se soassem ao lado da palavra do

autor, combinando-se com ela e com as vozes de outros personagens. Mesmo na polifonia, Bakthin, não descarta o papel ativo do autor, pois ele não renuncia ao seu ponto de vista.

Bakthin também trabalha com o conceito de *dialogismo*, que implica a compreensão do seu conceito de *polifonia*, já que seria esta sua forma suprema. No dialogismo o processo de comunicação é interativo; nele, eu me vejo e me reconheço através do outro. O dialogismo remete aos múltiplos discursos antecessores e sucessores com os quais cada discurso, feito no presente, tem de dialogar para que seja compreendido e faça sentido.

Compreendemos, assim, que no mundo contemporâneo os discursos são cada vez mais dialógicos e polifônicos, apesar de sempre haver tanto nos filmes quanto nos programas feitos para a televisão a presença de um autor, diretor ou editor. O trabalho deles hoje equivale ao de um arquiteto que precisa construir seus projetos e fazer escolhas para sua melhor funcionalidade, levando em consideração os desejos de clientes, que pagam pelo serviço. A lógica é a mesma no que tange ao papel do diretor, que vai escolher o que deve entrar ou não em seu filme; portanto, quando pensamos em filmes comerciais ou programas televisivos não podemos esquecer dos clientes, que são a audiência.

A audiência hoje participa não só aparecendo nas imagens dos programas, como também gerando conteúdos e imagens para as emissoras. Os cidadãos, hoje, podem participar de parte do processo de produção de uma matéria e não se comportam apenas como fontes distantes (informação verbal)¹. O diretor Eduardo Coutinho acredita que haja uma diferença entre a participação destes cidadãos em programas televisivos e cinematográficos e demonstrou isso no seu filme *Um dia na vida*. Nele, captou imagens durante um dia de um canal aberto da televisão brasileira e, com este conteúdo, fez um filme para espectadores de

¹ VIZEU, Alfredo. Palestra de abertura do PPGCOM/UFJF. Juiz de Fora: UFJF, 9 mar.2009.

cinema. A grande questão, segundo o diretor, é transformar conteúdos de uma audiência dispersa como a da televisão para uma audiência concentrada, como a do cinema.

Comolli já conceitua dois tipos de espectadores (ou, como ele prefere dizer, os *sujeitos do cinema*) e lembra que duas matrizes fabricam dois pensamentos sobre este espectador: a indústria do espetáculo e a cinematografia. A primeira seria referente ao lugar do consumidor de efeitos aquele que não deve mudar e cuja inquietação deve ser adulada e os desejos atendidos. A segunda pressupõe um sujeito de emoções contraditórias, “convidado a ocupar não um lugar no filme, mas vários” e onde há situações plurais. (COMOLLI, 2008, p. 65). A caracterização que o autor faz dos dois tipos de espectadores, para nós, pode ser pensada também no âmbito dos espectadores de televisão ou aqueles acostumados com programas de entretenimento que se encaixariam no perfil do espectador da indústria do espetáculo. O segundo seria, talvez, o público de filmes de artes ou filmes documentários, por exemplo. Nos parece ainda possível compreender que, apesar desta colocação recente, estes espectadores não possam mais ser caracterizados por ser um ou outro; mas, parece mais interessante crer que haja uma interseção entre estes dois tipos, pois sabemos que, principalmente a programação da televisão aberta vem passando por grandes transformações estéticas na grade de programação que veicula.

O que parece ocorrer na contemporaneidade é uma busca e uma maior autonomia do espectador nesta sua peculiar condição. Mesmo que parcialmente, ele já obtém conhecimento sobre o papel que ocupa em relação aos meios, porém, ainda assim não se consegue viver sem eles. Os meios de comunicação já se tornaram peças-chave na nossa vida: companheiros, detentores do saber, lugar de reivindicação. Martín-Barbero lembra que “seguimos necessitando de mediações de representação das diferentes dimensões da vida.” (ESSENFELDER, 2009). No contexto de um mundo globalizado e desterritorializado, será através da mídia, incluindo a imprensa e a indústria de entretenimento, que as populações vão

imaginar novas formas de vida, novas formas de se reconhecer, de se identificar com suas origens, seus costumes, uma vez que a vida real parece ser vazia de mais precisamos dessas mediações para compreender o sentido das relações humanas e experimentar sensações talvez distantes das nossas possibilidades:

Na sociedade contemporânea, somos treinados desde a infância a viver com pressa. O mundo, como somos induzidos a acreditar, tornou-se contêiner sem fundo de coisas a serem consumidas e aproveitadas. A arte de viver consiste em esticar o tempo além do limite para encaixar a maior quantidade possível de sensações excitantes no nosso dia-a-dia. Essas sensações vêm e vão. E desaparecem tão rapidamente quanto emergem, seguidas sempre de novas sensações a se perseguir. A pressa – e o vazio – é fruto disso, das oportunidades que não podemos perder. Elas são infinitas se acreditarmos nelas. (BAUMAN, 2009).

Em sua Tese de Doutorado, Alessandra Aldé (2001, p. 159), chama a atenção para o papel fundamental da mídia na relação das pessoas com a política (e principalmente da televisão), uma vez que a TV opera com mecanismos cognitivos de fácil assimilação por parte dos cidadãos e enquadra as notícias segundo critérios referentes à maior possibilidade de vir a influir na escolha de explicações plausíveis para determinado cenário político, desde que sejam de fácil assimilação por estas. Agora, elas passam a reproduzir um mesmo discurso, que então se apresenta como uma justificativa racional para suas ações.

Em nossos dias a mídia consegue, com meios técnicos e por razões ideológicas, fazer recortes na realidade, selecionando aquilo que para ela é um assunto relevante; e, dentro deste assunto relevante, mostrar um enquadramento dos fatos que seja de seu interesse.

Ao retratar os acontecimentos diretamente ligados à vida dos indivíduos a partir de alguns enquadramentos preferenciais, os meios de comunicação ocupam um papel central no direcionamento do debate na esfera pública: estas ênfases acabam por pautar a sociedade (ou, pelo menos, parcelas importantes dela) nas questões

políticas, sugerindo uma hierarquia de relevância para as discussões. A repetição de alguns enfoques, para além de meramente pautar a sociedade, pode reforçar valorações ideológicas. (BRINATI, 2010, p. 17).

Não só apreensão da realidade, mas também construção da identidade dos sujeitos e a de sua relação com outros indivíduos e com a sociedade têm sido mediadas pelos veículos de comunicação, principalmente pelos telejornais. “Em estudo sobre o valor do telejornal, Beatriz Becker (2004) afirma que o telejornalismo funciona como experiência única, cotidiana e coletiva de representação e construção da realidade para sociedade contemporânea”. (apud MARTINS, 2009, p. 112).

Para compreender o atual cenário do audiovisual e sua busca cada vez maior pelo real, falaremos sobre a televisão e sobre o cinema, remetendo sempre ao documentário ou à linguagem documental, que acreditamos que esteja sendo incorporada pelos meios para trazer o que se tem de realidade, (talvez por efeitos de verossimilhança) para as telas. O ponto que parece nortear a programação e a estética destes meios é que eles precisam de espectadores (audiência) para que existam, e é esta audiência que hoje quer se reconhecer, se identificar e se ver na televisão, já que nos tempos de hoje ser “é ser na televisão”. (TRINTA, 2010).

A diferença eminente entre a participação destes cidadãos ou personagens na televisão, partem de “um conceito chave: exploração: da violência urbana, do corpo da mulher e da fé [...]. Tudo parece programado pelo mínimo denominador comum, custe o que custar, visando maximizar a audiência e logo, o lucro”. (LABAKI, 2010).

A arte milenar de contar histórias parece cada vez mais recorrente nos meios audiovisuais, todos parecem estar sentados em círculo à espera de que alguém lhes conte alguma boa história. Histórias de vida podem sofrer alterações para se tornar mais atraentes; também, na maioria das vezes termina com algum “recado” ou, como se diz a expressão

quando se termina um conto, a “moral da história”. Assim se explicam as metáforas que, às vezes não são entendidas por todos. Estamos diante de discursos informados pelo real.

É o que Deleuze denomina de *função de fabulação* quando um personagem real passa a ser compreendido não através de seus aspectos objetivos e subjetivos, mas quando existe o devir, ou seja, quando o próprio personagem passa, por si mesmo, a “ficcional” sua fala, a criar lendas e histórias que façam sentido diante de seus ouvintes e que justifiquem determinadas situações.

É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra “em flagrante delito de fazer nada” e contribui deste modo para a invenção do seu povo. A personagem não é separável de um antes de um depois, mas reúne-os na passagem de um estado para o outro. Torna-se ela própria uma outra, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. (DELEUZE, 2011).

A busca do sentido pelo real e a necessidade em mostrar que o repórter “esteve no local e participou do drama mostrado” têm feito com que vários programas da televisão brasileira venham utilizando a linguagem documental em suas abordagens. A câmera tremida, recurso planos-sequência, depoimentos e entrevistas com personagens anônimos são algumas destas características, já incorporadas pelo telejornalismo. Esta linguagem sugere, cada vez mais, proximidade com o telespectador, e pode ajudar a transportá-lo e fazer com que ele se sinta na cena, e não do outro lado da tela. Por isso, observamos uma tendência cada vez maior de entradas ao vivo durante os telejornais e o uso de planos-sequência que levam uma imagem menos fragmentada (editada) lembrando os *flashes* ao vivo, quando não há cortes. I. Fechine ressalta algumas características adotadas pelos telejornais, que ajudam nessa percepção da realidade ou suscitam uma aproximação do telespectador ao fato:

Ao acompanhar, ao mesmo tempo, o “se fazendo” da transmissão e do próprio acontecimento transmitido, o espectador é confrontado com a promessa de que aquilo que ele vê é mais “verdadeiro” ou mais autêntico, justamente por ser menos manipulável *a posteriori*. Essa promessa de autenticidade pode ser atribuída também à própria imprevisibilidade da transmissão, o que pressupõe um menor controle sobre o que é levado ao ar e, conseqüentemente, produz uma maior impressão de “transparência”. [...] a incorporação de erros, de imprevistos e até de problemas técnicos, [...] são interpretados antes [...] como marcas de fidedignidade da transmissão e do que é transmitido. São justamente essas marcas que, aliadas à atualidade produzida por outros procedimentos enunciativos, instauram um efeito de acesso imediato, direto e genuíno aos fatos. (FECHINE, 2006, p. 145).

Observamos muitas das características acima citadas no gênero documental, como, por exemplo, a “incorporação de erros e imprevistos” que, na verdade, dão ao telespectador a sensação de que nada ali é manipulado. Sabemos que, tanto nos documentários quanto nos telejornais, temos uma *realidade ficcionada* - já que em ambos os casos não é o material bruto que vai para as telas de cinema ou para a televisão. Há, de fato, um direcionamento motivado pelo olhar do diretor (no caso dos documentários) e do repórter (no caso da matéria jornalística), que compõe o ponto de vista a partir do qual aquele acontecimento será narrado. Além disso, sabemos que as matérias e os filmes passam por uma edição na qual são selecionados as melhores imagens e as melhores falas que servirão e poderão ser encaradas como “verdade” por parte dos leigos na matéria.

2.3 REALIDADE FICCIONADA

Trazer o real para a ficção e trabalhar esta nova forma onde um dá suporte ao outro ajuda a criação de identificações com determinados temas, assuntos e mesmo modismos. Aluizio Trinta acredita que a televisão hoje confunda uma “teleficção da realidade” a uma “realidade da teleficção” — que caracteriza o mundo visto pela televisão com histórias interessantes para todos os públicos (TRINTA, 2007, p. 152). As histórias — a narrativa — continuam sendo um ponto bastante explorado através dos personagens nas matérias jornalísticas, tendência que vem se afirmando nos últimos anos. É o que Iluska Coutinho chama de “dramatização dos fatos”, isto é, “a estruturação do noticiário televisivo em torno de problemas, ações e disputas, guardaria semelhanças com o que classificamos como um drama cotidiano” (COUTINHO, 2003, p. 99).

Massificado, o indivíduo é reduzido a taxas, cifras, números e porcentagens. Em decorrência, a perda de identidade, de que tantos padecem, angustia e deprime, conduzindo o homem moderno a tentar obter, nos meios de comunicação, além de informação e entretenimento, identificações e projeções possíveis, com relação a pessoas, personalidades e personagens, sejam reais, sejam imaginários.” (TRINTA, 2007, p. 151).

Walter Benjamin (1994) acreditava que buscamos essas narrativas — com personagens e histórias de vida, na medida em que permitem uma interpretação livre, à diferença do que ocorre com a informação, já que os fatos são apresentados com explicações e dão pouco espaço para a construção pessoal. Desta forma, segundo Benjamin, quase nada do que nos é apresentado está a serviço da narrativa e, sim, da informação. Podemos entender

que apesar de estarmos vivendo no mundo da informação (segundo Benjamim, isto significaria pouco espaço para construção pessoal), observamos que essa tendência parece estar sendo invertida, pois a própria matéria jornalística tem se assimilado mais ao que ele chama de narrativa, justamente por trabalhar com personagens e histórias pessoais que dão mais espaço para a interpretação dos fatos.

Além da interpretação, é necessário pensar principalmente identificação do público com as histórias e a vida destes personagens. Quantos espectadores não sofreram com problemas graves e se encontram desamparados como aquele personagem da matéria? Certamente, quando assistem aos depoimentos de quem superou dificuldades, ganham ânimo para superar os seus, pois se identificam com o que é apresentado e narrado por pessoas ou personagens comuns.

O sucesso dos *reality shows* no Brasil, com programas de grande audiência e repercussão como *Big Brother Brasil* (Rede Globo) e *A Fazenda* (Rede Record) são bons exemplos do êxito popular deste formato no País. Para se ter uma ideia do sucesso do primeiro ele terá em 2012 sua 12ª edição, por sua vez, o programa da Rede Record teve, em 2011, sua quarta edição. Os indivíduos hoje parecem não se cansar da vigília e de exercitando certo *voyeurismo*, porém, em vez de discretamente observar pela janela e com binóculos, eles “espiam” pela tela da televisão. O sucesso destes programas com pessoas aparentemente comuns é tão grande no Brasil que outras emissoras hoje apostam nos programas de *reality shows* e nos formatos que impõe desafios aos participantes e há um vencedor. É o caso de Projeto *Fashion* (Rede Bandeirantes), de *Hipertensão* (Rede Globo) e de *Ídolos* (SBT).

Em entrevista à Folha de S. Paulo, o produtor de *reality shows* e autor do livro *Reality TV*, o norte americano Troy DeVolld diz que muitas vezes é abordado nas ruas para

responder à incessante pergunta: “o quão reais são, de fato, os programas de realidade”. E responde: “no mínimo as reações são reais, coisa que dramas e comédias roteirizados nunca serão capazes de dar ao espectador”. O gênero é muito criticado, talvez por explorar as emoções e provocar situações que não são mostradas aos espectadores, além disso, na meia hora em que o programa está de fato “no ar”, ele é editado, sendo mostradas as cenas que podem, possivelmente, interessar à audiência. O produtor acredita que o gênero ainda terá vida longa na televisão, uma vez que “no melhor dos casos ele inspira e educa, entretém. No pior dos casos, ele nos dá pelo menos um exemplo bastante convincente de como não se comportar”. (EZABELLA, 2011).

A manipulação da realidade é comum em todos os meios audiovisuais sejam em programas feitos para a televisão, ou seja, em filmes documentários. Esta é uma ação inerente a este trabalho quando o diretor seleciona imagens, as coloca na ordem que julga mais apropriada tendo em vista criar uma pequena ou uma grande narrativa. Na atualidade, os cidadãos estão sempre sendo vigiados (por câmeras de segurança e aparelhos celulares que filmam), ao tempo em que vigiam e recebem informações instantaneamente, no curso do dia.

Observa-se que o documentário contemporâneo produzido no Brasil, como apontam Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008, p. 81), exemplificando o que dizem com quatro documentários — Juízo (2007), Serras da Desordem (2006), Santiago (2007) e Jogo de Cena (2007) — é uma experiência sensível, muito mais que intelectual, contando com questionamentos do espectador em relação àquilo que assiste. O espectador pode se sentir mais vulnerável quando se depara com essas situações que os diretores têm proposto que não pertencem mais a lógica a qual, talvez, eles tenham se habituado por meio da televisão. O espectador sai da sua zona de conforto a que foi habituado e é obrigado a pensar sobre a manipulação, a simulação e, conseqüentemente, sobre o que é a verdade.

Engana-se quem toma aqueles princípios de base como equivalentes de uma arquitetura documental firmada na espontaneidade e objetividade da imagem, quem toma despojamento por simplificação, o vivido imediato como expressão artística em si. A vida nua e crua jamais propiciou e sustentou alguma arte de interesse duradouro, a não ser quando se deixou passar pelo crivo de um trabalho de transformação, de transfiguração. As condições de reinvenção na arte, portanto, estão implicadas com uma nova combinatória de elementos que vem revolver um solo firmado e lançar sobre ele novas estratificações. (TEIXEIRA, 2004, p. 14).

As maneiras de trabalhar o real hoje são muitas e são amplas. Os documentários produzidos nas últimas duas décadas continuam valorizando a experiência humana, a diferença, as histórias de vida, a do documentarista ou a dos indivíduos que ele documenta. A montagem e a liberdade de falar de si tem dado ainda mais valor às pessoas, à relação humana e talvez esteja nos ajudando a compreender as nossas próprias experiências em sociedade, compartilhando através destes filmes dores e angustias que possamos dividir.

As relações humanas mediadas e as comunidades que se agrupam nas redes sociais também fazem com que a mídia, com suas imagens pretensamente reais, nos ajude a compreender nosso papel como cidadãos do mundo. Talvez a televisão, com seus telejornais, faça isto de uma maneira mais tímida; porém, nos filmes documentários é possível refletir, questionar, provocar, dizer o que pensamos; e, mais do que isso, existe a possibilidade de sermos ouvidos por muitos espectadores.

