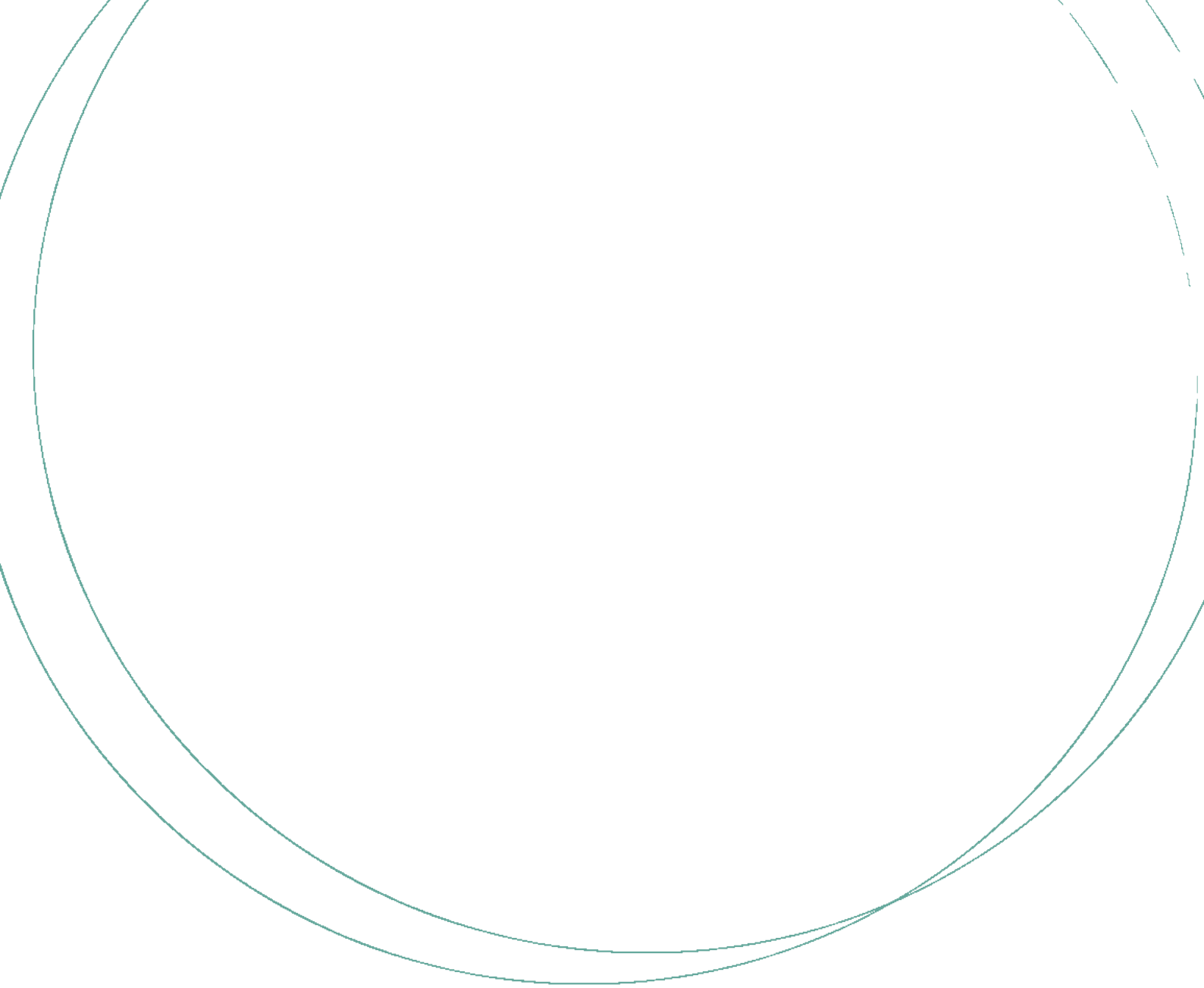


Olhar em movimento: cenas de tantos lugares



Caderno do professor
Orientações para produção
do gênero Documentário



CRÉDITOS

Iniciativa

Itaú Social

Vice-presidência: Fábio Colletti Barbosa e Osvaldo Nascimento

Superintendência: Angela Dannemann

Gerência de Programas: Tatiana Bello Djrdjrjan

Coordenação de Formação: Carlos Eduardo Garrido

Coordenação do Programa: Dianne Cristine Rodrigues de Melo

Coordenação de TI: Milton Dias Freitas Junior

Coordenação Técnica

CENPEC – Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária

Presidência do Conselho de Administração: Anna Helena Altenfelder

Diretoria Executiva: Mônica Franco

Diretoria de tecnologia educacional: Maria Amábile Mansutti

Diretoria de Difusão e Mídias: Gabriel Priolli

Gerência Administrativo-Financeira: Milena Cascarelli

Coordenação do Programa: Maria Aparecida Laginestra

Produção

CENPEC - Coordenadoria de Difusão de Conteúdo: Márcia Coutinho R. Jimenez (coordenadora), Marco Antonio Vieira

CENPEC - Programa Escrevendo o Futuro: Alana Queiroz, Esdras Soares, Marcela Ronca, Maria Aparecida Laginestra e Tereza Ruiz

Autoria do conteúdo: Cristina Teixeira Vieira de Melo

Revisão textual: Mineo Takatama e Rosania Mazzuchelli

Ilustração e design: Gabriela Orlandi e Evolut

Desenvolvimento

Desenvolvimento e programação multimídia: Evolut Desenvolvimento

Projeto gráfico e ilustrações - PDF

Marco Antonio Vieira

Copyright© by Cenpec e Itaú Social

6ª Edição, 2019

Sumário

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

- Oficina 1 - E esse tal de documentário, o que é mesmo? pág. 14
Oficina 2 - O documentário e seus vários modos de existência pág. 24

Bloco 2 - A linguagem audiovisual **pág. 47**

- Oficina 1 - Para início de conversa pág. 49
Oficina 2 - Enquadramento pág. 53
Oficina 3 - Movimentos de câmera pág. 58
Oficina 4 - Montagem pág. 61
Oficina 5 - O som no cinema pág. 67

Bloco 3 - Pré-produção de documentário **pág. 75**

- Oficina 1 - Produção e filmagem pág. 77
Oficina 2 - O processo de escrita pág. 86

Bloco 4 - Produção e pós-produção **pág. 106**

- Oficina 1 - Produção pág. 108
Oficina 2 - Filmagem pág. 112
Oficina 3 - Edição e pós-produção pág. 127
Oficina 4 - Exercitando o olhar pág. 136

Glossário **pág. 146**

Anexos **pág. 160**

- Anexo 1 pág. 160
Anexo 2 pág. 167

Referências **pág. 171**