Philippe Lejeune pesquisa a escrita autobiográfica, mas o que o autor diz em relação a ela nos parece ser aplicável ao documentário, uma vez que hoje ele também funciona como autobiografia de alguns documentaristas, por exemplo, mediante a atuação de personagens. Lejeune diz que a autobiografia faz efeito de eco: “qualquer um que conte a sua vida, que se analise e se confesse, desencadeia quase sempre em você uma meditação sobre

sua própria vida: o que você diria dela?”. (CONDE, 2009). O real nos afronta e nos faz pensar talvez no mundo em que vivemos; ou, talvez, nos faça pensar em quem somos neste mundo.

3 O DOCUMENTÁRIO NO BRASIL

O documentário conheceu um *boom* nos últimos anos, no que diz respeito ao número de filmes e vídeos produzidos, além de um aumento no número de salas de cinema que se dedicam ao gênero, e de programas de televisão que vêm adotando sua linguagem e seu formato, assim como festivais de cinema que também apontam para este crescimento, tendo em vista o número de documentários inscritos uma vez comparados ao gênero da ficção. Este aumento na produção contemporânea se deve não só às novas facilidades para a obtenção de verbas através de leis de incentivo à Cultura, mas também ao maior espaço destinado ao gênero tanto nas salas de exibição quanto na televisão. Projetos realizados em parceria da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura com canais de televisão também vêm descentralizando a produção no País e dando oportunidade a novos realizadores. Dois destes projetos, já consolidados são, por exemplo, o *DOCTV* (parceria com a TV Cultura) e o *Revelando os Brasís* (parceria com o Canal Futura).

3.1 A ASCENSÃO DO DOCUMENTÁRIO NO BRASIL

O aumento da produção de documentários no Brasil se deve, em grande parte, às facilidades técnicas e ao barateamento de equipamentos, principalmente, a partir da última década de 90. Hoje, o preço acessível de filmadoras, câmeras digitais e até de celulares que filmam em alta definição colaborou para que muitos do que não tinham como participar do processo da realização de vídeos se tornassem sujeitos ativos neste sentido, deixando o lugar

de meros espectadores para se tornar coprodutores de materiais audiovisuais, que nos ajudam a compreender o mundo no qual vivemos a partir dos diversos pontos de vista manifestas nesta produção.

Outra facilidade técnica que contribuiu para o aumento da produção audiovisual foi a incorporação de programas menos complexos de edição em computadores, bem como ferramentas mais práticas e rápidas de edição não-linear. Através da evolução técnica abriu-se espaço para a democratização da produção e de formas menos profissionais, mas não menos relevantes, de cada indivíduo retratar o “seu mundo”: “ É patente uma profunda ligação entre os meios técnicos disponíveis e a prática documental. Por tal razão, coloca-se a ênfase no modo como esses meios influenciaram o documentarismo e condicionaram o seu desenvolvimento” (PENAFRIA, 2011, p. 6).

Não podemos relacionar a maior produção de vídeos documentários apenas aos aparatos e facilidades técnicas. No mundo contemporâneo a construção das sociabilidades e das identidades têm sido mediadas pelos veículos de comunicação. Portanto, para se compreender as novas configurações do espaço público, cada vez mais constituído pela mídia, é fundamental o estudo dos meios (PEREIRA JÚNIOR; PORCELLO; MOTA, 2006). Podemos daí depreender que a mídia hoje cria uma nova relação entre os indivíduos, entre suas relações com o poder público e com outras instituições. A “grande mídia” tornou-se instrumento utilizado para denunciar e reivindicar direitos e exercer cidadanias.

Os indivíduos que não se sentem representados pela “grande mídia” passaram a se organizar de uma maneira – alternativa – para começar, através de oficinas e cursos de capacitação, a aprimorar conhecimentos técnicos para que pudessem, por eles mesmos, gerar conteúdos nos quais se sentissem representados e, acima disso, nos quais se reconhecessem e

conseguissem produzir algo que “falasse” sua língua também no âmbito da imagem em movimento.

Covre toca em um ponto importante no que diz respeito à possibilidade e ao direito dos indivíduos de fazer reivindicações, entre elas a do direito à comunicação e à informação. Nós entendemos que esta reivindicação pode se dar de diferentes formas: através de representantes escolhidos pela comunidade, da criação de uma rádio comunitária, de jornais com assuntos que tratem da comunidade e de vídeos produzidos por eles mesmos, que encerrem temas que lhes digam respeito, assim como questões a ser levantadas que atendam a seus interesses.

Há um sofrimento que tem lugar no âmbito privado e não vem a público, a não ser que essas pessoas tomem consciência de seus direitos como cidadãos e se organizem para lutar por eles. É preciso criar espaços para reivindicar os direitos, mas é preciso também estender o conhecimento a todos para que saibam da possibilidade de reivindicar. (COVRE, 2001, p. 66).

Compreendemos que através do conhecimento que os indivíduos têm hoje do papel da mídia na sociedade contemporânea, eles, conseqüentemente, sabem da importância não só de aparecer, mas também de contar suas histórias na mídia ou para a “grande mídia”, mesmo que tenham de utilizar meios considerados alternativos, por sua menor abrangência, para demonstrá-los.

Simultaneamente a estes processos que possibilitaram descentralizar a produção temos outros tipos de documentário que são produzidos no Brasil, dispendo de maior visibilidade em salas de exibição e em festivais, muitos deles contam com cineastas já conhecidos do grande público ou com novos cineastas, que fazem seus filmes com melhores

recursos e contando com grandes patrocinadores. Entram então com destaque no sistema de exibição das salas comerciais.

Dados apontados pelo portal *Filme B* (www.filmeb.com.br) mostram que, em 2007, o documentário foi o segundo maior gênero no número de lançamentos dentro do mercado brasileiro. Em 2007, filmes como *Cartola – música para os olhos*, de Lírio Ferreira e Hilton Lacerda; *Pro dia nascer feliz*, de João Jardim e *Santiago*, de João Salles, tiveram mais de 50 mil espectadores. O grande problema para o sucesso de bilheteria ainda parece ser o da distribuição. Segundo dados do portal *Filme B*, havia 34 longas documentais brasileiros prontos no final de 2005 e, desses, apenas 14 tinham distribuidora.

Em matéria publicada no jornal *O Globo*, em setembro de 2008, vários diretores e especialistas justificavam o “pouco” sucesso de bilheteria do gênero – naquele ano a venda de ingressos representou 1,2% do total – ou seja, filmes que não tiveram êxito comercialmente, mas serviram de incentivo para produção de outros filmes. Dificuldades na distribuição e falta de conhecimento do público em relação ao gênero foram algumas das justificativas dadas pelos diretores para “pouco” sucesso de bilheteria (FONSECA, 2008).

Amir Labaki (2005, p.267) acredita que “falar em mercado para documentários no Brasil hoje seria ofender a inteligência”, já que o circuito comercial de salas abriu-se timidamente, mas ainda não conseguiu absorver e exibir pelo menos a maior parte do que é produzido. Achar estes vídeos em locadoras é ainda tarefa mais difícil.

Em 2011, o Festival Internacional do Documentário de Amsterdã, o mais importante festival de documentários do mundo, homenageou o documentário brasileiro, com exibição de 19 filmes produzidos no país, além de uma retrospectiva dedicada ao diretor Eduardo Coutinho. A seleção de tantos filmes para o festival, além da homenagem, destaca a grande produção que tem sido feita no Brasil, nos últimos anos, apesar dos problemas com

distribuição e um público ainda bastante inferior ao da ficção. O diretor do Festival, em entrevista para *O Globo*, destacou a diversidade da produção que vai desde filmes mais intimistas a filmes mais didáticos, que poderiam ser exibidos em canais de televisão, como ele exemplifica. (MIRANDA, 2011).

Dados da pesquisadora Helena Sroulevich confirmam o que disse Labaki. Ela analisou o período entre 1995 e 2009 e a produção de documentários feita no Brasil, neste período. Foram realizados 666 longas-metragens, dos quais 178 são documentários. Em relação ao público, dos 138 milhões de espectadores cerca de 3,5 milhões foram assistir documentários. (MIRANDA, 2010).

Entre os filmes lançados no gênero, 6, 6% são esportivos, 11,6% são musicais e 10, 5% são biográficos. Porém, olhando para a bilheteria, tudo muda: os documentários esportivos ficaram com mais de 25% dos espectadores; os musicais, com mais de 20%; e os biográficos, com 17, 5%. (MIRANDA, 2010).

Um outro dado significativo relativamente à produção que vem sendo realizada no País vem de um dos festivais de cinema mais reconhecidos do Brasil, o Festival de Brasília, que teve lugar em novembro de 2008. Entre os seis filmes exibidos três eram documentários, dois “mix” de ficção e documentário, e apenas um de ficção. O diretor geral do Festival, Fernando Adolfo, explicou que isso ocorreu, porque o número de documentários inscritos foi bem maior que os de ficção. Ele afirma que, além disso, pelo critério de ineditismo, os documentários superaram as ficções em quantidade e qualidade. (Revista de Cinema, ano IX, edição 91).

Neste sentido também precisamos compreender que os documentários podem ser feitos e divulgados de maneiras distintas, e elas não se excluem: no cinema, na televisão, e em festivais de cinema, além do espaço destinado a vídeos na internet. Cada um destes meios

de divulgação nos permite pensar em diferentes públicos. Considerando a maior abrangência, canais abertos de televisão são os mais eficazes neste sentido, pelo número de pessoas que podem atingir. Na realidade de um país como o Brasil, a televisão pode ser considerada o veículo de maior abrangência no que respeita a grande parte da população. O sinal da televisão aberta chega a 98% dos lares do país e, assim, torna-se responsável pela atualização dos fatos e a percepção da realidade que milhares de espectadores terão diariamente. (BRINATI, 2010, p. 17).

Ao mesmo tempo, não é comum assistirmos a filmes documentários na Rede Globo, por exemplo. Entretanto, observamos que alguns programas atuais desta empresa, como a série *Brasileiros* (2010), *Profissão Repórter* (2010) e até mesmo telenovelas como *Viver a Vida* (2009) vêm se apropriando de características do documentário. Dentre outras, as principais são: o resgate de histórias de vida e a valorização do discurso do cidadão comum; um tempo maior de fala para pessoas comuns, sem cortes bruscos; a câmera tremida ou na mão, evidenciando a presença de um cinegrafista, enfim, a utilização de planos-sequência.

Hermes Leal, editor da *Revista de Cinema*, acredita que “a partir do digital e da internet, abriu-se um terreno muito fértil para o novo, inclusive para o que não é mais moderno. Algo mais próximo do pessoal, como sempre foi a boa literatura e a pintura, e que agora a imagem audiovisual está adotando”. Apesar da facilidade, a questão levantada por Leacock (apud LABAKI, 2005), há quarenta anos, continua nos perseguindo e ainda serve como lição: não basta apertar o botão e começar a gravar; é preciso saber por que fazê-lo. Amir Labaki acredita que essa ainda seja a questão que angustia cada novo realizador quando se propõe a filmar.

O fato que parece ser um elo entre os mais diferentes realizadores, quando se trata do documentário, é o fato de seus autores parecem tomar o espectador pela mão para lhe

mostrar “um outro mundo”. Qual? O dos que socialmente estão distantes do mundo de talesspectador que, em fantasias da classe média que “vai ao cinema”, existiria apenas para pôr em risco seus bens. Vale dizer que a maior parte dos documentários que chegam às salas de exibição são produzidos por diretores de classe média que saem de sua zona de conforto para desvendar o outro — aquele que é desconhecido, distante, diferente.

Poucas vezes filmes produzidos por indivíduos sem formação prévia, que já trabalharam na mídia na mídia ou que contavam com bons patrocinadores chegaram ao cinema. Uma recente exceção foi o trabalho do diretor Cacá Diegues com *Cinco vezes favela – agora por nós mesmos* (2010). A primeira versão do filme foi realizada em 1962, e constituindo um dos marcos inaugurais do Cinema Novo. O filme representava o olhar de cinco diretores sobre os morros cariocas. Quatro décadas depois, Cacá Diegues convidaria grupos de cinco comunidades para produzir cinco histórias distintas, reunidas no longa metragem. Este longa chegou a ter uma boa distribuição e, além de festivais de cinema, chegou a salas comerciais; porém, é preciso destacar que havia grandes empresas patrocinadoras e um diretor de renome no País.

Também hoje existe um maior grau de negociação entre os dois lados (documentarista, documentado) já que na contemporaneidade há um saber disseminado sobre a cultura da mídia, sobre o que é ser filmado ou mesmo sobre o *status* que se ganha, socialmente, quando se parece na televisão.

Há, nos dias de hoje, um saber e um imaginário sobre captação de imagens que são muito compartilhados. Aquele que filmamos tem uma ideia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmado. Ele representa para si, prepara-se de acordo com o que imagina ou acredita saber dela – isto não impede que “a primeira vez” seja inteira, não interdita que haja sempre “a primeira vez”: um verdadeiro início, por mais que já se saiba. Filmam-se, então, apenas as pessoas que já sabem algo a respeito. (COMOLLI, 2008, p. 53).

Neste sentido e por saber, mesmo que muito pouco, sobre o ato de filmar faz com que a negociação e a tarefa de mostrar este outro se torne, muitas vezes, delicada, mas desta forma talvez um pouco mais igual. Patrícia Monte-Mór (in TEIXEIRA,2004, p. 112) dá o exemplo do documentário *Notícias de Uma Guerra Particular* (1999) no qual, durante as gravações, houve muitas negociações com a comunidade onde o documentário foi gravado já que alguns moradores só concediam entrevista ou permitiam ser filmados se pudessem ter acesso ao material que seria posteriormente divulgado.

3.2 O SOM DIRETO

O documentário que conhecemos hoje no Brasil, com grande diversidade de formatos e diferentes maneiras de narrar, evoluiu principalmente depois da possibilidade de captação do som direto, na década de 1960. Até então o que era comum neste tipo de filme eram imagens contando com a voz *over* ou voz em *off*, o que dava ao documentário características de filme didático, como se esta voz em *off* fosse detentora de um saber que deveria ser comunicado aos espectadores dos filmes.

Este narrador não só criava uma distância entre o documentário e o espectador como também parecia desempenhar função de “transmitir conhecimento” deixando pouco espaço para a expressão dos que deveriam aparecer no documentário. Do mesmo modo, pouca liberdade havia para a interpretação do espectador, que deveria confiar na informação que recebia através da “voz do saber” – uma voz generalizante, que enumera e classifica os

sujeitos dos filmes com dados dos quais muitas vezes nem eles mesmos têm conhecimento. Nestes casos o locutor está distante da experiência do fato e por isso consegue dar dados mais precisos acerca da realidade. Segundo Jean-Claude Bernardet (2003, p. 17), é ele o responsável por informar o espectador sobre o real que está sendo passado nas imagens:

A exterioridade do sujeito em relação ao objeto, a que está obrigado a reduzir aqueles de quem fala, é um dos fundamentos do seu saber. E, dessa exterioridade, a ausência do locutor na imagem e a própria matéria sonora de sua fala dão conta. (BERNARDET, p. 18, 2003).

Fernão Ramos (2004, p. 86) situa como marco da nova fase do documentário no Brasil “o seminário de cinema organizado pela Unesco e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, no segundo semestre de 1962, durante o qual houve a introdução das técnicas do som direto no Brasil. O documentarista Arne Sucksdorff (que veio ao Brasil portando dois gravadores Nagra), foi, segundo Fernão Ramos, o responsável por fazer com que a geração do Cinema Novo tivesse contato com o som direto e suas técnicas.

Ainda que com dificuldades técnicas para a sincronização de imagem e áudio os cineastas brasileiros começam a ter suas primeiras experiências cinematográficas a partir da nova possibilidade de captação do som direto. *Garrincha, alegria do povo* (1962), *Maioria Absoluta* (1964), *Integração Racial* (1964), *Viramundo* (1965), *Opinião Pública* (1967) são alguns dos primeiros trabalhos realizados no Brasil com a incorporação da nova técnica. Percebe-se, nestes primeiros momentos, um grande entusiasmo dos documentaristas com a entrevista e com a possibilidade de ter depoimentos dos entrevistados utilizando-se abundantemente da improvisação e da casualidade das circunstâncias. Patrícia Monte-Mór explica que no Cinema Direto “o filme construía-se não mais como uma ‘representação do

real', mas sendo ele mesmo um acontecimento, processo aberto, um diálogo livre, polifônico". (MONTE-MÓR, in TEIXEIRA, 2004, p. 108).

Era o prenúncio de que o documentário passaria por grandes transformações; assim, mais uma vez deixaria de ter um tom institucional, educativo ou panfletário, ensejando a incorporação de outras vozes à sua narrativa: chegara a vez da voz do povo. Nos primeiros filmes realizados após a chegada dos gravadores de áudio direto foi bastante comum a presença da *voz over* – para informações que, talvez pelo imediatismo das entrevistas, o documentado não oferecesse sempre próximo aos depoimentos dos entrevistados.

Verifica-se um grande processo de mudanças até que uma nova tecnologia passe a ser dominada por realizadores de filmes. No Brasil, este período de transição foi também de experimentação, pois não se sabia ao certo aonde ia-se chegar. Assim, a própria maneira de narrar foi se modificando ou sendo modificada a partir da presença deste novo elemento, em filmagens. Houve então uma tensão entre a formalidade da voz do locutor (e o saber científico que ele trazia) com a novidade informal da voz do povo, das pessoas simples, que não tinham muito o que contar além de suas próprias experiências de vida; estas, em um primeiro momento, poderiam parecer pouco interessantes ou detentoras de um conhecimento pouco construtivo.

Jean-Claude Bernardet (2003) destaca, neste período, a construção de “tipos”, criados com a imagem e a fala de cidadãos anônimos, pouco comuns em materiais audiovisuais. É importante observar que, naqueles anos 60, a televisão dava seus primeiros passos e o telejornalismo não tinha a dinâmica própria à realização de entrevistas que estamos habituados nos dias de hoje. Desta forma era, de fato, novidade ver e ouvir sujeitos culturalmente distantes da sua região falando de suas histórias pessoais de suas experiências de vida. Assim, entendemos que os cidadãos comuns são a matéria- prima para construção de

tipos. “Eles emprestam suas pessoas, suas roupas, expressões faciais e verbais ao cineasta que com elas molda o tipo construção abstrata desvinculada das pessoas com que ele se encontrou na primeira fase”. (BERNARDET, 2003, p. 24).

Estes tipos só são construídos porque existem, porque realmente falaram e porque foram filmados, possibilitando assim uma segunda interferência pudesse acontecer em cima do que fazem e falam. A construção destes tipos no audiovisual neste momento, desencadearam nos estereótipos hoje socialmente e culturalmente construídos sobre determinadas profissões, regiões e culturas que, à época, tinham pouca visibilidade em um país tão vasto como o Brasil. É uma contradição que incomoda: ao mesmo tempo em que eles estão aparecendo e sendo conhecidos, cria-se um tipo a partir de uma individualidade, para logo generalizar. Por exemplo, ao se filmar o imigrante nordestino, são introduzidas algumas falas deste cidadão, editadas ou descontextualizadas, pode-se chegar ao tipo nordestino, fazendo o espectador pensar que todos ou ao menos maioria dos nordestinos são como ele. Talvez seja a repetição dos discursos elegidos pelo diretor ou das imagens utilizadas desta pessoas repetidas vezes que favoreça e fortaleça a criação destes tipos.

Jean – Claude Bernardet acredita, então que o documentário trabalha também com a criação de estereótipos ou tipos, como ele prefere utilizar. Aluizio Trinta (in COUTINHO, SILVEIRA, p. 156) explica como a televisão faz uso de *arquétipos*, *protótipos* e *estereótipos* que nos parece também caber ao gênero documentário, enquanto artifício utilizado pelos meios de comunicação.

Com maior ou menor inventividade e refinado artifício, a televisão desvela à imaginação popular arquétipos (conteúdos imagísticos e simbólicos tidos por universais), projeta-os como protótipos (modelos conceituais, identidade primeira) e, vendo-os bem recebidos e aprovados, transforma-os em estereótipos (padrões fixos e aptos à generalização). (TRINTA in COUTINHO, SILVEIRA, p. 156).

Eduardo Coutinho (COUTINHO, 2010) disse que “ninguém é dono da sua história. A dor da atriz é fingida, e é melhor do que a sua. Isso socializa a fala, que é de todo mundo e de ninguém”. Os documentaristas ganham o papel de mediadores entre as histórias e os relatos de vida de cidadãos comuns, por um lado, e o conhecimento e a divulgação destes relatos para a mídia, destinados ao grande público, por outro. Este é um papel fundamental de grande importância para que tenhamos a consciência da diferença e da diversidade, mas ao mesmo tempo através destas falas e da excentricidade destas pessoas criam-se os tipos que levam a estereótipos que, geralmente, não dão conta da diversidade, que num primeiro momento, poderia ser o ponto principal do filme documentário.

Observa-se que, no Brasil, com a possibilidade de, tecnicamente, dar-se voz ao Outro tanto o cinema documentário como o cinema de ficção, a partir da década de 60, passaram a se ocupar de mostrar um Brasil talvez ainda pouco conhecido da maior parte de seus habitantes como, inclusive, desconhecido ou ignorado pela própria classe média. Naquela época, talvez, fosse impensável imaginar a instantaneidade do mundo contemporâneo e o que mais se aproximava dessa espontaneidade do real estivesse sendo reproduzido a partir de entrevistas pouco planejadas e planos em movimento pouco preocupados com enquadramentos perfeitos.

A tomada do som direto e a câmera na mão permitem que a interpretação seja mais uma vivência do instante, com algumas tênues marcas ficcionais para conformar esta vivência. Também na produção de Sganzerla e Bressane da Belair, núcleo do Cinema Marginal, encontramos esta abertura para a improvisação e para a experiência de viver a indeterminação do transcorrer do instante, na velocidade conta-gotas do presente. Também aqui um tênue universo ficcional serve de base para a representação do que interessa: o cotidiano da vida grupal. (RAMOS, in TEIXEIRA, 2004, p. 94).

Coube ao documentário e ao Cinema Novo narrar a história de um outro Brasil que vivia à margem, filmando grupos urbanos em situação de miséria, a população carcerária, pequenos agricultores nordestinos e prostitutas; ouvia-se a opinião desses “Outros” que não apareciam na televisão e tampouco faziam parte do imaginário de grande parte da população brasileira das grandes cidades.

O documentário brasileiro até a década de 80 estava muito centrado na relação entre o particular e o geral, preocupado em dar a voz ao personagem (através de entrevistas), mas ao mesmo tempo insistindo na “sabedoria” transmitida pela *voz over*. Na televisão o *Globo Repórter* (Rede Globo) veiculado na década de 70, proporcionou experiências inovadoras, ao menos para a televisão. Claro esta que menos marginais e menos livres que a de um filme, mas, já representavam uma nova forma de abordar a realidade. Tinha-se uma montagem e uma abordagem da realidade, que fugiam da estética padrão de televisão, utilizando planos sequência mais longas e câmera na mão.

Mas foi *Cabra Marcado para morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho, foi, segundo Jean-Claude Bernardet, o divisor de águas entre o cinema moderno (de 60 e 70) e o documentário das décadas de 80 e 90.

Em vez dos grandes acontecimentos e dos grandes homens da história brasileira, ou de fatos e pessoas exemplares, o filme se ocupa de episódios fragmentários, personagens anônimos, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia. Cabra marcado efetua desvios significativos nas formas de se fazer documentário no Brasil, mas não deixa de dialogar com diferentes estéticas documentais e da reportagem televisiva, retomando algumas delas e reinventando outras. (LINS, 2008, p. 25).

Coutinho aposta no processo de filmagem como aquele que produz acontecimentos e personagens; aposta no encontro entre quem filma e quem é filmado como

essencial para tornar o documentário possível. (LINS, 2008, p. 26). Pode-se considerar que a partir deste filme, Eduardo Coutinho inaugura um estilo próprio de documentário que “nasce da interação do diretor com seu sujeito”. (MONTE-MÒR in TEIXEIRA, p. 111).

Uma tendência apontada por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita na abordagem e escolha de temas do documentário contemporâneo seria o que ela chama de “particularidade do enfoque”. Os documentários abriram mão de querer abordar grandes sínteses e análises, agora eles buscam trabalhar mais a subjetividade, as características mais pessoais e singulares de fato, ambiente ou cidadão, apesar de ainda não terem deixado de lado os filmes com cunho social. Segundo as autoras

Muitos filmes se relacionam com experiências socialmente demarcadas (moradores de uma localidade, por exemplo), evitando o ensaio que poderia, a partir de características transversais ou generalizações, relacionar experiências de indivíduos ou grupos diversos pela via de interpretação, do diagnóstico ou até mesmo do discurso poético. (LINS, MESQUITA in BATISTA, MASCARELO, 2008, p. 165).

Neste sentido, verificamos uma diversidade na produção que tem sido realizada no país. Enquanto alguns documentaristas mantêm uma tendência mais jornalística de explicar fatos, rememorar o passado ou falar sobre determinada comunidade, como, por exemplo, *Notícias de uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles e Katia Lund, outros documentaristas têm se dedicado a um único personagem, ora ele sendo o principal personagem da narrativa (como em *Estamira*, de Marcos Prado), ora ele sendo lembrado ou comentado por outros parentes ou especialistas (no caso, por exemplo, *Cartola*, de Lício Ferreira e Hilton Lacerda). De uma maneira ou de outra nota-se que o próprio documentarista pode ser o principal personagem de sua narrativa, seja porque a trama vai se desenvolver por uma questão dele, por exemplo, o filme *33* de Kiko Goifman; seja porque fará filmes em que exprime sua opinião sobre determinado fato ou tema, como por exemplo, *Santiago*, de João Moreira Salles.

4 O DESVELAMENTO DO OUTRO

Falaremos das minorias acreditando no poder que a mídia tem na contemporaneidade, tempo em que ela se mostra responsável mais do que por representações, mas por autênticas construções de realidade. A mídia é poderosa, pois seus discursos serão repetidos por grande parte da população brasileira formando identidades, produzindo memórias e construindo realidades. A mídia também é um lugar de disputa de interesses econômicos, pois é gerenciada por sujeitos sociais que assumem posições políticas e se empenham em jogos políticos e econômicos:

Estamos partilhando aqui da visão já consolidada de que a mídia é construtora da realidade social, agência fundamental para constituição de memórias e identidades, e que carrega, por meio de seu discurso, instrumentos de saber e poder que cristalizam visões de mundo, preconceitos e estigmas, concepções hegemônicas que estão atreladas a posições de classe, interesses de mercado, motivações políticas, dentro outros condicionantes do universo da produção midiática. (ENNE in COUTINHO, p. 197).

Minorias quer aqui dizer posições de classe e posições sociais que a mídia constituiu no âmbito da cultura de massa através, por exemplo, de produtos audiovisuais, assim como discursos dos telejornais, dos programas de entretenimento, dos filmes *blackbuster* americanos, por exemplo.

4.1 MINORIAS EM PRIMEIRO PLANO

Para entender este sentido de minoria, que aqui trabalharemos, retomamos o conceito de *hegemonia* estabelecido pelo teórico italiano Antonio Gramsci. O filósofo explica que podemos entender hegemonia como uma forma de poder caracterizada por uma postura dominante totalizante, generalizada, obtida, porém, mediante um consenso.

Gramsci aponta para a estreita relação entre hegemonia e economia, ressaltando que ela se estabelece principalmente quando as vontades, interesses e necessidades das classes aliadas tornam-se manifestações concretas de necessidades econômicas, geradas por determinado modo de produção. Ao formular seu projeto econômico é preciso que a classe hegemônica considere as necessidades de todas as classes aliadas para que possa, assim, manter sua ordem sem que haja conflitos.

Traremos este conceito para a realidade de nosso trabalho estabelecendo relações entre o que chamaremos de hegemonia e de detentores do poder no nosso contexto da comunicação e investigação dos meios. A hegemonia seria formada por produtores de discursos da mídia, aqueles que procedem à seleção de notícia a ser veiculadas; temas que devem ser abordados; o que deve ou não ser discutido e como deve ser discutido. Fazem parte da hegemonia ainda os espectadores que aceitam estes discursos e os repetem.

A “contra – hegemonia” que dirá respeito às minorias que vamos investigar se orienta por uma razão fundamental de modo oposto e contrário à hegemonia. “É uma contraposição que pode vir acompanhada de ações e atuações no cotidiano, que pode e deve vir acompanhada de uma reflexão contundente sobre o *status quo* (...) e vem harmonizada com o desejo de recusa da situação dominante”. (PAIVA, in COUTINHO, p. 165).

Falaremos de minorias no sentido de mostrar os cidadãos comuns que, em um outro sentido, formam a maior parte da população brasileira são indivíduos da classe A, B, C ou D. Segundo dados do PNAD (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios) de 2008, a

porcentagem da população brasileira dividida pela renda mensal é a seguinte: classe AB (renda familiar superior a R\$4807,00) corresponde a 7% da população, classe C (renda mensal acima de R\$1115,00 até R\$4807,00) 49,22% da população, classe D (renda de R\$768 até o limite da classe C) 24,35% e classe E (renda familiar até R\$768,00) 16,42% da população brasileira. (NERI, 2009, p. 6).

Depois de um longo período — nós nos referimos à chegada da televisão no Brasil — e de esforços de algumas figuras, que iniciaram seu trabalho neste veículo e que, apenas mais tarde, foram trabalhar exclusivamente com cinema, foi-se criando na televisão e no movimento de cinema no Brasil necessidade e o interesse em se mostrar o Brasil, no sentido de “uni-lo” como nação. Mostrar o País significava mostrar também o outro, o diferente, tais como os imigrantes, os nordestinos, os índios. Comolli faz uma citação, falando do cinema nos anos atuais; para nós, parece estar de acordo com a realidade brasileira e o papel que a televisão desempenha em plano nacional:

No momento atual, o cinema não é mais o laboratório onde se inventa o “novo espectador”. Essa tarefa é das televisões. Elas nem mesmo têm mais que dissimular que esse é, mais do que sua razão de ser, seu “tudo ou nada”: experimentar, fabricar, distribuir um novo tipo de espectador bem diferente daquele que o cinema havia concebido em seu apogeu, um espectador que não estaria mais tão dividido entre crença e dúvida, mas crendo que não crê mais, estaria em posição de gozar das angústias da crença e da dúvida dos outros – os outros colocados em cena. Pois esses “outros” de quem se desfruta são os sujeitos filmados, por exemplo, os que são submetidos às experiências de eliminação na telerrealidade, mas também todos aqueles, telespectadores tornados atores, que são “convidados” a “atuar”. De um lado, os sujeitos do espetáculo e, de outro (o outro lado da tela), os que se consideram seus senhores. (COMOLLI, 2008, p. 12).

Podemos citar dois grandes exemplos Eduardo Coutinho e Glauber Rocha, cada um a sua maneira, colaboraram para que a televisão dialogasse melhor com o cinema e vice-versa, num trabalho que precisou do novo olhar destes diretores não somente a respeito da estética da imagem, mas também acerca da possibilidade de uma nova abordagem em relação

aos sujeitos, aos entrevistados, às situações. Ainda assim, sabemos das limitações que enfrentaram enquanto empregados de emissoras de televisão no Brasil.

Coutinho começou a trabalhar na Rede Globo no início da última década de 70. Havia recusado trabalhar no *Jornal Nacional* e aceitou a segunda proposta feita pela emissora para trabalhar no *Globo Repórter*. A proposta inicial do programa era exatamente misturar a linguagem da reportagem televisiva com a do documentário e isto, sim, interessou a Coutinho. O diretor fez diversos documentários para o programa e, na época, foi um dos primeiros a se desvencilhar do vício radiofônico que a televisão tinha desde seu início, e a conferir um valor mais imagético para a televisão. Além, é claro, de trabalhar com temas diferentes daqueles abordados pelos telejornais e pela teledramaturgia. (SACRAMENTO, 2011, p. 165-166).

Foi por meio de programas como *Abertura* e *Globo Repórter*, além da influência do movimento do Cinema Novo, que se foi dando voz a cidadãos comuns, mesmo que de maneira tímida. Estes cidadãos estavam, até então, aparecendo nas poucas emissoras da década imediatamente anterior, destacando-se a Rede Globo que, neste período, por sua qualidade técnica criou o “padrão Globo de qualidade” como também um “padrão de jornalismo” que mostrava o povo brasileiro, exibindo o País para seus cidadãos. A emissora “patenteou uma ‘imagem’ do povo brasileiro e fez valer uma ideia do que seria a ‘cultura brasileira’”, (SENRA, in MIGLIORIN, p. 102).

Stella Senra ressalta que, na década de 70 do último século, a televisão brasileira já incorporava seu trunfo maior, que era a imagem do povo brasileiro e os pobres apareciam na programação televisiva através de programas de auditório e participação em matérias jornalísticas. (in MAGLIORIN, p. 103).

O fato de estes sujeitos ganharem mais espaço, quando, antes, só tinham voz as fontes oficiais, abriu um novo campo para a programação televisiva do Brasil; porém,

populares e pessoas comuns não participassem de fato, sendo vistos somente em programas de entretenimento, como, por exemplo, os de auditório. A partir daí, percebemos que houve uma desmistificação da imagem pré-concebida, talvez, pela presença (apenas neste tipo de programa) de cidadãos comuns: umas tantas pessoas incultas, feias, que não têm o que dizer e que, por isso, só participam de programas de entretenimento onde, muitas vezes, suas histórias são motivo de risadas, de zombaria ou de sensacionalismo. Quando citadas em telejornais, na maioria das vezes as pessoas comuns só apareciam em matérias policiais, falando sobre violência, assaltos, badernas e problemas típicos “dos pobres”. Hoje, percebemos uma mudança na programação e na colocação desses cidadãos comuns, em programas de entrevistas, documentários e até mesmo algumas telenovelas.

Pela TV circulam muitas vozes; a presença das figuras populares nos programas televisivos, ao vivo e a cores, independentemente do uso que lhes é feito, já consiste num avanço ao pensarmos na homogeneidade da representação de alguns anos atrás. Avanço no sentido de evidenciar a diferenciação social, a desigualdade, a presença do pobre, do feio e do triste ao lado do luxo e da opulência. A diversidade do Brasil, hoje, aparece na TV (FRANÇA, 2009, p. 45).

A presença deste discurso periférico, de pessoas comuns, que não falam na condição de representantes de instituições ou para salvaguardar interesses econômicos, mas, sim, na qualidade de personagens anônimos, que andam pelas ruas da cidade e que, como acredita o autor Philippe Lejeune (2008), são “homens-narrativas”. Elas conduzem a novas interpretações da nossa realidade, proporcionando reflexões sobre que registros do passado e do presente que estamos construindo, além de nos fazer refletir sobre a importância das histórias orais em que sobressaem as “memórias subterrâneas” – que dizem respeito à análise dos “excluídos, dos marginalizados e das minorias” (POLLAK, 1989).

Com este restrito espaço, conquistado pelas minorias (assim entendidas em comparação à discursos hegemônicos), surge a possibilidade da construção e reconhecimento de novas identidades, mutantes e dinâmicas, que desestabilizam o cenário constituído pelo Estado e pelo mercado. Estes programas estão possibilitando não só a criação de vínculos entre pessoas, até então excluídas, como também a construção de relatos sobre o real que contemplam a diversidade de pontos de vista, e o registro de uma memória não oficial neles e por eles fundamentada. Tais relatos de vida servem, afinal, a uma melhor compreensão da complexidade social atual.

Esta tendência, a da preocupação com histórias de vida, pode ser observada não só na televisão, senão também em produtos audiovisuais destinados ao cinema, como os documentários contemporâneos, em uma postura estética que podemos considerar como intimista, pondo em cena personagens que habitam as cidades e têm boas ou ao menos curiosas histórias para contar. Até ações de *marketing* de empresas como a Coca-Cola têm apostado em experiências “multissensoriais (e multimídiais) que criem impressões mais vívidas e recorram à força das histórias para moldar identificações nos consumidores”. (JENKINS, 2008, p. 106). Os programas políticos exibidos na televisão têm utilizado imagens e falas de pessoas anônimas para obter uma aproximação com brasileiros de tipo popular e também para legitimar seu discurso, colocando sua ideologia na “boca do povo”.