Oito razões para adotar o documentário na escola

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

Nº 1 – Vivemos em uma civilização audiovisual

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

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

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

Nº 2 – Ampliação do letramento escolar

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

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

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

Nº 3 – Domínio da linguagem audiovisual

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

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

Hoje, câmeras digitais de fotografia ou até mesmo câmeras de celulares são capazes de produzir registros audiovisuais de relativa qualidade. Por sua vez, a internet dispõe de programas de edição gratuitos e de fácil manuseio. Para completar esse cenário, muitos dos jovens já dominam a tecnologia

de captação e edição de imagens. Tudo isso permite um trabalho satisfatório com o audiovisual na escola. E mesmo se as condições técnicas não são ideais, é preciso enfrentar esse desafio para benefício dos estudantes.

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

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

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

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

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

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

A existência de um festival como o “É tudo

verdade”, destinado exclusivamente à exibição de documentários, que em 2018 completou a sua 23ª edição, também comprova o crescimento desse campo.

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

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

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

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

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

Na Olimpíada de Língua Portuguesa, cujo mote é “O lugar onde vivo”, a realização de um documentário pode fomentar novos

pontos de vista sobre a comunidade ou o território onde se mora, engendrando novas experiências e processos subjetivos. Filmar o lugar onde se vive provoca um deslocamento do olhar, isso porque, a realidade filmada nunca é a realidade em si mesma, mas algo transformado pelo olhar da câmera.