O projeto 6 bilhões de outros (www.6bilhoesdeoutros.org) esteve em exibição no Museu de Arte de São Paulo, de 20 de abril a 10 de julho de 2011. Yann Arthus-Bertrand é o responsável pelo projeto. Desde 2003, foram entrevistadas mais de 5 mil e 600 pessoas em 78 países por repórteres que viajaram o mundo procurando descobrir quem eram estes “outros”. Foram escolhidas 40 perguntas como, por exemplo, “Qual o seu maior sonho hoje?”; “Você ama seu país Você já quis deixar o seu país?”, “Qual a sua canção favorita? Cante-a...” que serviram como roteiro de base e foram repetidas para cada pessoa entrevistada independente

do país em que fossem entrevistadas. Na exposição as entrevistas são mostradas a partir de temas em comum. Em uma espécie de bangalô, depoimentos exibidos diziam, por exemplo, do “amor” e da “família”, podendo-se então ter, pela diversidade dos relatos feitos, uma visão primeira de quem são estes “outros” espalhados pelo mundo.

Neste mesmo caminho, que valoriza as histórias de vida, está o *Museu da Pessoa*, com sede em São Paulo. O museu grava depoimentos de quaisquer indivíduos que queiram deixar gravados seu relato, sua experiência ou sua história de vida gravados. A equipe do museu, depois de alguns anos, desenvolveu um método de entrevista para lidar com as pessoas que se disponibilizam a gravar suas histórias. Um dos valores mantidos pelo museu é de que “democratizar e ampliar a participação dos indivíduos na construção da memória social é atuar na percepção que os indivíduos e os grupos têm de si mesmos e de sua situação”. (PESSOA, 2011). As gravações também estão disponíveis para quem se interessar em ouvi-las na internet ou no próprio museu.

Talvez, possamos identificar, no cenário atual, tendências que levam à procura do “real”, à publicização do “privado”, à necessidade de “narrar”, “contar”, como se, através das narrativas, o espectador-comunicador pudesse entender seu lugar no mundo, compreender ou observar a complexidade do que o cerca, assim como restabelecer vínculos primordiais consigo mesmo e com o outro.

A tendência à participação da vida dos espectadores, até mesmo para levar a uma aproximação e a uma identificação deles com a emissora, tem se tornado comum. Muitas vezes, os repórteres funcionam como mediadores dos problemas de determinados grupos sociais e passam a divulgá-los; também cobram soluções por parte de autoridades responsáveis por eles. Não é raro assistir-se a uma matéria jornalística em que o repórter aparece ouvindo a reclamação de um morador de um bairro e, na sequência, vemos este

mesmo repórter na prefeitura da cidade, por exemplo, buscando responsáveis para cuidar ou dar esclarecimentos no que se refere à reclamação feita por espectadores.

A aplicabilidade dessas questões pode ser observada pela mudança do formato e do conteúdo de vários telejornais, inclusive aqueles que fazem parte da “grade” de programação da campeã de audiência neste quesito: a Rede Globo de Televisão. Conforme citado por Musse (2010), observa-se uma nova postura, que envolve uma mudança no comportamento de repórteres e apresentadores, que, cada vez mais, tendem a estar próximos ao espectador. A bancada, antes reconhecida como um espaço sagrado, o “lugar de fala” do telejornal, é, agora, vista como espaço de “isolamento”. Nesse viés, o “jornalismo de cidade” deve provocar a satisfação do telespectador e, portanto, tem que tomar posse de um território, real e simbólico. Nesse sentido, os repórteres interagem mais na rua com a comunidade, e os âncoras (apresentadores que também comentam as notícias e entrevistam) chegam até mesmo a se referir aos telespectadores como os “amigos” do telejornal. Ao buscar um diferencial em relação à concorrência, a Rede Globo tem apostado no jornalismo mais coloquial, informal, “mais próximo ao público”, produzido quase em parceria, e com grande ênfase na prestação de serviços a comunidades.

No que diz respeito à tendência do gênero em mostrar minorias, observamos que, em viés histórico, os anos posteriores à ditadura militar contavam com uma televisão preocupada em construir a imagem do Brasil como a de um país harmonioso, rico, saudável. Coube, então, ao documentário e ao Cinema Novo narrar a história de um outro país que vivia à margem, ocupavam-se um e outro de grupos urbanos como mendigos, presos, pequenos agricultores nordestinos, prostituta; ouvindo a opinião desses “outros” que não apareciam na televisão e, tampouco, faziam parte do imaginário de grande parte da população.

Percebemos isto principalmente no que diz respeito a documentários que trabalham com a técnica da entrevista ou depoimentos para construir a narrativa documental, que tem como característica fundamental a relação entre documentarista e documentado. Um contato mais íntimo, menos viciado e que procura – em muitas situações – dar voz aos cidadãos comuns, não como fontes que tendem a apenas confirmar a informação que o jornalista pretende repassar, mas apresentá-lo como indivíduo capaz de refletir sobre diversas situações de sua vida e da realidade que o cerca. É durante a entrevista que conseguiremos entender, através do discurso do indivíduo, o que ele tem a dizer sobre sua realidade, sua vida, suas impressões sobre questões do nosso cotidiano.

O tempo destinado a entrevista é importante para que o entrevistado possa sentir confiança no entrevistador e possa se sentir à vontade para um relato sincero e verdadeiro sobre o que é perguntado ou sobre o que ele está disposto a dizer. No jornalismo e, principalmente, no telejornalismo observamos uma tendência dos repórteres a direcionar as perguntas e utilizar a fonte, muitas vezes, apenas para confirmar aquilo que já havia sido apurado, enquanto no documentário de um modo geral a história é construída a partir dos relatos e dos depoimentos, porque são eles o fio condutor da narrativa documental com entrevistas.

Para o telespectador parece que o entrevistado pode falar o que quer sem interferências o que não passa de uma ilusão. O repórter geralmente atua de forma incisiva de maneira a direcionar a entrevista, nem sempre no sentido de esclarecer, mas de apenas confirmar uma ideia preconcebida na redação sobre determinado assunto. (MUSSE; MUSSE, 2010, p. 151).

Hoje mostrar a realidade em que vivemos passou a ser apenas uma tarefa de cineastas, mas acabou se transformando em uma necessidade e uma possibilidade de ganhar

voz e ser visto em vídeos feitos de forma amadora, mas que demonstram o olhar particular dessas pessoas sobre a sua realidade. O documentário permite que cada um revele o seu próprio “quintal”, dando oportunidade para a expressão de diferentes pontos de vista sobre o mundo, elaborando ainda representações dos sujeitos por eles mesmos. Os seres apartados ou que vivem uma realidade diferente daquele que documenta ainda são temas bastante comuns no documentário convencional.

A voz do cidadão comum passa a ter valor quando estes filmes, realizados por diretores de renome, aprofundam (e se aprofundam) nestas experiências de vida – talvez bastante distintas das histórias de vida dos realizadores e das pessoas que vão ao cinema para assisti-las – propõe novos diálogos e incentivam debates na esfera pública. É para o que Lílian Bahia chama a atenção quando ressalta que a esfera pública deixa de ser uma “ágora idealizada para tornar-se um espaço concreto de intercâmbio permanente de significados, vivências e lutas sociais, plural, que abriga temas e vozes de atores sociais de diferenciados níveis socioeconômicos, políticos, culturais e raciais”. (BAHIA, 2008, p. 18). Sabemos que o que o documentário proporciona, neste sentido, é uma experiência simbólica e mediada, mas que já se faz bastante significativa quando pensamos no atual contexto da vida mediada. Um filme pode por em causa preconceitos arraigados, motivar discussões sobre temas polêmicos, unir grupos de interesses comuns ou apenas possibilitar um olhar diferente daquele da grande mídia, por exemplo.

A própria maneira como o documentário é muitas vezes encarado, principalmente pelo público que não está acostumado com seu formato, leva a crer que toda a articulação dentro dele é o espelho da realidade, quando, na verdade, ela é uma representação dela. Essa falsa premissa pode colaborar para que os documentaristas até acreditem que pouco vão influenciar nas respostas ou ações de quem é documentado. Ramos (2008, p. 83) lembra que a maior parte das asserções feitas através de imagens - câmera não contam mentiras, porém,

elas estão abertas como qualquer narrativa oral ou escrita às mais diversas interpretações. O autor lembra ainda que “todo discurso é construído e pode ser manipulado”, quando se refere ao processo de montagem do filme, no qual serão selecionadas as cenas que constroem a narrativa.

Consuelo Lins e Cláudia Mesquita chamam a atenção para uma questão inerente ao documentário, que é levar à reflexão e possibilitar interpretações distintas daquela que eventualmente estivemos habituados, acreditando que tudo o que passa na televisão ou na Rede Globo é verdade, talvez incontestável. Para tanto, elas tomam como exemplo o documentário *Ônibus 174* (2002), de José Padilha.

O filme (*Ônibus 174*) não inocenta o jovem bandido, mas realiza um trabalho que a imprensa deveria fazer e não faz: amplia as conexões possíveis entre diferentes acontecimentos, complexifica a situação inicial e nos faz ver o quanto esse sequestro está inextricavelmente ligado à tragédia social brasileira. Uma primeira grande qualidade do filme, portanto, é extrair do fluxo de informações televisivas um acontecimento já esmaecido na nossa memória, e nos obrigar, de algum modo, à reflexão. Contudo, o maior interesse dele talvez resida na exposição pormenorizada de como a mídia hoje organiza os acontecimentos do “interior” – eles já eclodem dentro de uma lógica midiática, que captura simultaneamente todos os envolvidos. (LINS, MESQUITA, 2008, p. 47).

Em uma pesquisa contratada pela Central Única das Favelas (CUFA), disponível no site www.cufa.org.br, e realizada no ano de 2008 com moradores de favelas do Rio de Janeiro, extraímos algumas informações relevantes sobre este assunto. Segundo dados da pesquisa, para 85.1% dos entrevistados a favela não é reduto de marginais; e não é lugar de “negro” e “pobre” para 93.1%. “Para 65.4% dos entrevistados, a cobertura que a Imprensa faz dos acontecimentos na favela é sensacionalista, pois distorce os fatos e usa de preconceitos.” (CUFA, 2011). Desta forma percebemos como o próprio grupo de moradores de favelas (que representam “a minoria”) se sentem com relação à grande mídia. Aí reside a importância do

documentário: mostrar, justamente, como no exemplo acima citado, que é possível permitir que a história seja contada de uma maneira mais humana que nem sempre é aquela à que fomos habituados a ouvir pela narrativa jornalística, enfim, que pode causar, ao mesmo tempo, estranheza para alguns grupos e alívio psicológico para outros.

Para melhor pensar sobre o que a fala desses moradores significa é necessário pensar sobre como é a representação dos moradores de favela na mídia e, principalmente, na televisão; e como ela incide tantas vezes no estereótipo do “favelado” como se ele fosse “marginal”, “traficante”, “pobre” ou alguém que representa uma ameaça. As incontáveis referências sobre o que são as favelas e sobre seus moradores muito têm contribuído para construção de uma identidade do “morador da favela”, no imaginário dos telespectadores; uma identidade que talvez não corresponda à realidade da maior parte deles, e sim a uns quantos que passam a valer por todos.

Uma matéria publicada na *Veja* intitulada “Tratados de Pobrologia” (NARLOCH, 2008) afirma que o documentário brasileiro “adora pobreza” e que os filmes sobre o tema já poderiam ser um gênero. Durante o texto o escritor faz algumas críticas a maneira como os documentaristas retratam seus entrevistados e chega a dar dicas sobre como tratar personagem, a fotografia, o roteiro, a moral da história, a melancolia, a trilha sonora e o formato final, de acordo com a matérias estes elementos, ou alguns deles, estariam presentes na maioria dos filmes feitos com enfoque na pobreza do Brasil.

No início dos anos 2000, percebemos haver uma iniciativa na programação televisiva no sentido de mostrar a periferia e o lado “bom” dos moradores de favelas. Programas de ficção como *Palace II*, *Cidade dos Homens* e *Antonia* são alguns exemplos de programas que desmistificaram a ideia do “morador da periferia”. O programa *Central da Periferia* também teve grande importância neste sentido, dando uma visão mais ampla sobre o

que acontece em diversas periferias não só do Brasil, mas também do mundo. Esther Hamburger chama a atenção para o papel que os produtos audiovisuais desempenham no imaginário dos espectadores e como ajudam a criar definições sobre quem são os moradores das favelas.

Filmes tão diversos como *Notícias de uma guerra particular* (1999), *Palace II* (2000), *Cidade de Deus* (2002), *O invasor* (2003), *Ônibus 174* (2003), *Cidade dos homens* (2003), entre outros, e recentemente *Falcão, meninos do tráfico* (2006), documentário concebido e dirigido por MV Bill e Celso Athayde, moradores de Cidade de Deus, são alguns exemplos de obras de ficção ou documentário que acentuaram a presença visual de cidadãos pobres, negros, moradores de favelas e bairros de periferia no cinema e na televisão brasileiros. Ao trazer esse universo à atenção pública, esses filmes intensificaram e estimularam o que chamo de disputa pelo controle da visualidade, pela definição de que assuntos e personagens ganharão expressão audiovisual, como e onde, elemento estratégico na definição da ordem, e/ou da desordem, contemporânea. (HAMBURGER, 2011).

Victor Gentilli ressalta que precisamos de um jornalismo que ofereça “informações que o cidadão tem o direito de receber para que possa exercer plenamente todos os seus direitos. Um direito sem o qual o exercício de outros direitos fica prejudicado.” (GENTILLI, 2005, p. 23). Hoje entendemos que o papel da mídia vai ainda além da única tarefa de informar. Ela permite que indivíduos, pessoas, grupos e comunidades imaginem novas formas de vida, adotem novas formas de se reconhecer, de se identificar com suas origens e seus costumes; ligam-se essas pessoas pelo vínculo de um saber simbólico que as une, independentemente do espaço territorial. É o que Dominique Wolton chama de “laços sociais”. (WOLTON, 1996).

Entendendo o atual cenário da televisão brasileira – com canais que já estão há anos sob o domínio de grandes empresários e de políticos – faz-se necessário buscar alternativas de representação, de difusão da informação para que aí as pessoas possam exercer

sua cidadania. A televisão já se constitui em “praça pública”, um “território simbólico, onde os diferentes grupos sociais experimentam sentimentos de cidadania e pertencimento” (BECKER, 2009, p.85). É, portanto, interessante mostrar histórias de vida de pessoas comuns (o que gera identificação, pois poderia tratar deste ou daquele telespectador real) que não precisaram do Estado para transformar a sua realidade cotidiana, tendo tido bom êxito graças a seu próprio esforço e sua dedicação. É provavelmente por este motivo que, vem sendo incorporada, na televisão, a matérias jornalísticas ou em programas de não ficção, a figura exemplar deste cidadão comum.

A mídia se tornou hoje responsável por não só nos informar, mas também a pautar temas que serão tidos por relevantes ou irrelevantes, e assim, que serão ou não discutidos pelo público. Precisamos pensar sobre o tipo de informação está sendo disseminada e como ela está sendo passada para este público. A informação serve ao atendimento de interesses políticos e econômicos de grandes empresas? A informação veiculada é de real interesse para grupos sociais distintos que existem no Brasil?

As pessoas que não se sentem representadas na e pela grande mídia passaram a se organizar de uma maneira propriamente alternativa, a fim de, em oficinas e cursos de capacitação, aprender técnicas para, por elas mesmas, gerar conteúdos nos quais se sintam representadas e, acima disso, em que se reconheçam e porque “falam a sua língua”.

A possibilidade de reivindicar está diretamente ligada ao direito à informação e ao exercício da cidadania. Não é raro o caso de precisarmos de informação sobre determinado assunto para exercer o direito de reivindicar, de questionar ou de fazer diferente, sendo, assim cidadão. Uma das formas de reivindicar nossos direitos é através da participação individual ou coletiva – que Bordenave acredita que se encaixe mais no contexto da sociedade contemporânea.

É como se a civilização moderna, com seus enormes complexos industriais e empresariais e com seus meios eletrônicos de comunicação massiva, tivesse levado os homens primeiro a um individualismo massificador e atomizador e, mais tarde, como reação defensiva frente à alienação crescente, os levasse cada vez mais à participação coletiva. (BORDENAVE, 1997, p. 7).

A participação coletiva no nosso contexto se dá quando grupos se unem através de ONGS, de escolas ou por iniciativa própria para realizar seus próprios vídeos ou filmes. O sujeito por sua própria iniciativa ou em acato a uma liderança se juntará a outros sujeitos para participar de oficinas e se capacitar para desenvolver conteúdos pondo em destaque sua perspectiva própria, recorrerá, para tanto à sua linguagem própria, expondo assuntos de seu interesse e em consonância à sua imagem. São exemplos disso a *TV CUFA* (seu conteúdo é disponibilizado na internet) e da *TV Pelourinho* (seus programas são exibidos na TV Bahia, TV Irecê, TV Itamaraju e na TV Educativa). O projeto da TV Pelourinho, com alunos que participaram dos cursos de capacitação, já produziu mais de 200 documentários.

4.2 A ENTREVISTA

A chegada do som direto modificou a maneira de se fazer documentários dando a possibilidade de que imagem e som fossem captados simultaneamente injetando mais veracidade ao que se assistia e também possibilitando que o outro – este que está na frente da câmera – possa falar por si mesmo. Sabemos que este processo de fala do outro sofre uma mediação e na maior parte das vezes é guiado pelo documentarista que, geralmente, é quem estabelece a primeira relação com este outro que será posteriormente documentado. Para Bill Nichols a chegada do som direto foi “uma evolução extremamente importante, pois deu ao documentário uma voz muito mais íntima e pessoal”. (FREITAS, 2010), diferente do que era produzido com a *voz over* e imagens selecionadas sem o comprometimento de estar sincronizado com o som.

Documentaristas trabalham de forma distinta, cada um, de acordo com os objetivos finais de seu filme, estabelece um método para desenvolver o trabalho. Alguns preferem fazer uma pesquisa anterior às filmagens, conversando com possíveis indivíduos que podem se tornar personagens, já outros preferem começar a filmar deste o primeiro encontro. Alguns fazem roteiros e os seguem durante as filmagens, outros se entregam ao acaso das situações independentemente do que possa acontecer e a partir daí constroem e montam seu filme.