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



Estrutura do Caderno

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

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

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

Na tabela a seguir, você consegue visualizar quais são as Oficinas e Etapas contempladas em cada Bloco:

Bloco 1 Situando o gênero documentário	
Oficina 1 E esse tal de documentário, o que é mesmo?	Etapa 1 Fronteiras entre Documentário e jornalismo Etapa 2 Fronteiras entre documentário e cinema de ficção
Oficina 2 O documentário e seus vários modos de existência	Etapa 1 O documentário expositivo Etapa 2 O documentário observacional Etapa 3 O documentário participativo Etapa 4 O documentário reflexivo Etapa 5 O documentário performativo Etapa 6 O documentário poético

Bloco 2 A linguagem audiovisual

Oficina 1 Para início de conversa	Etapa 1 Unidades básicas da linguagem audiovisual
Oficina 2 Enquadramento	Etapa 1 O que define o enquadramento
Oficina 3 Movimentos de câmera	Etapa 1 Câmera fixa, câmera em movimento, movimento da lente
Oficina 4 Montagem	Etapa 1 Técnicas de colocar imagens em sequência
Oficina 5 O som no cinema	Etapa 1 A importância do som no cinema Etapa 2 Sons diegéticos e extradiegéticos Etapa 3 Os elementos sonoros Os diálogos O silêncio A trilha musical Os ruídos Etapa 4 A equipe de som Etapa 5 A edição e mixagem de som


Bloco 3 Pré-produção de documentário

Oficina 1 Produção e filmagem	Etapa 1 Uma ideia que caiba em 5 minutos Etapa 2 A importância da pesquisa
Oficina 2 O processo de escrita	Etapa 1 Sinopse Etapa 2 Argumento Etapa 3 Roteiro Etapa 4 Projeto

Bloco 4 Produção e pós-produção

Oficina 1 Produção	Etapa 1 Preparativos para filmagem
Oficina 2 Filmagem	Etapa 1 Dicas para uso de celulares nas gravações Etapa 2 Filmagem em situação de entrevista Etapa 3 Ações reencenadas para a câmera Etapa 4 Filmagem em regime de urgência
Oficina 3 Edição e pós-produção	Etapa 1 Decupagem e roteiro técnico Etapa 2 Edição de imagens Etapa 3 Edição de áudio Etapa 4 Narração e intertítulos
Oficina 4 Exercitando o olhar	Etapa 1 Aprimoramento Etapa 2 Exposição ao público Etapa 3 Grade de avaliação

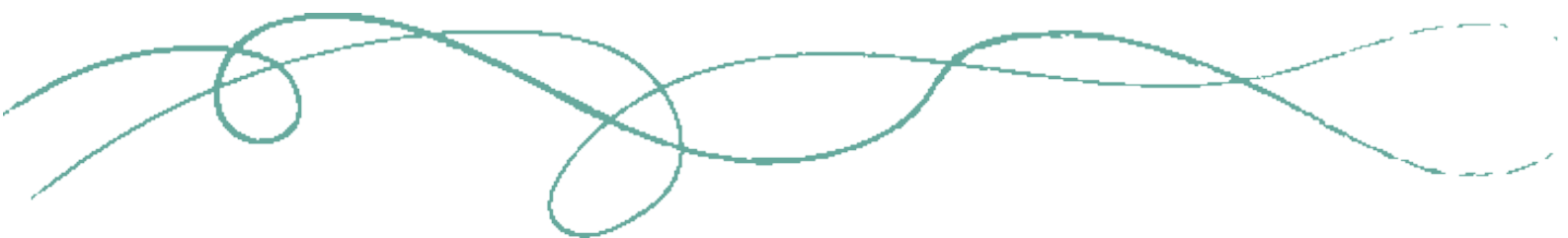
Além da divisão em Oficinas e Etapas, o Caderno contempla as seguintes seções:

- Para saber mais – onde você encontra informações adicionais relativas ao tema que está sendo discutido.
- Referências – onde estão disponibilizadas as referências das obras citadas e outras sugestões para ler e ver.
- Glossário – termos técnicos citados e seus significados. Toda vez que um termo técnico aparecer no texto, ele estará assinalado com este ícone: 
- Descritores de avaliação – onde estão elencados os critérios de avaliação dos documentários produzidos.

É muito importante se familiarizar com a estrutura e propostas do Caderno para utilizá-lo da melhor forma. Para tanto, leia-o por completo antes de iniciar as atividades com os alunos.

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

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



Bloco 1

Situando o gênero documentário



Objetivos

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

Prepare-se

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

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

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

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

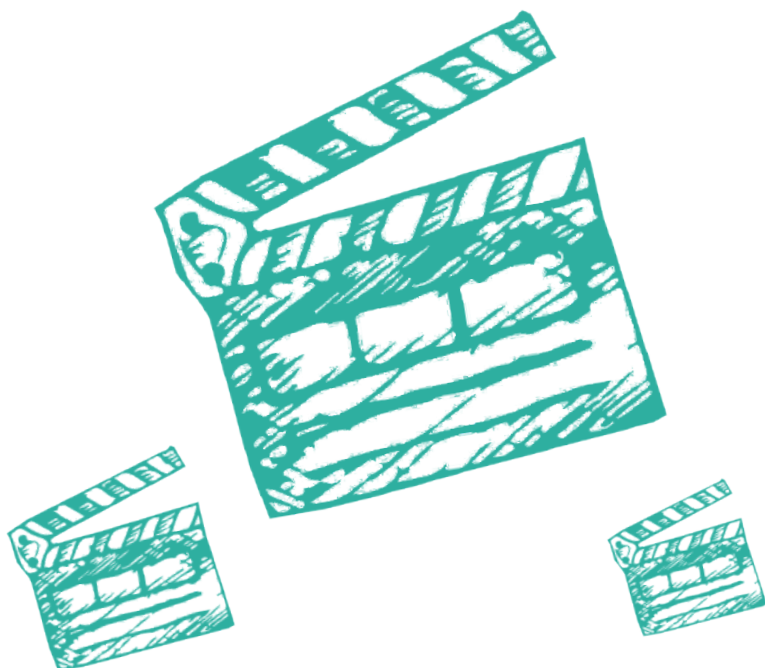
Caso você não tenha tempo para pesquisar e construir esse banco de documentários, não se preocupe, a cada nova etapa da Oficina 2 indicamos filmes que podem auxiliar na apreensão dos modelos em estudo e constituem o foco das atividades propostas. Mas é sempre bom lembrar que você, professor, tem total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

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

Caso seu tempo de aula permita, exiba um documentário na íntegra, mas, se isso não for possível, selecione trechos de um mesmo ou de diferentes documentários. O importante é que os filmes e/ou trechos ilustrem bem as características do tipo de documentário em discussão. Para que essa seleção seja bem-feita, é preciso ver os filmes antes. Identifique e marque o recorte temporal que corresponde à passagem que pretende mostrar. Por exemplo: trecho que diz respeito à resposta “x” do entrevistado – 45min10seg a 47min35seg.

Oficina 1

E esse tal de documentário,
o que é mesmo?





Etapa 1 – Fronteiras entre documentário e jornalismo

A questão da verdade

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

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

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

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

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

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

A questão da transformação social

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

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

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

Pescaria de Merda (Coletivo Santa Madeira, Brasil, 2009, 8min) é um bom exemplo

de documentário de crítica social que explora os recursos de linguagem do audiovisual. Assista ao curta-metragem, disponível no link:



<https://www.youtube.com/watch?v=naYnoLis1CI>

Leia abaixo a descrição e a análise desse documentário:

Observação:

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

O curta-metragem *Pescaria de Merda* faz uma denúncia de cunho ambiental sobre o lixo descartado no Rio Pinheiros, na cidade de São Paulo. Ele inicia com a tela escura e o som de chuva. Da tela preta surge uma luz no canto superior esquerdo. No momento que troveja conseguimos perceber que a luz vem de um poste de rua. Visualizamos a luz do poste através de um vidro molhado. Lê-se o título *Pescaria de Merda* enquanto luzes desfocadas e em movimento são mostradas em segundo plano. Misturado ao som da chuva, o barulho de cidade. Uma câmera em movimento focaliza o que parece ser uma galeria pluvial. Uma voz diz algo, pouco compreensível. Na **sequência**, alternam-se imagens em **primeiro plano** da água da chuva escorrendo por calçadas e bueiros e, em **plano médio**, imagens desfocadas de lixo nas calçadas. Ao barulho da chuva se mistura um emaranhado de sons que remetem à atmosfera caótica da cidade. Num trecho seguinte, São Paulo é filmada em **plano geral** e um recurso de linguagem aplicado às imagens provoca a sensação de aceleração do tempo, o chamado “*time-lapse*”. Amanhece. A imagem de alguns prédios aparece refletida numa superfície opaca de rio. A câmera capta o sobrevoo de uma garça com a cidade ao fundo. Ouve-se a ave grasnir. A **montagem** alterna imagens de uma garça, de um cavalo e de uma vaca com a da cidade. Num determinado momento um grupo vestido de amarelo é avistado em plano geral caminhando num viaduto enquanto os carros passam. Depois, a câmera já está próxima do grupo, filmando-os num **travelling frontal**. Carros na pista abaixo do viaduto são filmados num **ângulo** estranho. O grupo de amarelo anda na contramão dos carros. Uma **câmera subjetiva** mostra os pés de um dos integrantes do grupo. Na sequência, **planos** distintos se alternam: a cidade filmada ao longe, o grupo que caminha, porcos comendo num descampado. O grupo é filmado ora por uma câmera mais afastada, ora por uma mais próxima. Mais uma vez uma câmera subjetiva mostra os pés de um dos integrantes caminhando. O grupo chega às margens do rio. De início, vemos a vegetação tomando a superfície da água; depois, garrafas e outros objetos aparecem boiando. As imagens mostram esses objetos/lixo e as pessoas do grupo se organizando para pescar. Enquanto os objetos/lixo são mostrados em primeiro plano, as pessoas do grupo são avistadas em plano médio. O grupo começa a pescar. Algumas cenas da pescaria. Um integrante do grupo bebe um copo de água. Essa **cena** não é gratuita. Evidencia o contraste entre a transparência da água do copo e a opacidade da água do rio. Em meio ao lixo, uma pessoa consegue pescar o que talvez um dia tenha sido a embalagem de algum produto. A imagem de uma flor aparece na tela, mas logo se vai. Voltamos ao rio poluído, e mais uma vez alguém pesca um objeto/lixo. Uma **montagem paralela** cria conexão entre o movimento de uma retroescavadeira que recolhe o lixo e o da vara de pescar que também fisa lixo. A câmera filma de perto uma tubulação despejando água no rio. Imagens do rio espumante. A câmera faz um movimento livre, meio descoordenado, e mostra o céu cortado por fios

elétricos. Deixamos as margens do rio. Imagens de mãos com luvas amarelas aparecem lavando uma série de objetos, que inferimos terem sido tirados do rio. Essas imagens aparecem sobrepostas a outra, menos definida, mas que aparenta ser de espuma no chão. Agora vemos imagens do entardecer e do anoitecer na cidade. As placas de rua que indicam ser a esquina da Avenida Paulista com a Rua da Consolação são filmadas em **contra-plongée**. Em seguida, do outro lado da rua, por trás do fluxo de carros, avistamos objetos pendurados acompanhados por uma faixa, cujos dizeres, no início, temos dificuldade de ler. Mas com algum esforço, conseguimos decifrar: “Achados e perdidos”. O fato de filmar os objetos e a faixa de longe reforça a dispersão do olhar do espectador, sensação similar ao descaso que os transeuntes demonstram em relação aos objetos expostos. Só quando uma senhora para e olha para os objetos é que conseguimos ler as palavras: “Achados e perdidos, objetos pescados no rio Pinheiros”. A câmera passeia por outros dizeres: “Alguns destes objetos lhe pertence?”. A pergunta interpela o espectador, sugerindo que ele, assim como os transeuntes, é também responsável pelo estado degradado do rio. Nesse momento, matamos a charada do filme. A pescaria ganha novo sentido: ela existiu para que esse momento da exposição dos objetos/lixo fosse possível. A câmera mostra vários objetos inusitados: cabeça de uma boneca Mônica, bola, restos de embalagens, pedaço de vassoura, sapato... Uma câmera fixa permanece filmando um amontoado de objetos/lixo enquanto a cidade se move ao fundo. Por sob essas imagens surgem os créditos. Depois corta para novas imagens dos realizadores, filmados um a um, com suas vestes amarelas e varas de pescar na mão.