O simples fato de sair na rua e ser sujeito capaz de observar o movimento das ruas, das pessoas, das cidades como um *flâneur* que caminha ao mesmo tempo que sente e descobre nuances típicas da vida cotidiana, atíça a curiosidade do documentarista que, dessas experiências, extrai algo que talvez ainda não tenha sido dito, filmado, discutido ou mesmo

sabido e faz, a partir de um filme, um panorama por meio de imagens e falas da situação daquele bairro, daquela cidade, daquela comunidade, daqueles ou daquele sujeito. É preciso criar uma história, um argumento, um verso que desencadeará toda a narrativa que o diretor se propõe a realizar. Neste caso, não necessariamente o documentarista terá que utilizar da objetividade e do compromisso social que o telejornalismo utiliza, mas terá a liberdade de defender um ponto de vista, tratar de temas pouco explorados ou pouco conhecidos. Podemos dizer que enquanto o jornalismo está para a informação o documentário está para a arte.

Um documentarista pode fazer um filme por uma questão pessoal que o angustie ou por algum tema que desperte sua curiosidade ou que o incomode enquanto sujeito e essa será uma motivação para que entre em um ambiente desconhecido previamente por ele ou pelos seus interlocutores, em um trabalho que o leve a uma descoberta pessoal ou social. O jornalismo tem um compromisso já socialmente firmado de oferecer relatos, informações, notícias que possibilitem que os espectadores se munam de informações sobre o mundo no qual vivem, porém estas informações são transmitidas, pela televisão, com um breve resumo do que foi julgado como mais importante naquele dia, sem grandes debates ou aprofundamento nas questões particulares ou gerais do tema.

A entrevista tornou-se, então, uma das maneiras mais comuns de dar voz ao outro no campo do documentário. São inesgotáveis as maneiras de se fazer entrevista, diferente do telejornalismo que parece ter criado um padrão que continua sendo utilizado até os dias de hoje: o repórter segura o microfone para o entrevistado que fala para o repórter, resumidamente e é enquadrado, geralmente em plano americano pelo cinegrafista.

Neste sentido e talvez por não ter o compromisso de ser “imparcial” e “objetivo” como pedem os manuais de jornalismo o documentário pôde se reinventar e criar novas técnicas para realizar entrevistas se esquivando, muitas vezes, da formalidade da entrevista

jornalística ou dos programas de entrevista e construindo narrativas e subjetividades através da fala e das imagens dos documentados.

Pensando na relevância deste formato e nas inesgotáveis possibilidades de abordar os temas o documentário foi se desenvolvendo ao longo dos anos. Em 2011, a 11ª Conferência Internacional do Documentário, realizada durante o 16º Festival Internacional de Documentários, em São Paulo, teve como tema dos debates “A entrevista no documentário”. Nesta ocasião foram discutidas tendências, técnicas e possibilidades de se fazer entrevistas no documentário. Durante a conferência, entre experiências pessoais divididas pelos conferencistas, análises de filmes e algumas discussões teóricas pôde-se observar a riqueza e a pluralidade de formatos da entrevista e a enorme gama de possibilidades que acaba conferindo ao documentarista uma grande autonomia tanto para criar quanto para utilizar novas técnicas de acordo com sua proposta de roteiro. O que parece ser inesgotável é a diversidade de temas e a necessidade de se ouvir este outro conhecido ou desconhecido para legitimar o discurso que quer ser apresentado pelo documentarista.

Principalmente entre as décadas de 80 e 90, com a melhor preparação dos profissionais e avanço da tecnologia, houve uma ênfase na palavra falada, utilizada como linguagem dos documentários que permitiram uma relação diferente daquela estabelecida pela *voz over*. Nessa nova relação, tem voz quem é documentado; e essa voz é geralmente captada pela entrevista, constituindo um dos principais métodos de abordagem no documentário contemporâneo, pois pressupõe o encontro e o contato fundamentais para que o documentário exista.

A entrevista, no documentário, pode ser utilizada para construir e resgatar uma memória coletiva, quando vários personagens falam de suas experiências ou lembranças; mas

também como construção da história de um personagem, através de seus relatos e reflexões sobre sua vida, seus sonhos e seus dramas.

As entrevistas são uma forma distinta de encontro social. Elas diferem da conversa corriqueira e do processo mais coercitivo de interrogação, à custa do quadro institucional em que ocorram e dos protocolos ou diretrizes específicos que estruturam. As entrevistas ocorrem num campo de trabalho antropológico ou sociológico; tomam o nome de “anamnese” na medicina e no serviço social; na psicanálise, tomam a forma de sessão terapêutica; em direito, a entrevista torna-se o processo prévio de “colher meios de prova” e, durante julgamentos, o testemunho; na televisão, forma a espinha dorsal dos programas de entrevista; no jornalismo, assume tanto a forma de entrevista como coletiva para imprensa; e na educação, aparece como diálogo socrático. Michel Foucault argumenta que todas essas formas incluem formas regulamentadas de troca, com uma distribuição desigual de poder entre cliente e profissional da instituição, com raízes na tradição religiosa da confissão. Os cineastas usam a entrevista para juntar relatos diferentes numa única história. A voz do cineasta emerge da tecedura das vozes participantes e do material que trazem para sustentar o que dizem. (NICHOLS, 2007, p. 160).

4.3 DOCUMENTARISTA E DOCUMENTADO: UMA RELAÇÃO DELICADA

A entrevista é o lugar de encontro entre os dois lados: o documentarista e o documentado. Este é o grande momento do projeto de um filme que contenha entrevistas, pois é aí que haverá a troca de experiências, ou o ensinamento, ou a divagação, ou o choro, a ironia, a contradição. Grande parte dos indivíduos que serão documentados já têm um conhecimento do que significa ser filmado, o que representa aparecer na televisão e muitas vezes já estão preparados para dar entrevistas ou serem filmados, para eles este pode ser o grande momento de dizer “a que se veio”. A televisão disseminou um saber sobre o *status* de aparecer na telinha, uma vez que são poucos os que aparecem, assim se aparece é porque tem algo a dizer ou a mostrar. Comolli fala sobre essa condição:

O funcionamento da televisão gera um mal estar terrível do qual as pessoas estão perfeitamente conscientes. Em cena, apenas os porta-vozes autorizados, classificados, ou então papéis codificados, engessados. E nada daquilo que rege esse tratamento da palavra sem nenhum respeito, grosseiro, feito de cortes, de tesouras, de eliminação dos silêncios, das hesitações do pulsar da língua, deixa qualquer pessoa indiferente. Sem revelá-lo, é disso que as pessoas sofrem. Como lugar onde o poder é exercido sobre outros, a televisão é exemplar. O poder daqueles que ocupam a tela sobre aqueles que olham. (COMOLLI, 2008, p. 57).

Para o autor a televisão já educou os indivíduos até mesmo para saber como se portarem diante das câmeras. Comolli acredita que, hoje, eles já estejam preparados para dar entrevistas, já sabendo como se portar, como se vestir e como falar da maneira que se faz na televisão, que para grande maioria da população, é o jeito normal de se falar e de aparecer uma filmagem. Pensando assim, dificilmente teríamos um relato verdadeiro, já que os indivíduos atuariam, sabendo como se portar diante das câmeras. Neste sentido Comolli

parece desacreditar no imprevisível, no novo, na força do espontâneo. Diferente do que a maioria pode acreditar, o autor diz que quem pode ser surpreendido é o documentarista e não o documentado.

Não pegamos as pessoas desprevenidas – nunca -, mas há a esperança, o acaso que faz com que elas, por conta própria, nos peguem desprevenidos. O homem sabe que é filmado, ele sabe confusamente o que filmar significa, o que ele não sabe muito bem é que nós, os filmadores, não sabemos nada sobre o que ele vai fazer. Sempre esses efeitos, essa sombra trazida das ‘primeiras vezes’. Então, talvez sim, burlar, mas para suscitar armadilhas, cair nelas, não para evita-las... (COMOLLI, 2008, p. 55).

O que pode acontecer durante o período de filmagens acontecerá independente do documentarista ou do documentado, o resultado virá de acordo com a fruição entre os dois, as ideias, as palavras, os movimentos já existem antes mesmo de apertamos o *rec* e começarmos a gravar. Quando se trata de realidade é a relação, entre no mínimo duas pessoas, que estarão presentes no momento da filmagem que dão vida e se inserem no filme. Por mais que haja um roteiro de entrevistas, algo que se queira comprovar ou perguntas preparadas nunca se sabe inteiramente do outro e como ele vai reagir aos seus estímulos.

Na verdade, quem pode se surpreender mais e ter que afrontar seus medos é o próprio documentarista que em determinado sentido é quem pode se ver ‘sem saída’ diante da resposta, da pergunta ou da postura dada por quem está sendo entrevistado. Os papéis, neste momento da entrevista, podem acabar sendo trocados: é o documentarista quem segue o entrevistado, na verdade é ele quem dita as regras a partir de suas falas e atuações.

Entretanto, há autores como Elias Canetti (*apud* SENRA in MIGLIORIN, p. 98) que não acreditam nesta troca e afirmam que tem o poder quem pergunta. O autor acredita que a pergunta pode ser utilizada como exercício de poder a descreve como uma intromissão e

acredita que o momento da pergunta e da espera da resposta seja um momento de tensão, um embate de forças. Segundo o autor as perguntas são concebidas já pretendendo-se obter uma determinada resposta. A pergunta pode muitas vezes ser agressiva e estratégica, muitas vezes faz-se uma pergunta para desestabilizar o entrevistado e daí, através de suas reações ou respostas consequentes obter informações. A opção de não perguntar determinadas coisas, por exemplo, a um estranho denotariam respeito do entrevistador ao entrevistado, assim o primeiro ganharia a confiança do segundo.

Jean-Claude Bernardet foi uma dos primeiros pesquisadores a chamar a atenção para essa nova tendência do documentário contemporâneo. Ele se preocupou em mostrar que tal método de abordagem não significou um enriquecimento das estratégias narrativas, mas se tornou uma mania e um ato de realização quase automática.

Entre as consequências estéticas desse sistema estariam a dominância do “verbalizável”, a fraca capacidade de observação de situações reais em transformação, a repetição de uma mesma configuração espacial (aquela típica da entrevista), a ausência de relação entre os personagens – em função do enfoque centrado na interação entre cineasta e entrevistado. (LINS; MESQUITA, 2008, p. 30).

Bill Nichols também aponta um possível sequestro da voz dos documentaristas pelos entrevistados. O pesquisador diz que o documentário é feito pela voz do diretor, ou seja, a maneira que o filme fala para os espectadores. Ele faz isso com a palavra falada, com a edição, com a escolha das músicas, etc. A preocupação de Nichols é com a perda da identidade da voz do documentarista pela voz dos entrevistados: “eles podem sobrepujar ou afogar a voz do diretor”. (FREITAS, 2010). Entretanto, o pesquisador explica que hoje os documentaristas têm conseguido se impor mais na estratégia narrativa do documentário e

lembra que este “sequestro” da voz do diretor era mais comum na década de 80 com os filmes de relatos históricos muito produzidos nesta década.

Quando se trata de entrevistas ou documentários baseados em depoimentos, Lejeune (2008) observa que, ao menos no início, a relação entre os dois lados (documentarista – documentado / jornalista - fonte) não é de igualdade. Ao levar alguém a contar longamente sua vida, ao partir metodicamente em busca de seu desejo de falar, ao oferecer a escuta que documentado ou documentarista estavam precisando, faz com que se desencadeie um processo capital para um e outro, pois ali se retorna a um passado, a lembranças e memórias que talvez não estivessem pedindo para ressurgir. Nesses casos, a emoção ou a perturbação psicológica são, por vezes, profundas. Ao mesmo tempo, durante essas longas entrevistas, “o prazer também está presente certamente: a alegria de falar, a alegria principalmente de ser ouvido por alguém que, dessa forma, reconhece o valor de sua vida. Libertação de poder dizer o que estava morrendo por não dizer...” (LEJEUNE, 2008, p. 155).

O ponto de vista expresso em um filme suscita a questão ética. A escolha de uma determinada fala deve atentar para os efeitos que tal depoimento pode acarretar para o depoente. É importante que o documentarista esteja presente no processo de montagem para que a seleção do material corresponda às suas expectativas autorais. Num momento de entrevista, por exemplo, as reações podem ser as mais adversas: pode haver alegria, tristeza, raiva; e, como dissemos, a alegria de ser ouvido pode aparecer como um reconhecimento de sua vida, o que é muito comum em documentários cujos personagens são pessoas distantes de convivência imediata.

O filme *Fahrenheit 11/9* (2004), de Michael Moore, ofereceu combustível ao debate sobre essa questão. O documentarista foi alvo de críticas por ter manipulado informações para sustentar ideias que apresenta durante o filme. Gustavo Souza (2008) aborda

essa questão em seu artigo “Gênero, discurso e gêneros do discurso: contribuições de Carroll, Nichols e Bakhtin para o estudo do documentário cinematográfico”: “Até que ponto é válida qualquer estratégia para se defender um ponto de vista, mesmo que ele seja quase unânime?”.

Mesmo que os documentários tenham também que passar por uma edição que irá cortar esses relatos maiores, é na hora da entrevista que esta relação entre quem entrevista e quem é entrevistado pode mudar, amadurecer e se firmar. Enquanto o repórter já chega, muitas vezes, esperando determinada resposta de seu entrevistado, é possível no documentário deixar que a entrevista corra mais solta, com pausas e tempo para maiores reflexões sobre determinados assuntos.

Lage (2006, p. 83) chama a atenção para o fato de que, quando da edição, costuma-se cortar “a voz esganiçada, a testa franzida, o soluço e as lágrimas de um entrevistado. No entanto, tais momentos podem ser os mais significativos e importantes”. Numa visão mais pragmática, Fabíola Costa (*apud* MAGALHÃES, 2008, p. 39) diz que o tempo de aparecimento ou presença em um programa de TV estaria relacionado a dois fatores: a importância daquela pessoa para a audiência e para os patrocinadores. Este tempo, como lembra a jornalista Olga Curado (2002), é bastante restrito e cada matéria levada ao ar deve ter entre 1min5seg e 1min30seg. Airton Miguel Grande destaca a questão do tempo em sua dissertação de Mestrado, mostrando que a cobrança dos editores e o ritmo acelerado da produção fazem com que o jornalista tenha pouco tempo de contato com os “sujeitos de sua reportagem, não podendo se aprofundar em abordagens mais cuidadosas”. (2004, p. 39). Grande alerta ainda para como os sujeitos representados se sentem, já que não tendo um tempo seu para falar, só verão nas matérias aquilo que interessava ao jornalista.

Nos documentários, a realidade é outra, como ele observa:

Apesar de existirem padrões de tempo para documentários – em geral, aqueles produzidos pelas redes de televisão – a regra não é essa. O tempo vai sendo definido de acordo com a perspectiva de sentido que o documentarista quer conferir ao seu trabalho. Assim, alguns documentários têm apenas alguns minutos, enquanto outros atingem horas. (GRANDE, 2004, p. 39)

Sylvia Moretzsohn (*apud* GRANDE, 2004, p.35) sugere que quando o telejornalismo aceitar a “dúvida como componente de trabalho” – já que a realidade é mutável, inconstante, sendo ainda matéria - prima do telejornalismo como também dos documentários – o discurso jornalístico será menos afirmativo e conclusivo e assim menos mistificador. Por isso, P. Bourdieu (1997, p.29) afirma que a televisão “que se pretende um instrumento de registro torna-se um instrumento de criação da realidade”; assim todo o cuidado com a informação a ser transmitida deve ser tomado.

O documentário, apesar de algumas vezes sofrer influências de patrocinadores ou instituições, na maioria delas se afasta dos procedimentos utilizados na produção de uma matéria jornalística e, por isso, permite que o formato não seja limitador de sentidos e ofereça, acima de tudo, um outro olhar sobre a realidade que vivemos para o espectador.

Philippe Lejeune (2008) lembra que uma vida pode ser contada em tempos diferentes: uma hora, dez minutos, dez horas; e, de acordo com esse tempo, serão atingidos graus de “ampliação” diferentes. O autor acredita que a quantidade de informação coletada nesses relatos não é proporcional à duração do que ele chama de pesquisa, mas que a qualidade pode ser variável. Ele explica essa relação:

O prolongamento da pesquisa pressupõe e engendra uma personalização da relação; da qualidade dessa relação depende em grande parte o interesse da narrativa coletada. Pois uma narrativa de vida não é apenas a soma de informações (que poderiam ser obtidas por outros meios): é, antes de tudo, uma estrutura (a reconstrução de uma experiência vivida em discurso) e um ato de comunicação. (LEJEUNE, 2008, p. 154).

O tempo da entrevista é apenas um dos fatores que podem interferir ou não no resultado final do trabalho. Mais importante é a relação criada entre os dois lados, a cumplicidade ou a capacidade do entrevistado em lembrar fatos ou contar sua história. A relação que será criada entre entrevistador-entrevistado vai depender de outras relações e do conhecimento prévio que o entrevistador possa ter da vida daquela outra pessoa – quando, por exemplo, o entrevistado é alguém da família do entrevistador – ou pelo conhecimento da região que aquela pessoa habita, os lugares que frequenta, sua classe social. Essa situação de “preparação” para uma entrevista não se restringe ao entrevistador. O entrevistado muitas vezes também já vai preparado para o encontro e para a ocasião da entrevista. Dependendo das finalidades de sua ida à entrevista, por exemplo, se está se representando uma empresa, o entrevistado pode ter “pré- concebidas” as ideias que pretende dar a conhecer. No documentário, quando a entrevista é agendada, o entrevistado tem tempo para se “transformar” para a câmera; por isso, alguns documentaristas optam por uma abordagem mais espontânea.

Assim, acreditamos que independente da abordagem é pouco provável que existam pessoas que ainda não saibam o que é ser filmado ou filmar. Isso talvez comprometa um pouco o que o documentado tem a dizer, pois ele sabe o que está fazendo e o que isto pode significar. Apesar disto, o documentário só existe se houver a câmera e a filmagem, esta é a condição básica. Já o mais importante para a criação da narrativa documental é o encontro entre as duas partes envolvidas na produção de um documentário. Sem esse encontro, esta troca de experiências, sem o olho-no-olho entre o documentarista e o documentado esse gênero perderia uma das mais relevantes características de seu formato. Esse espaço para o descobrimento que se dá durante as filmagens é a base do documentário contemporâneo, o que emociona espectadores e os envolvidos na produção de um filme e o que ainda nos faz acreditar nas relações humanas como imprescindíveis para o nosso próprio conhecimento.