Percebe-se que na intenção de tornar a denúncia mais efetiva os realizadores, além de filmarem o estado degradante do rio, resolveram fazer e filmar uma performance que pudesse sensibilizar os transeuntes e o espectador. A esse recurso de criar uma situação para que um filme tenha possibilidade de existir damos o nome de “dispositivo”. Do ponto de vista da linguagem, é importante observar que os realizadores preferem enquadrar o lixo em primeiro plano e a **ação** do grupo em plano médio. Mas, quando precisam situar o ambiente, mudam para o plano geral. Acentuam a caminhada que realizam usando uma câmera subjetiva, que mostra os pés de alguém andando. Reforçam contrastes e similaridades através da montagem alternada. Para completar, misturam o som ambiente com uma trilha sonora que acentua a ideia de caos urbano. Assim, sem entrevista e sem narração em voz off, recursos que com certeza seriam usados por uma reportagem de TV, eles conseguem fazer a denúncia de maneira muito eficiente.

A questão do ator social/personagem

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

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

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

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

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

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

Atividades

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



4. Exiba o curta-metragem de caráter documental, *Santos - ofício alfaiate* (Dannyel Leite, Brasil, 2014, 8min36min) disponível em:



<http://curtadoc.tv/curta/biografia/santos-oficio-alfaiate/>

O objetivo é mostrar aos alunos(as) o quanto difere das reportagens televisivas na forma de dar a conhecer a personagem.

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

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





Etapa 2 – Fronteiras entre documentário e cinema de ficção

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

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

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

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

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

O documentário *Santiago* (João Moreira Salles, Brasil, 2007, 79min), é um excelente exemplo de filme autorreflexivo. Leia os comentários abaixo e assista os trechos indicados. O filme está disponível no link:



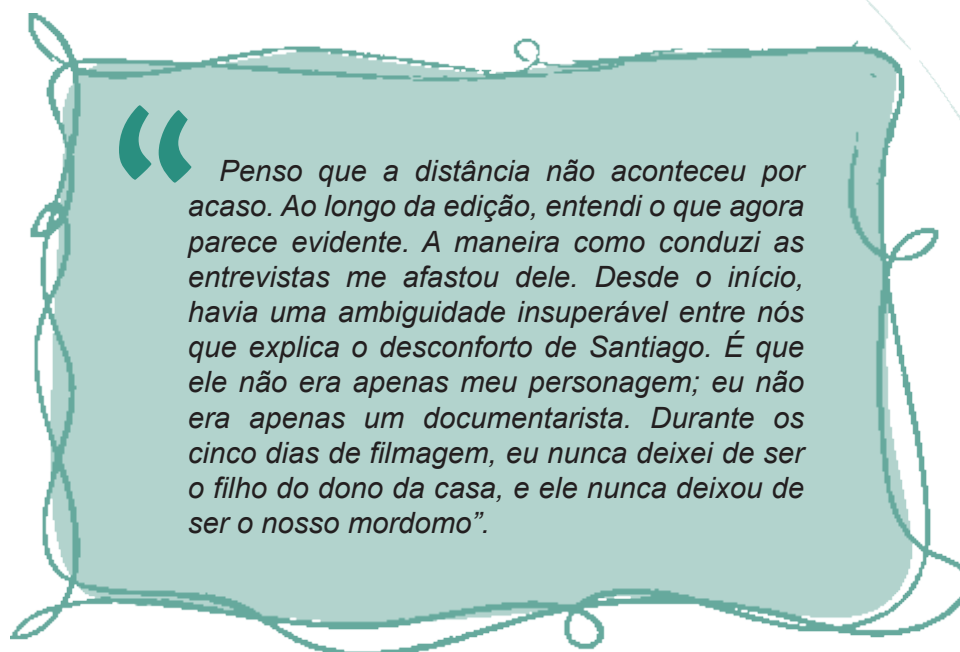
<https://www.youtube.com/watch?v=Zwooy-TsW94>