Em entrevistas mais longas cabe, muitas vezes, ao entrevistador rever seu papel diante daquela pessoa que está prestes a dividir experiências pessoais ou debater determinado assunto, exprimindo seus pontos de vista. Não raro, o entrevistado terá reações não esperadas, divagará ou não se sentirá à vontade para falar de certos assuntos; caberá, então, ao entrevistador transmitir-lhe confiança até porque lhe está “dando ouvidos”. Donde a cumplicidade referida. É uma dupla tarefa a do entrevistador: colher os dados que precisa, mas, ao mesmo tempo, envolver o entrevistado sem se envolver por inteiro com a vida dele. “O que pode parecer, visto de fora, um simulacro de complacência, corresponde de fato a um difícil trabalho de escuta, de atenção e de deciframento.” (LEJEUNE, 2008, p. 156). Sem isto, seria difícil o entrevistador cogitar do relato de vida feito a se ocupar em transmiti-lo.

No campo do audiovisual existe ainda uma relação maior que a do entrevistador: é a do papel do sujeito- da- câmera que engloba não só a pessoa que está operando a câmera, mas também toda a equipe que está “atrás da câmera” no momento da tomada. É este sujeito o responsável pela dimensão da realidade que a tomada terá para o espectador, assim, ele se torna o responsável pelo modo pelo qual o espectador vai perceber a tomada, como ele vai senti-la, compreendendo algo além da imagem. (RAMOS, 2008, p. 84). Fernão Ramos cria várias categorias para enquadrar as diversas possibilidades de trabalho e abordagem do sujeito-da-câmera.

Este sujeito é aquele que “centra seu estilo sobre a intervenção direta no que é exterior (a partir de si e pelo espectador) ao campo de sua subjetividade”. (RAMOS, 2008, p.101). As formas típicas deste sujeito são entrevistas, câmera na mão, a imagem tremida e o plano-sequência. Em alguns casos este sujeito pode-se tornar personagem central da narrativa documentária e, em outros casos, a história do filme torna-se parte da sua história, ou seja, ao mesmo tempo em que conta a história de alguém também está contando a sua. O sujeito interventivo pode ser considerado uma tendência do documentário contemporâneo quando ele

interfere em uma situação, na realidade, para que seu filme possa existir. É o que faz Eduardo Coutinho em *Cabra Marcado para Morrer*, quando não só localiza a personagem Elizabeth Teixeira, mas como a traz de volta para o mundo de sua família, modificando a sua vida e fazendo com que reencontre os filhos. (RAMOS, 2008, p.102).

Cada vez mais fica evidente a importância do sujeito da câmera durante o ato da captação do material e este sujeito pode ser percebido durante a narrativa fílmica que o diretor irá montar. É neste momento da subjetividade que o diretor poderá dar a sua voz ao filme como aponta Nichols. A voz é o estilo através do qual o diretor monta sua narrativa que vai muito além da captação da imagem e da fala. É aqui que o diretor escolherá o tipo de corte, os efeitos, os enquadramentos que serão utilizados, se haverá narrador ou não durante o filme, por exemplo. Comolli (2008) ressalta que a câmera escuta e o documentado logo percebe que ela o faz e que é pelo seu olho (da câmera) que sua imagem e voz serão captadas e assim passa a atuar para ela.

5 MOCARZEL E ÀS MARGENS

O diretor Evaldo Mocarzel é jornalista e cineasta formado pela Universidade Federal Fluminense, em 1982. Trabalhou na TV Manchete, no jornal Estado de S. Paulo e realizou seu primeiro filme em 2001, o curta-metragem *Retratos no Parque*. Já neste primeiro trabalho, o diretor se ocupa em narrar o roubo da imagem: em seu filme uma foto provoca o confronto, no parque de uma metrópole, entre um morador de rua e um turista. O curta percorreu vários festivais brasileiros e internacionais, além de ter sido exibido em canais de televisão aberta e fechada, no Brasil.

Em 2002, Mocarzel concluiu seu segundo curta metragem, *À margem da imagem*, com 15 minutos de duração, vencedor de mais de 19 prêmios nacionais e internacionais. Um ano depois o diretor lançaria seu primeiro longa-metragem com o mesmo nome do curta *À margem da Imagem*, este com 72 minutos de duração, com o mesmo enfoque do filme anterior: documentário sobre os moradores de rua da cidade de São Paulo.

Em 2004, o diretor lançou outro longa-metragem, *Mensageiras da Luz*, um documentário sobre as parteiras tradicionais do Estado do Amapá, que também conquistou diversos prêmios em festivais de cinema no Brasil. No ano seguinte, Mocarzel finalizou *Do luto à luta* (2005), documentário sobre a Síndrome de Down, que foi o vencedor da 10ª edição do Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade*, além de ter sido ganhador de outros prêmios.

Ainda em 2005, o diretor apresentou o documentário longa-metragem *À margem do concreto*, sobre os sem-teto da cidade de São Paulo. Em 2006, o documentarista finaliza *Jardim Angêla*, filme sobre o bairro da periferia da metrópole. No ano seguinte, faz mais dois

documentários: *Brigada Pára-Quedista* — sobre a tropa de elite do Exército Brasileiro — e *O cinema dos meus olhos* — sobre a relação dos críticos com os realizadores de cinema.

Em 2008, Mocarzel oferece *À margem do lixo*, longa-metragem com 84 minutos de duração, focalizando os catadores de materiais recicláveis na cidade de São Paulo. No *folder* de divulgação do filme *À margem da imagem* (2003), há referências a uma tetralogia “À margem de São Paulo” da qual fariam parte os longa-metragens *À margem da imagem*, *À margem do concreto*, *À margem do lixo* e *À margem do consumo*, mostrando o espírito consumista dos moradores na periferia de São Paulo. “Os quatro filmes têm como objetivo traçar um panorama das estratégias de sobrevivência de uma outra cidade à margem de São Paulo”. (IMAGEM, 2011).

Tendo como base os filmes documentários já realizados nessa tetralogia, vamos examinar o que neles mais nos interessam que é a representação do cidadão comum por meio de entrevistas. A entrevista é um momento crucial durante a gravação do documentário deste gênero, pois é neste encontro que se estabelece uma relação entre o documentarista e o documentado. Desta relação o diretor terá condições de obter a matéria-prima que utilizará para montar sua narrativa documental.

A matéria-prima de que o documentarista disporá para mostrar este Outro é, nos documentários escolhidos, o que ele transmite a partir da entrevista, por meio da fala e de gestos e imagens que vão compor o discurso comunicado quando da exibição dos filmes.

Como o outro se comporta, como fala, como reage, como expressa sua disposição em estar ali fazendo parte daquela relação, tudo isso são informações para que o entrevistado e entrevistadores tenham impressões e ideias sobre aquele com quem dialogam. Tais impressões e ideias vão sendo corroboradas ou alteradas à medida que se prolonga a entrevista e que, portanto, ambas as partes passam a se reconhecer melhor. É por isso que esta relação tende a se aperfeiçoar quando se estende por mais de uma sessão de entrevista. Passada a fase inicial de estranhamento recíproco, é possível alcançar uma empatia benéfica para a reflexão pretendida, de modo que

entrevistado e entrevistadores se tornem cúmplices na proposta de recuperar, problematizar e interpretar o passado. Considerada nestes termos, a entrevista deve ser tomada e analisada como um todo, levando-se em conta todos os passos percorridos, as mudanças na situação da entrevista, o modo como são feitas as perguntas e as características das respostas, enfim, todo indício de como efetivamente se deu aquela situação particular. (ALBERTI, 2005, p. 102).

Utilizaremos aqui alguns aspectos que a pesquisadora Verena Alberti destaca em seu livro *Manual de História Oral* (2005), como sendo fundamentais para as circunstâncias da entrevista. Fazem parte, sem dúvida, da produção de um depoimento de história oral. Iremos aplica-los aos casos dos três documentários que analisaremos, indo ao interesse desta pesquisa, daremos ênfase a aspectos que devem ser contemplados no contexto da entrevista, ao se realizar um documentário.

Alberti (2005, p. 107) destaca a importância da escolha do *local* da entrevista, ressaltando que ele deve ser escolhido em comum acordo entre o entrevistado e o entrevistador. O ambiente deve oferecer boas condições para a gravação, tais como privacidade, silêncio e estímulo a que o entrevistado sinta-se à vontade para falar, de pé ou sentado.

A *duração* da entrevista é outro aspecto com o qual o entrevistador deve se preocupar. Alberti acredita na sensibilidade dele para compreender os limites e a disponibilidade de quem está sendo entrevistado, revelando que uma entrevista não deve durar mais de duas horas. São comumente várias as pessoas entrevistadas e o material de que dispomos é um resumo destas entrevistas; desta forma, avaliaremos quanto tempo de fala é dedicado a cada personagem do filme, assim como se há ou não volta de personagens durante a narrativa.

O *número de pessoas presentes* na entrevista é um outro aspecto para o qual Alberti chama a atenção em seu manual. Ela resalta que o número de pessoas encarregadas

da entrevista pode comprometer o depoimento do entrevistado, uma vez que ele pode se sentir intimidado, confuso ou inibido. Neste caso, a posição e a postura do entrevistador importam muito no documentário, ainda que se limite aos bastidores do filme.

Além da preocupação com a equipe, vamos os indivíduos entrevistados em cada filme, mas, para tanto, vamos estabelecer que trabalharemos apenas com as situações claras de entrevista, quando se observa em que há uma relação de pergunta/resposta e não em somente momentos em que a câmera possa servir à captura de flagrantes em uma dada situação.

O *gravador*, e no nosso caso, a câmera, serão sempre elementos presentes na circunstância da entrevista, pelo interesse em determinar como o entrevistado se comporta em relação a ela, uma vez que, com presença dela “entrevistado e entrevistadores preocupam-se mais com seu desempenho, cuidam da linguagem e do peso de suas palavras”. É preciso ver se o entrevistado encara a câmera ou se olha para o diretor como se ela não estivesse lá.

Em relação aos *enquadramentos* utilizados durante a gravação de entrevistas, vamos anotar qual tipo o de plano utilizado: plano aberto, plano americano ou *close* e *super close* — compreendendo que o primeiro implica uma maior distância entre o entrevistador e o entrevistado; o segundo uma relação mais tradicional e respeitosa (este é o plano mais utilizado pelo telejornalismo, por exemplo); e os dois últimos alguma intimidade com o documentado, pois serão desveladas emoções e detalhes.

Alguns aspectos de montagem do diretor também serão observados por nós como se ele utiliza algum narrador para apresentar as entrevistas, se utiliza a voz do entrevistado em *off*, se o entrevistado fala mais de uma vez no documentário e se há utilização do que chamamos de “tempo morto”. Este momento é muito explorado em filmes documentários, pois é um momento de silêncio, de contemplação ou reflexão dos espectadores. O diretor

costuma utilizar este momento ou porque ele aconteceu de fato, por exemplo, durante a entrevista o documentado fica quieto, pensando, olhando para algum lugar sem dizer nada, ou o diretor utiliza imagens que fez do documentado ou de alguma ação cotidiana dele e coloca as imagens sem *off* para cobri-la.

Para analisar as entrevistas feitas nos filmes, criamos a tabela que se segue, preenchida de acordo com as observações das entrevistas realizadas pelo diretor e que fazem parte de cada um dos documentários em tela. Para que a fala do personagem seja caracterizada como uma entrevista, independentemente do contexto em que ela seja realizada, estabelecemos que só aplicaremos o quadro que segue abaixo e considerar com valor para o nosso trabalho, aquelas falas que tenham, no mínimo, 30 segundos de duração sem cortes. Como o diretor não credita os personagens não sabemos o nome da maioria deles, portanto na tabela iremos indicar alguma característica de seu vestuário ou física, além do “tempo” em minutos e segundos em que a entrevista aparece no filme.

Personagem-Tempo	
1 Local da Entrevista	
3 Negociação com o entrevistado	
4 O personagem fala mais de uma vez	
5 Presença em imagem da equipe	
6 Quantidade de câmeras	
7 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	
8 Presença da câmera	
9 Tipo de microfone utilizado	
10 Recursos de iluminação	
11 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	
12 Voz do narrador	
13 Imagens cobrem off do entrevistado	
14 “Tempo morto”	

5.1 À MARGEM DA IMAGEM

O documentário longa-metragem, lançado em 2003, dirigido por Evaldo Mocarzel focaliza sua narrativa no estilo de vida e na diversidade de histórias de vida de moradores de rua da cidade de São Paulo. O filme é baseado em entrevistas, sendo estes depoimentos o fio condutor para que o documentarista monte sua narrativa com base neste grupo de pessoas. Na sinopse do filme, encontramos uma explicação sobre o que assistiremos: “o filme registra temas como exclusão social, desemprego, alcoolismo, loucura, religiosidade, espaços públicos contemporâneos, degradação urbana, identidade, alteridade, cidadania e, como sugere o próprio título, o roubo da imagem dessas comunidades, promovendo assim discussão ética dos processos de estetização da miséria”. (IMAGEM, 2012).

Este primeiro filme da tetralogia de Mocarzel é composto basicamente por situações de entrevistas: são 19 entrevistados entre homens e mulheres, contando com a utilização de imagens de tantos outros que não falam durante o filme. O diretor faz uso de imagens da cidade, de moradores de rua, de prédios e viadutos para contextualizar um grande centro urbano. Entretanto, caso os espectadores não tenham esta referência imagética em nenhum momento, faz-se referência verbal ou em créditos de que aquela cidade é São Paulo. Os moradores de rua desta cidade, então, representam os moradores de rua de qualquer outra cidade.

À margem da imagem em nenhum momento faz questão de esconder a equipe, os equipamentos ou a negociação feita com os documentados para a gravação. Ao contrário, a sequência que abre o filme mostra um grupo sentado na calçada tocando violão e cantando. Ao fim, a imagem e o áudio de um produtor do documentário o mostra e faz ouvir

perguntando se tais indivíduos autorizariam a veiculação de sua imagem, vendo-se então a imagem deles preenchendo um documento pelo qual dão a autorização pedida.

De todas as entrevistas feitas, em apenas três aparecem imagens da negociação da equipe com o entrevistado. Chamamos de negociação o momento em que a equipe conversa com o personagem, pergunta o nome, e fala sobre o que vai ser feito no momento seguinte. Geralmente quando se trata de entrevista sabemos que antes de começar a gravação há, no mínimo, uma pequena conversa entre entrevistador e entrevistado e alguma indicação sobre como e onde o entrevistado deve se posicionar durante a gravação. Muitas vezes, o diretor, antes do início da gravação, indica para o entrevistado para onde ele deve olhar: se para a câmera ou se para ele, entrevistador.

As entrevistas foram gravadas em ambientes externos e internos; foram feitas não raro na rua e percebemos isto pelas imagens de carros passando, como também pelo áudio. Há uma entrevista realizada na “casa” de um dos entrevistados, Cascavel. Outras entrevistas foram realizadas em um mesmo ambiente interno, provavelmente da associação que este grupo frequenta, em um quarto ou sala, pois observamos que o fundo de cena e o enquadramento utilizados pelo diretor são os mesmos para estes personagens.

Durante as entrevistas, a equipe aparece em apenas três das 19 realizadas e, quando aparece, há não só a presença do diretor e de algumas outras pessoas da equipe como as imagens dos equipamentos como a câmera, o microfone. Há momentos do documentário em que a equipe aparece, mas na entrevista, em imagem, apenas nessas circunstâncias e todas às vezes com a fala em *off* do entrevistado cobrindo a imagem. Já a voz do diretor é mais frequente. Nota-se sua voz e a de uma mulher, alguém da equipe que em alguns momentos também faz perguntas. Isto ocorre em sete entrevistas.

O fato de a equipe aparecer ou mesmo a voz do diretor são escolhas que ele faz durante a montagem. Ela pode ser feita intencionalmente com o sentido de dizer que existe uma equipe que está manipulando a realidade ou no sentido de fazer com que os espectadores compreendam que é assim que funciona a abordagem de uma entrevista no campo do audiovisual. Mocarzel mostra esta preocupação quando, ao fim do documentário, pergunta aos seus entrevistados como eles gostariam de se ver e se eles tinham medo do que seria veiculado. O exercício que o diretor faz ao final — reunir os personagens para uma sessão, gravar suas reações e depois conversar com eles sobre os resultados — também indica sua tentativa de compartilhar com os documentados o peso de suas decisões ou a tentativa feita no sentido de ser o menos parcial possível, abrindo espaço para o que eles falassem de suas impressões acerca da montagem feita pelo diretor.

Quanto às questões de enquadramentos, a opção foi do plano médio, no qual geralmente o entrevistado aparece da cintura para cima e há como se ver um pouco do fundo. A fotografia praticamente é toda feita por uma câmera principal, que é fixa, havendo muito uma mudança de planos. Percebemos que dentro do plano médio algumas vezes a câmera está um pouco mais aberta ou um pouco mais fechada, mas não chega a representar o zoom, pois não há planos detalhes dos entrevistados. Registramos apenas um entrevistado, dos 19, em que há um plano mais fechado do rosto que é do personagem livreiro já ao final da entrevista.

Pela ficha técnica, percebemos que duas câmeras foram utilizadas; mas, na verdade, somente em três entrevistas observamos um corte para a imagem desta segunda câmera, que aparentemente foi uma câmera de bastidores. Isto é perceptível, pois, quando utilizada, há uma diferença grande na qualidade da coloração das imagens como também na da mudança de enquadramento. Esta segunda câmera sempre tinha planos abertos, nos quais era possível observar a presença da equipe, como a do diretor, a câmera principal, microfone e outros elementos de cena.

Tratando-se de um documentário de entrevista, é de extrema importância a qualidade da captação do áudio. Há muitas possibilidades técnicas e cada uma delas varia de acordo com a intenção do diretor, por exemplo, em captar mais ou menos o som ambiente ou em dar mais mobilidade para o entrevistado... À *margem da imagem* utilizou o microfone *boom* para captar em áudio as entrevistas. Em alguns momentos, os sons captados sofrem interferência externa com o trânsito de automóveis e as conversas de outras pessoas, como ocorre com as cenas feitas nas ruas; porém, ao mesmo tempo, o *boom* dá uma certa autonomia ao técnico de som para direcionar o microfone, situando-o mais próximo ou mais distante do entrevistado.