Em 1992, João Moreira Salles filmou o antigo mordomo de sua casa, Santiago, à época já aposentado. O realizador não chegou a concluir o filme. Anos depois reviu as imagens que tinha feito. Deparou-se então com um diretor autoritário – ele próprio –, que interrompia a fala do entrevistado e induzia-o a agir de determinada maneira. Várias imagens gravadas em 1992, e que estão no filme posterior, mostram isso. Veja os seguintes trechos: de **43min28seg** a **45min18seg**; **1h03min40seg** a **1h05min25seg**; **1h11min40seg** a **1h12min30seg**.

O documentário de 2007, entre outras coisas, é uma autocrítica de Salles à maneira que conduziu as entrevistas com Santiago. Em uma passagem no finalzinho do documentário, após observar que nas imagens de 1992 não há nenhum **plano fechado** de Santiago, nem close do rosto, só imagens gravadas a distância, ele arrisca uma explicação para seu

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

comportamento autoritário e a inexistência de **planos** mais próximos:



Veja o trecho de 1h12min30seg a 1h13min30seg.

Para além dessa autocrítica, a força de *Santiago* está no seu caráter anti-ilusionista. Quando mostra o diretor induzindo ou ordenando o protagonista a agir de certa forma, Salles quebra a ilusão do espectador de que a personagem agia espontaneamente. Ao revelar o processo de produção, ele está o tempo inteiro chamando atenção para o fato de que o documentário é também uma forma de representação. São diversos os momentos em que ele planta a dúvida no espectador com relação à verdade das imagens. **É o que ocorre no trecho de 40min33seg a 42min08seg.**

Santiago estimula o tempo todo o espectador a assumir uma postura crítica em relação ao que vê. Essa é a grande característica do filme reflexivo.

Atividades

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

Veja um exemplo no link:



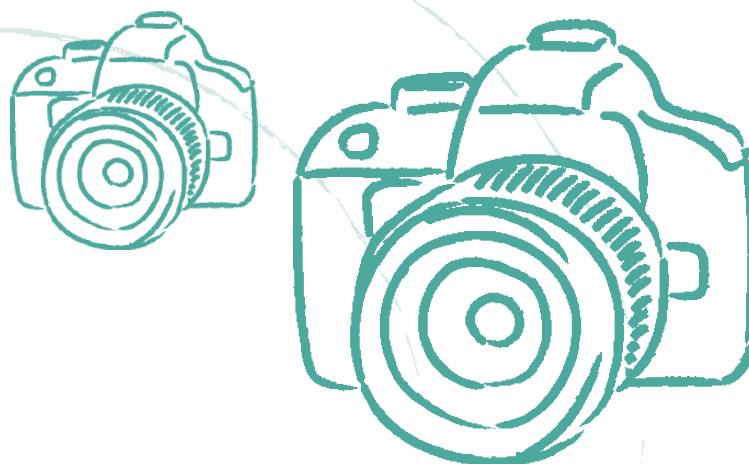
(Referência: BARBOSA, Leonardo. Imagens camera HD 720P CFTV Qualitel. 2017)