Os entrevistados parecem estar bastante à vontade para falar com o diretor, pois grande parte deles fala de questões pessoais que os levaram a morar na rua ou mesmo de doenças e vícios que alguns possam ter. Além disso, alguns deles se emocionam ao falar de suas histórias e experiências de vida; do mesmo modo, talvez conscientes do seu papel, não se sentem incomodados ao falar sobre determinados assuntos. Todos os personagens do documentário são tratados (pelo menos pela montagem feita pelo diretor) da mesma maneira: nenhum deles é creditado durante a entrevista, por nome, profissão, idade ou cargo. Apenas três, são chamados pelo nome durante as entrevistas. Neste sentido, podemos interpretar esta escolha do diretor de duas formas: eles foram tratados como realmente personagens anônimos, mas representativos de ser qualquer um de nós. Isto não faria maior diferença, pois suas histórias de vida envolvem mais ou menos fatos que as nossas. Pela segunda forma, eles não recebem créditos porque são pessoas que estão à margem e que são assim vistas, como se não tivessem identidade por sua condição de moradores de rua.

Ainda a respeito da montagem, onze dos 19 entrevistados falam mais de uma vez no documentário, porém sempre no mesmo enquadramento e no mesmo cenário o que indica que a entrevista foi cortada em diferentes fragmentos, sendo e utilizados de acordo com a

temática ou com a possibilidade de vir a completar a fala de algum outro personagem. Assim, o documentário fica um pouco mais fragmentado e parece haver uma narrativa mais longa que excede das suas histórias de vida. Enfim, é para a sua construção que tais falas serão utilizadas pelo diretor.

5.2 À MARGEM DO CONCRETO

Este documentário longa-metragem tem 84 minutos de duração e tem como temática os sem-teto e os movimentos de moradia em São Paulo. O filme mostra a atuação da União dos Movimentos de Moradia (UMM) em São Paulo, reunindo grupos envolvidos com ela, à procura de habitação. *À margem do concreto* (2006) “acompanha a rotina de vida nessas ocupações, o revezamento na limpeza de prédios, as dificuldades de administração, o pagamento coletivo de contas de água e luz no fim do mês, a relação de vizinhança onde se tem muito pouca privacidade”. (CONCRETO, 2012).

Este é um documentário no qual as falas dos personagens e, principalmente, o áudio darão o tom da narrativa de Mocarzel. No início do filme, antes mesmo das primeiras imagens, já há o áudio de uma passeata ou aglomeração de pessoas entoando um “grito de guerra”. Há poucos momentos de silêncio ou o que chamamos de “tempo morto” no filme e a câmera é bastante diferente do filme realizado pelo diretor anteriormente. Talvez, pela preocupação com a instantaneidade e espontaneidade dos fatos, haja poucos momentos em

que a câmera pareça estar sendo sustentada por um tripé, pois a imagem, na maioria das vezes, é bastante tremida e acompanha os deslocamentos dos personagens.

O diretor optou por fazer entrevistas com seus personagens em suas casas — momento em que as entrevistas são mais “limpas” com relação a áudio e imagens — mas também em visitas que faziam a prédios ocupados; também dentro de carros ou se deslocando entre um andar e outro, de um prédio. Para ter essa agilidade, como se fosse um *flash* ao vivo para a televisão, o cinegrafista é obrigado, muitas vezes, a fazer movimentos bruscos da câmera. Enquanto ele mesmo se move para acompanhar os personagens, a câmera treme.

Esta escolha do diretor evidencia sua preocupação menos estética do que propriamente contudística. O filme lançado dois anos depois, *À margem do lixo*, coincidentemente ou não, prima pelas imagens, bem gravadas e detalhadas, como veremos na análise deste documentário. Vários momentos de *À margem do concreto* são momentos de tensão: passeatas, ocupações, assembleias e reuniões são mostradas, durante todo o filme. Neste mesmo clima de tensão se sente o espectador, por exemplo, pelos movimentos da câmera, uma extensão dos movimentos que o cinegrafista teve de fazer para correr, para ouvir, para acompanhar o que então acontecia. Em momentos de maior calma — por exemplo, na entrevista do personagem em sua casa a câmera passa esta mesma tranquilidade, pois fica parada, sustentada, segura.

O ritmo e a entrada em cena dos personagens neste documentário também são rápidos, e o mesmo personagem tem sua fala e imagem utilizadas em diversos momentos do filme. Porém, os personagens que o diretor considera fundamentais (ou mais importantes), concederam entrevistas mais longas, realizadas em suas casas. Entretanto, tal conteúdo foi utilizado de forma fragmentada na narrativa.

Neste contexto da filmagem, rápida e instantânea, a voz do diretor se faz ouvir em muitos momentos do filme. Suas perguntas são ouvidas em alguns enquadramentos das entrevistas, nas quais aparece, posicionado dentro do quadro. Só há uma entrevista em que equipamentos da equipe são mostrados. O microfone utilizado para as entrevistas foi, mais uma vez, o *boom*, como observamos em imagens do filme.

Este microfone estabelece certa distância do diretor em relação ao entrevistado; porém, é necessário que o técnico de som fique relativamente próximo para direcionar a captação do som. Neste contexto, em que muitas entrevistas foram feitas em locais externos e com movimento, este microfone captará um som mais geral, caso seja esta a intenção do diretor, pois ele não é unidirecional nem fica no corpo do entrevistado, como o de lapela. No caso do acompanhamento de passeatas e manifestações, ele pode ser uma boa opção, pois pega o som de maneira geral. Além disso, o técnico não precisa necessariamente estar na multidão.

A sentida preocupação do diretor em estar presente ao desenrolar dos acontecimentos se faz notar em cenas que foram gravadas à noite e com pouca ou quase nenhuma luz. Na sequência final do filme, uma ocupação feita pelos moradores é mostrada sem nenhuma luz; está no escuro, vendo-se então vultos de pessoas em uma tonalidade de verde, pois é como a câmera capta a imagem em locais desprovidos de luz. O impacto que estas imagens causam, apesar de sua baixa qualidade visual, está justamente nos fatos e na produção precária em testemunho do que ocorreu realmente naquele momento. O cinegrafista também acaba virando um personagem, pois com suas imagens, o espectador se percebe, sem dúvidas, do que se passou no momento descrito.

A montagem do filme gira em torno de uma temática maior do que a das histórias de vida dos personagens. Suas falas são utilizadas para compor uma narrativa sobre a situação

destes sem-teto no Brasil, pelas dificuldades, situações de miséria, o envolvimento em associações. Suas falas são utilizadas em diversos momentos em conjunto com a fala de outros personagens, justamente porque se completam e não pretendem mostrar que este é um fato isolado, mas sim que há, no Brasil, pessoas, com histórias de vida diferentes, mas que passam pela mesma situação.

Como podemos observar na característica do diretor Evaldo Mocarzel o documentário também utiliza a dinâmica de reunir os principais personagens (aqueles que aparecem com mais frequência) e ouvi-los a respeito de como tem sido representados. Isto ocorreu em *À margem da imagem* quando os personagens foram ao cinema se assistir e, em seguida, deram suas opiniões sobre como o filme tinha sido montado. Desta vez, o diretor acompanha uma ocupação e mostra para um grupo de personagens a cobertura que uma emissora de televisão, através de uma matéria de telejornal, fez do mesmo fato. Na sequência, os personagens falam sobre como se veem representados pela grande mídia, fazem críticas e dão suas opiniões.

5.3 À MARGEM DO LIXO

Este é um documentário longa-metragem, de 84 minutos, que tem como personagens principais os catadores de materiais recicláveis, na cidade de São Paulo. A rotina destes trabalhadores, suas relações empregatícias e suas histórias de vida são documentadas no último filme da tetralogia idealizada por Evaldo Mocarzel. “O documentário resgata a

dignidade dessa humanidade que sobrevive à margem de São Paulo, capital financeira do Brasil. A intenção é mostrar que é possível uma relação mais equilibrada entre o lucro e a qualidade de vida das pessoas...”. (LIXO, 2011).

Lançado apenas dois anos depois do documentário *À margem do concreto*, este é o filme da tetralogia de Mocarzel que mais se distancia de uma fórmula padronizada de se trabalhar com entrevistas; em resposta ao filme de 2006, talvez seja este o documentário que mais utiliza o tempo morto, os silêncios dos personagens e que faz uso de algumas longas sequências de cenas, com um áudio próximo de um ruído. Não há música: somente as falas dos personagens e ruídos captados no momento da gravação.

Sete são os personagens, entrevistados no documentário; mas, à diferença dos outros dois filmes, neste as entrevistas se aproximam mais de depoimentos, uma vez que o mesmo personagem fala por mais tempo, sem ter sua fala cortada. Houve certamente uma edição das imagens brutas; no entanto, neste documentário há mais fluidez na fala dos personagens, como se este menor número de entrevistados tivesse sido mais explorado no sentido do seu potencial como personagens. Com menos personagens, que falam por mais tempo, o espectador tende a se envolver e se identificar com as histórias que estão sendo contadas. O filme também se organiza de forma diferente: é como se a história contada por cada personagem formasse uma pequena história, que faz parte de uma história maior, que é o filme inteiro. Se a opção do espectador fosse a de assistir a apenas algumas entrevistas, isso seria possível, porque os blocos (com os personagens) são independentes entre si, formando micro-histórias.

A dinâmica deste documentário funciona da seguinte maneira: a uma pequena contextualização do personagem entrevistado (imagens dele trabalhando, contando somente com som ambiente), muitas cenas referentes a sua rotina de trabalho — como se a equipe de

filmagem o acompanhasse por um dia inteiro — enquanto suas falas são intercaladas em *off* ou ele aparece em um ambiente que, provavelmente é o de um estúdio. Depois, este personagem é mostrado no ambiente peculiar a uma cooperativa de catadores, discutindo, falando e participando de debates sobre tal atividade.

Utilizando a tabela proposta para análise das entrevistas dos três filmes observamos que em *À margem do lixo* não vemos a negociação da equipe com os personagens para a realização das entrevistas, nem as perguntas do diretor, nem mesmo qualquer indício de que a equipe estivesse presente ao local, como, por exemplo, câmeras, técnico de áudio e diretor não são vistos em nenhum dos enquadramentos utilizados.

Neste documentário, pela primeira vez, as entrevistas parecem ter sido feitas num estúdio ou auditório; mas, essa locação não fica explícita, pois apenas percebemos que se trata de um local fechado e que os personagens estão tendo acesso às imagens que foram feitas deles em seu cotidiano de trabalho. Sendo assim, não só vemos estas imagens projetadas atrás deles, como também descrevendo onde estão ou o que estão fazendo enquanto veem tais imagens. No contexto da entrevista, os personagens aparecem apenas uma vez no filme, diferentemente dos outros dois filmes analisados, quando o mesmo personagem aparecia diversas vezes. Em *À margem do lixo*, eles aparecem desenvolvendo outras atividades, sentados em assembleias e não dentro do estúdio dando entrevista; este método nos faz pensar que, dentro da história maior, há micro-histórias. O diretor, ainda neste filme, não faz qualquer menção aos créditos que identifiquem os personagens pelo nome, no curso da entrevista.

O microfone utilizado para estas entrevistas é o unidirecional, aparecendo no enquadramento utilizado dentro do estúdio, como elemento de cena. Este microfone sugere uma distância da equipe em relação ao documentado, uma vez que não é necessário que um

técnico de som fique próximo para captações ou que haja contado físico para colocar, por exemplo, um microfone de lapela. A partir deste distanciamento o personagem pode ficar mais à vontade para dar seu depoimento e responder às perguntas, mas, ao mesmo tempo, esta nos parece uma situação mais formal, em que o personagem está à frente da situação e sua fala é a coisa mais importante naquele momento, já que o microfone está direcionado para ele.

Neste filme, nota-se uma maior preocupação do diretor com as imagens, pois elas cobrem boa parte das entrevistas, enquanto a fala está em *off*. São utilizados os planos aberto, médio, *close* e *super close*. Quando o entrevistado aparece falando no estúdio, a câmera mantém o enquadramento do plano médio e um pouco em *contre plongé*, quando se situa em posição de baixo para a cima, provocando a sensação de que o entrevistado está num palco, pois a câmera não parece estar no mesmo nível dele. O zelo com as imagens é bastante grande, na medida em que nos levam a varias dimensões da vida do entrevistado. Quando se utiliza o plano aberto podemos entender o contexto no qual o personagem vive: entre carros e o tráfego da grande cidade ele tem que desviar, esperar e seguir em frente. No plano médio, temos o padrão do diretor para entrevistas, enquadramento também utilizado nos outros dois filmes para captar as entrevistas. Temos cenas de *close* nos olhos dos entrevistados e *super close* nas mãos e pés, por exemplo.

Neste documentário também (e com bastante frequência) o diretor utiliza o que chamamos de “tempo morto”. Este é um tempo dedicado mais para o espectador do que para o diretor: é o momento do silêncio, da reflexão, em que nenhum grande fato tem lugar no filme. Em todos os blocos de depoimentos Mocarzel faz uso deste tempo, diferente dos outros dois filmes, nos quais este recurso não foi praticamente utilizado.

Este filme, dos três analisados, é o que mais se destaca e distingue quanto à narrativa, distanciando-se de uma linguagem já conhecida pelos espectadores, que é próxima

à do telejornalismo ou à de programas de entrevista feitos para ou pela televisão. *À margem do lixo* é um documentário no qual percebemos maior influência do diretor, apesar de ele e sua equipe não aparecerem nas imagens como nos filmes anteriores. Porém, é na montagem diferenciada que ele impõe seu estilo e faz da realidade e dos depoimentos a base para um projeto autoral, no qual ele pode criar e, neste sentido, aproximar-se mais da arte — do cinema, “a Sétima Arte”.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O documentário que nas últimas décadas de 60 e 70 ainda poderia ser considerado um cinema alternativo, que não tinha grande abrangência e produzido por poucos, hoje tem sido mais produzido e assistido para o cinema e para a televisão. Sua linguagem tem sido apropriada pela grande mídia e, nota-se (pelo *boom* dos últimos anos) que o público interessado em assisti-lo e fazê-lo está aumentando. Na contemporaneidade se representar e se sentir representado pelas mídias é a maneira de se relacionar e se identificar com as questões do mundo na modernidade líquida, na qual tudo é fluido, passageiro, fugaz.

A técnica da entrevista, apesar de ser uma prática bastante antiga, se mostrou ainda muito utilizada no documentário contemporâneo brasileiro e permite ao diretor diversas maneiras de criar seu filme na hora da edição. Fundamentais são o encontro entre os dois lados, a confiança que o personagem deve sentir no diretor, e a necessidade de ouvir e de se fazer ouvir da parte do documentarista e do personagem. Apesar da fluidez da pós-modernidade precisamos ainda desse contato com o diferente com o Outro, para talvez, darmos conta da diversidade. A mídia, portando, acaba sendo mediadora deste encontro, sendo, atualmente, responsável por construir laços sociais, identidades, e parte da visão e da compreensão do que temos sobre a realidade.

O documentário contemporâneo no Brasil tem criado novas formas de narrar, dando cada vez mais autonomia ao papel do diretor. Trabalha-se com a realidade, matéria-prima do gênero, mas que pode ser (re)produzida de maneiras muito distintas de acordo com as intenções do documentarista. Essas possibilidades diferentes de narrar foram observadas nos três documentários que analisamos, uma vez que, apesar de fazerem parte de uma tetralogia que Evaldo Mocarzel pretende lançar, eles se distinguem enquanto narrativa. Tanto

a abordagem na hora das entrevistas, o posicionamento da equipe, enquadramentos utilizados até a edição a presença (não necessariamente física) do diretor fica muito evidente.

Em *À margem da imagem* observamos um documentário muito próximo de uma grande matéria jornalística, na qual utilizam-se planos médios e aparecem as perguntas do entrevistador. A estrutura narrativa não ousa, faz-se aquilo à que o espectador está habituado, a inovação está em deixar transparecer alguns momentos de bastidores, o que explicita a interferência da equipe naquela realidade, a presença da câmera, do microfone e dos produtores. Há intenção de confessar ao espectador que houve uma preparação para aquela situação, que houve negociação, que houve interferência na vida dos indivíduos entrevistados.

Em *À margem do concreto* percebemos um outro tipo de relação do documentarista com seus entrevistados e uma narrativa muito próxima do tom da denúncia, a linguagem documental é utilizada no seu extremo: a realidade deve ser mostrada nua e crua, em primeiro lugar, independente das condições da imagem. Neste sentido notamos um documentário que acompanha de perto a condição de seus personagens, que estão lutando por moradia, na cidade de São Paulo. Câmera tremida, planos-sequência, imagens com pouca iluminação, todas essas são referências da pouca influência da equipe e do diretor no ambiente dos personagens. A edição deste filme foi feita priorizando uma narrativa maior que engloba a entrevistas de todos os personagens que falam sobre a condição dos indivíduos que lutam por moradias na cidade de São Paulo. Suas experiências e histórias de vida são editadas para fazer sentido não isoladamente, mas no contexto de uma narrativa proposta por Mocarzel.

Em *À margem do lixo* observamos a narrativa mais diferente dentre os filmes analisados. Percebemos aqui intensamente a presença do diretor no processo da edição, pois foi o momento no qual ele criou uma narrativa que se difere das outras duas feitas por ele, anteriormente. A utilização da voz em *off* dos entrevistados, tempo morto, *closes* e super

closes são frequentes o que nos permite uma maior aproximação com os personagens no sentido da própria “intimidade” que esses ângulos utilizados sugerem, pois tudo é visto muito de perto. Neste filme também notamos um equipe distante, como se não houvesse interferência dela durante as filmagens, inclusive não podemos ouvir a voz do diretor ou vê-lo.

As distintas possibilidades narrativas tendo como base para a realização do filme a técnica da entrevista nos demonstram que há diferentes possibilidades de representação da realidade e dos cidadãos comuns, de acordo com as intenções do documentarista. Suas escolhas deste o momento da gravação das imagens até a fase de edição são fruto da sua visão particular sobre determinado tema ou grupo de pessoas que, mais tarde, irão colaborar e levar o espectador a chegar a determinadas impressões e interpretações dos fatos apresentados no filme. De qualquer maneira, nos três documentários analisados, Mocarzel se preocupou em demonstrar o *feed back* de seus personagens sobre a representação que foi feita deles, o que o liberta do “peso” de defender uma opinião ou um argumento unilateral, o que também seria aceitável tratando-se do gênero documentário.

Por mais que haja, da parte do diretor, uma intenção de deixar que o objeto ou o personagem fale por si só, como se ele não estivesse interferindo naquela situação no momento da gravação, concluímos que isto é praticamente impossível, pois sempre haverá a subjetividade do documentarista e a cada escolha que ele faz no momento do roteiro, da entrevista ou da edição. Isto está, de alguma maneira, revelando o seu olhar sobre determinada situação. O fazer documentário sempre esteve muito relacionado à questão da verdade e, neste sentido, os diretores não estão inventando histórias fictícias e utilizando personagens reais, ao contrário, eles utilizam personagens reais para demonstrar problemas ou situações reais e cotidianas. Porém, não podemos negar que há a influência e as escolhas narrativas do diretor, que podem acabar interferindo na interpretação do espectador sobre o fato narrado.

Com o avanço das novas tecnologias e o maior acesso aos meios técnicos pode ser possível que estas minorias passem a se autorrepresentar cada vez mais, sem que seja necessário o envolvimento do olhar de algum sujeito de fora daquela realidade. Sabemos que apesar de iniciativas de leis de incentivo à cultura, oficinas e canais na internet que facilitam o processo de distribuição deste material, ele ainda é pouco feito ou pouco assistido. O papel do documentário no mundo contemporâneo, então, nos parece essencial porque, muito provavelmente se ele não estivesse sendo realizado pouco ou nada saberíamos sobre os cidadãos comuns que na última década tem ganhado mais espaço na grande mídia, mas ainda com restrições, principalmente ao tempo dedicado a essas pessoas por razões econômicas ou mesmo políticas.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro, 3 Ed. FGV, 2005.

_____, Verena. **Ouvir contar**. Textos em história oral. Rio de Janeiro, FGV, 2004.

ALDÉ, Alessandra. **A construção da política: cidadão comum, mídia e atitude política**. 2001. Tese de doutorado (Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro) apresentada no Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.

BAHIA, Lilian Mourão. **Rádios comunitárias: mobilização social e cidadania na reconfiguração da esfera pública**. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2008.

BAUMAN, Zigmunt. **Amor líquido**. Sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____, Zigmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BECKER, Beatriz. Do mito da imagem ao diálogo televisual: repensando o ensino e a pesquisa em telejornalismo. In: VIZEU, Alfredo; PORCELLO, Flávio, COUTINHO, Iluska (orgs). **40 anos de telejornalismo em rede social — olhares críticos**. Florianópolis: Insular, 2009.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

BORDENAVE, Juan E. Díaz. **O que é participação**. São Paulo, 7 Ed. Brasiliense, 1992.

BRINATI, Francisco Ângelo. **Jornalismo Político e Identificação Eleitoral**: a construção da imagem de Carlos Alberto Bejani pelos jornais impressos de Juiz de Fora-MG. 2010. Dissertação de Mestrado (Faculdade de Comunicação Social) apresentada na Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2010.

CONCRETO, À margem do. Folder de apresentação. 2012.

CONDE, Miguel. A vida que se escreve. **O Globo**, 10 de outubro de 2009. Prosa e verso, p. 1.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008

COUTINHO, Iluska, FELZ, Jorge. Imagem e identidade: memória e representação no discurso midiático. In: COUTINHO, Iluska, SILVEIRA, Potiguara Mendes da (orgs). **Comunicação: tecnologia e identidade**. Rio de Janeiro, Ed. Mauad, 2007.

COVRE, Maria de Lourdes Manzini. **O que é cidadania**. São Paulo, 9 Ed. Brasiliense, 2001.

ESSENFELDER, Renato. Comunidades Falsificadas. **Folha de S. Paulo**, 23 de outubro de 2009. Caderno mais!, p. 1.

EZABELLA, Fernanda. Show da vida. **Folha de S. Paulo**, 28 de agosto de 2011. Ilustrada, p. 1.

FONSECA, Rodrigo. Nem tudo é verdade. **O Globo**. 18 de setembro de 2008. Segundo caderno, p. 1.

FRANÇA, Vera. A televisão porosa, traços e tendências. In: FILHO, João Freire (org). **A TV em transição** – tendências de programação no Brasil e no mundo. Porto Alegre: Sulina, 2009.

GENTILLI, Victor. **Democracia de massas**: jornalismo e cidadania. Ed. EDIPUCRS, 2005.

GRANDE, Airton Miguel de. **Sujeitos barrados**: a voz do infrator em dez documentários brasileiros. 2004. Dissertação de Mestrado (Instituto de Artes) apresentada na Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, 5 Ed, Ed. Dp&A, 2001.

IMAGEM, À margem da. Folder de divulgação.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo, Ed. Aleph, 2008.

LABAKI, Amir. **É tudo verdade**. Reflexões sobre a cultura do documentário. São Paulo. Ed. Francis, 2005.

LAGE, Nílson. **A reportagem**: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística. Rio de Janeiro, Ed. Record, 2001.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. De Rousseau à Internet. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**. O documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro, Ed. ZAHAR, 2008.

_____, Consuelo; _____, Cláudia. Aspectos do cinema documentário contemporâneo. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. **O cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

LIXO, À margem do. Folder de divulgação. 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: SENAC, 2001.

MARTINS, Simone. Da audiência presumida ao espectador participativo. *Telejornalismo e Identidade Local no Jornal da Alterosa Edição Regional*. In: COUTINHO, Iluska, LEAL, Paulo Roberto. **Identidades midiáticas**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2009.

MIRANDA, André. Encarando a realidade. **O Globo**. 16 de novembro de 2011. Segundo Caderno, p. 1.

MONTE-MÓR, Patrícia. Tendências do documentário etnográfico. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil**. Tradição e transformação. São Paulo, Summus, 2004.

MUSSE, Christina; MUSSE, Mariana Ferraz. A entrevista no telejornalismo e no documentário: possibilidades e limitações. In: COUTINHO, Iluska, ALVARENGA, Nilson Assunção. **Identidade e Tecnocultura: a comunicação em questão**. Rio de Janeiro, Ed. Mauad, 2010.

MUSSE, Mariana Ferraz. **O cidadão comum na campanha partidária do PT e do PSDB**. Artigo apresentado na ECOMIG, 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. Ed. São Paulo: Papyrus, 2007.

PEREIRA JÚNIOR, Alfredo Eurico Vizeu, PORCELLO, Flávio Antônio Camargo, MOTA, Célia Ladeira. **Telejornalismo: a nova praça pública**. Florianópolis: Insular, 2006.

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

_____, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil**. Tradição e transformação. São Paulo, Summus, 2004.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida Pós-Moderna**. Intelectuais, arte e videocultura na Argentina. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

SACRAMENTO, Igor. **Depois da revolução, a televisão**. Cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. São Carlos, SP: Pedro e João Editores, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença**. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, 5 Ed, Vozes, 2000.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil**. Tradição e Transformação. 2 Ed. São Paulo, Summus, 2004.

TRINTA, Aluizio Ramos. Anotações do autor. 2011

_____, Aluizio Ramos. Identidade, identificação e projeção: telenovela e papéis sociais, no Brasil. In: COUTINHO, Iluska; SILVEIRA, Potiguara. **Comunicação: tecnologia e identidade**. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

XAVIER, Ismael. O cinema em foco de Ismael Xavier. **Revista Reserva Cultural**, Ed. Lazuli, n 2, ano 1, p. 12-13, 2009

WOLTON, Dominique. **Elogio do grande público**. Uma teoria crítica da televisão. São Paulo: Ática, 1996.

SUPORTE ELETRÔNICO

CUFA – Central Única das Favelas. Disponível em: < www.cufa.org.br > Acesso em: 03jan2011.

HAMBURGER, Esther. **Violência e pobreza no cinema brasileiro recente**: reflexões sobre a ideia de espetáculo. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000200011&script=sci_arttext&tlng=en > Acesso em: 15jan2011.

NERI, Marcelo Cortes. **Consumidores, produtores e a nova classe média**: miséria, desigualdade e determinante de classes. Disponível em:

<http://www3.fgv.br/ibrecps/cpc/CPC_textofim_neri.pdf> Acesso em: 07nov2011

PENAFRIA, Manuela. Unidade e diversidade no filme documentário. Disponível em:

<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-doc.html>> Acesso em: 02jan2011.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Disponível em: <

http://www2.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf > Acesso em: 20 set. 2009

NARLOCH, Leandro. Tratados de Pobrologia. Revista **Veja**. 29 de março de 2008.

Disponível em: < <http://arquivoetc.blogspot.com/2008/03/tratados-de-pobrologia.html>>

Acesso em 05 out. 2011.

TERRA. Disponível em: < <http://saude.terra.com.br/interna/0,,OI616654-EI1712,00.html> > Acesso em: 28 nov. 2011

FILMES

MOCARZEL, Evaldo. **À margem do lixo**. São Paulo: Casa Azul e Raiz Produções, 2008.

_____, Evaldo. **À margem do concreto**. São Paulo: 24VPS Filmes e Casa Azul Produções, 2006.

_____, Evaldo. **À margem da imagem**. São Paulo: SP Filmes de São Paulo, 2003.

APÊNDICE

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem José Calvalcante, sentado em frente a uma árvore. Tempo: 6`56``	
1 Local da Entrevista	Externa - Praça
2 Negociação com o entrevistado	Sim
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Sim
5 Quantidade de câmeras	Duas
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Sim
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> Super <i>close</i>	Plano aberto – Plano americano
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Sim
13 “Tempo morto”	Sim

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem Cascavel. Tempo: 10`57``	
1 Local da Entrevista	Interna - Casa
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Sim
5 Quantidade de câmeras	Duas
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Sim
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano aberto – Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Sim
13 “Tempo morto”	Não

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem Homem de Barba com livros. Tempo 13`40``	
1 Local da Entrevista	Externa - Rua
2 Duração da Entrevista	
3 Negociação com o entrevistado	Não
4 O personagem fala mais de uma vez	Sim
5 Presença em imagem da equipe	Não
6 Quantidade de câmeras	Uma
7 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Não
8 Presença da câmera	Não
9 Tipo de microfone utilizado	Boom
10 Recursos de iluminação	Não
11 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> Super <i>close</i>	Plano médio - <i>Close</i>
12 Voz do narrador	Não
13 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
14 “Tempo morto”	Não

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem Homem de boné, tatuado. Tempo 16`55``	
1 Local da Entrevista	Externa - Rua
2 Negociação com o entrevistado	Sim
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Sim
5 Quantidade de câmeras	Duas
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> Super <i>close</i>	Plano aberto – Plano médio - <i>Close</i>
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
13 “Tempo morto”	Não

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem Luiz Beto. Tempo 25`07``	
1 Local da Entrevista	Externa - Praça
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Não
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
13 “Tempo morto”	Não

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem Homem com boné. Tempo 26`39``	
1 Local da Entrevista	Externa - Praça
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Não
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
13 “Tempo morto”	Não

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem Anderson com boné Tempo 29`56``	
1 Local da Entrevista	Interna - Casa
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Não
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
13 “Tempo morto”	Não

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem Homem com chapéu marrom Tempo 35`44``	
1 Local da Entrevista	Interna - Casa
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> Super <i>close</i>	Plano aberto – Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
13 “Tempo morto”	Não

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem Dono do Restaurante, homem de óculos. Tempo 32`42``	
1 Local da Entrevista	Interna – Corredor Restaurante
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Não
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Sim
13 “Tempo morto”	Sim

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem Cabelo Branco. Tempo 36^15``	
1 Local da Entrevista	Externa – Rua
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Não
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Não
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
13 “Tempo morto”	Sim

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem Blusa Pólo. Tempo 36`45``	
1 Local da Entrevista	Interna
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Não
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
13 “Tempo morto”	Não

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem Boné Azul. Tempo 38`02``	
1 Local da Entrevista	Interna - Casa
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Não
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Não
7 Presença da câmera	Sim
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
13 “Tempo morto”	Não

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem Blusa Cinza e Chapéu Preto. Tempo 40`42``	
1 Local da Entrevista	Interna - Casa
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Não
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Não
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
13 “Tempo morto”	Não

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem Ivete. Tempo 42`23``	
1 Local da Entrevista	Interna - Casa
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> Super <i>close</i>	Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Sim
13 “Tempo morto”	Não

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem Mulher Blusa Rosa. Tempo 46`20``	
1 Local da Entrevista	Externa - Rua
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Não
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> Super <i>close</i>	Plano aberto – Plano médio – <i>Close</i>
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
13 “Tempo morto”	Não

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem Mulher vestindo Top. Tempo 52`20``	
1 Local da Entrevista	Interna - Casa
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Não
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
13 “Tempo morto”	Não

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem Homem na Cozinha. Tempo 55`25``	
1 Local da Entrevista	Interna - Cozinha
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Não
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Sim
13 “Tempo morto”	Não

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem Homem Garimpeiro. Tempo 56`53``	
1 Local da Entrevista	Interna - Cozinha
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Não
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Não
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano aberto – Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Sim
13 “Tempo morto”	Não

1 À MARGEM DA IMAGEM

Personagem Cascavel. Tempo 10`57``	
1 Local da Entrevista	Interna - Casa
2 Duração da Entrevista	
3 Negociação com o entrevistado	Não
4 O personagem fala mais de uma vez	Sim
5 Presença em imagem da equipe	Sim
6 Quantidade de câmeras	Duas
7 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
8 Presença da câmera	Sim
9 Tipo de microfone utilizado	Boom
10 Recursos de iluminação	Não
11 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano aberto – Plano médio
12 Voz do narrador	Não
13 Imagens cobrem off do entrevistado	Sim
14 “Tempo morto”	Não

2 À MARGEM DO CONCRETO

Personagem Homem de blusa azul e boné. Tempo 1'00''	
1 Local da Entrevista	Interna – sala, casa
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> Super <i>close</i>	Plano médio - <i>Close</i>
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Sim
13 “Tempo morto”	Não

2 À MARGEM DO CONCRETO

Personagem Verônica- Mulher Loira. Tempo 9`46``	
1 Local da Entrevista	Interna e Externa
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> Super <i>close</i>	Plano médio - <i>Close</i>
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Sim
13 “Tempo morto”	Não

2 À MARGEM DO CONCRETO

Personagem Mulher Negra. Tempo 14`00``	
1 Local da Entrevista	Interna
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> Super <i>close</i>	Plano médio - <i>Close</i>
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
13 “Tempo morto”	Não

2 À MARGEM DO CONCRETO

Personagem Mulher Morena Blusa Vermelha. Tempo 15`38``	
1 Local da Entrevista	Interna - Externa
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Sim
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano médio – <i>Close</i> – <i>Super close</i>
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
13 “Tempo morto”	Sim

2 À MARGEM DO CONCRETO

Personagem Márcia. Tempo 22`21``	
1 Local da Entrevista	Interna
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Não
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
13 “Tempo morto”	Não

2 À MARGEM DO CONCRETO

Personagem Homem de Barba. Tempo 25`19``	
1 Local da Entrevista	Interna- Externa
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Sim
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> Super <i>close</i>	Plano médio - <i>Close</i>
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Sim
13 “Tempo morto”	Não

2 À MARGEM DO CONCRETO

Personagem Mulher Cabelo Preto de Óculos. Tempo 28`00``	
1 Local da Entrevista	Interna
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Não
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano aberto - Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
13 “Tempo morto”	Não

2 À MARGEM DO CONCRETO

Personagem Morena Trabalhando na Obra. Tempo 30`09``	
1 Local da Entrevista	Externa
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Não
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
13 “Tempo morto”	Não

2 À MARGEM DO CONCRETO

Personagem Arquiteto. Tempo 30`28``	
1 Local da Entrevista	Externa
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Não
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Não
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> Super <i>close</i>	Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
13 “Tempo morto”	Não

2 À MARGEM DO CONCRETO

Personagem Líder Comunitário Gegê. Tempo 33`02``	
1 Local da Entrevista	Externa
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano aberto - Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Não
13 “Tempo morto”	Não

2 À MARGEM DO CONCRETO

Personagem Edson Negrão. Tempo 35`27``	
1 Local da Entrevista	Interna
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> Super <i>close</i>	Plano aberto - Plano médio - <i>Close</i>
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Sim
13 “Tempo morto”	Não

2 À MARGEM DO CONCRETO

Personagem Professora Cabelo Cacheado. Tempo 38`16``	
1 Local da Entrevista	Interna
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano aberto - Plano médio
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Sim
13 “Tempo morto”	Não

2 À MARGEM DO CONCRETO

Personagem Lisete. Tempo 48`25``	
1 Local da Entrevista	Interna - Externa
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Sim
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> Super <i>close</i>	Plano aberto - Plano médio - <i>Close</i>
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Sim
13 “Tempo morto”	Sim

2 À MARGEM DO CONCRETO

Personagem Homem de Boné. Tempo 55`42``	
1 Local da Entrevista	Interna
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Não
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Sim
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Boom
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> Super <i>close</i>	Plano aberto - Plano médio - <i>Close</i>
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Sim
13 “Tempo morto”	Não

3 À MARGEM DO LIXO

Personagem Homem Negro com Capa Amarela. Tempo 14`50``	
1 Local da Entrevista	Interna
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Não
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Não
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Direcional
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano médio – <i>Close</i> – <i>Super close</i>
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Sim
13 “Tempo morto”	Sim

3 À MARGEM DO LIXO

Personagem Tempo Homem Negro Cabelo Branco. Tempo 55`00``	
1 Local da Entrevista	Interna
2 Negociação com o entrevistado	Não
3 O personagem fala mais de uma vez	Não
4 Presença em imagem da equipe	Não
5 Quantidade de câmeras	Uma
6 São feitas e mostradas as perguntas do diretor	Não
7 Presença da câmera	Não
8 Tipo de microfone utilizado	Direcional
9 Recursos de iluminação	Não
10 Enquadramentos utilizados Plano aberto Plano médio <i>Close</i> <i>Super close</i>	Plano médio – <i>Close</i> – <i>Super close</i>
11 Voz do narrador	Não
12 Imagens cobrem off do entrevistado	Sim
13 “Tempo morto”	Sim