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



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

O filme retrata algo bastante comum na relação entre mães e filhos pequenos: a paciência de que elas precisam para conviver com a variação de humor da criança. Num curto tempo, as crianças choram, se alegram, brigam com um irmão ou colega, fazem as pazes... E cabe às mães, em geral, lidar com essas situações. Um evento específico é escolhido para mostrar essas circunstâncias: após o término de uma suposta festa infantil, mãe e filhos saem de carro para dar uma volta pela cidade. Infere-se que eles estavam numa festa porque entram no veículo com bexigas, olho de sogra, pirulitos e outros objetos típicos de festa infantil. Mas o que nos garante que eles realmente estavam numa festa? O que impediria a diretora de forjar essa situação? Afinal, confinar crianças no banco traseiro de um carro para provocar a interação entre elas facilita o registro das disputas e alianças para ficar com os objetos ganhados na suposta festa. Sabemos que isso ocorre na vida real. Mas, então, será que é tudo mentira? É tudo encenação? Provavelmente, não. Em virtude da idade e do próprio comportamento das crianças dificilmente elas estariam ali encenando a si mesmas. O que se passa na tela, ao que tudo indica, apesar de poder ter sido provocado, é real. Outro aspecto que nos faz crer na realidade dos fatos é o tempo mais longo de algumas sequências fílmicas, muito próximas do tempo real da vida. Por outro lado, há cortes no filme que indicam eliminação de passagens. O filme elege aquilo que quer mostrar. Talvez, diferentemente do que indica o título, as crianças tenham levado muito mais do que 15 minutos para dormir. De qualquer forma, como a narrativa dura aproximadamente 15 minutos, o título soa bem adequado. Além disso, parece justificar a abertura, quando uma voz feminina relembra uma cena de infância em que a mãe atira sua lancheira contra a parede. Por fim, vale chamar a atenção para o fato de que não são apenas as mães que estão obrigadas a presenciar a confusão das crianças, nós, que aceitamos ocupar a posição de espectadores, de alguma forma também estamos presos às situações que se desenrolam naquele carro. À semelhança do papel das mães na vida dos filhos, estamos presentes sem sermos notados. Se o filme confunde o espectador a respeito do seu *status*, mais importante do que tentar definir se ele é documentário ou ficção é perceber quais as estratégias de linguagem que possibilitam associá-lo a um campo e ao outro. Aí reside a riqueza dessa obra.



SAIBA MAIS



O caráter ficcional do primeiro documentário

Nanook, o Esquimó (1922), disponível em:



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

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

Em seu artigo “A dificuldade do documentário”, João Moreira Salles se pergunta por que *Nanook* é considerado o primeiro documentário da história se em *A saída dos operários da Fábrica Lumière* (1895) disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=4jmCFzCQvw>

marco inaugural do cinema, é uma cena claramente não ficcional. O próprio Salles responde dizendo que o valor de *Nanook* está no fato de ele ultrapassar o mero registro, de não ser uma simples descrição da realidade, mas uma construção. Segundo Salles, Flaherty utilizou todo o arsenal da cinematografia clássica (encenação, cuidados com fotografia, enquadramento, movimento de câmera, montagem etc.) para criar uma história.

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

Oficina 2

O documentário e seus vários modos de existência





INTRODUÇÃO

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

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

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

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

Nesta Oficina, vamos discorrer sobre cada um desses subgêneros.

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




Etapa 1 - Documentário expositivo

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



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

A voz no documentário expositivo

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

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

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

O trecho abaixo, retirado do documentário *Aranhas*, exibido pelo Animal Planet (**direção**  e ano desconhecidos), é um bom exemplo do modo documental expositivo. Nele, uma **voz over**  encarrega-se de dar todas as informações sobre a espécie sem que elas sejam questionadas. A locução tem caráter descritivo. Não há entrevistas ou depoimentos. É importante observar o papel secundário das imagens, que, apesar de bem filmadas, servem apenas para ilustrar o que está sendo dito. Assista em:



<https://www.youtube.com/watch?v=f5xgEM1zOEY>

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

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



<https://vimeo.com/15552630>

Se tiver curiosidade, leia uma versão do roteiro desse curta-metragem disponível em:



https://www.google.com/url?q=http://www.casacinepoa.com.br/os-filmes/roteiros/ilha-das-flores-texto-consolidado&sa=D&ust=1552488527010000&usg=AFQjCNGjICuvhy4Rp9LKg38I_EcFR9xWhw

Agora, leia uma breve descrição e análise:

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

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

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

Ilha das Flores toma o documentário expositivo clássico para, com base nas características próprias de linguagem desse tipo, mostrar outro funcionamento possível do modelo. Por meio de um complexo jogo de **montagem**, proporcionado especialmente pelo contraste entre imagem e locução e pela alternância entre repetição de informações e quebra de expectativa na condução do argumento, o documentário põe para funcionar o recurso da ironia. É ao utilizar esse

recurso para apresentar as definições de caráter didático-científico que o curta desestabiliza o cânone do documentário clássico. Como vimos, nesse tipo de filme, a **voz over** transmite informações “verdadeiras” e inquestionáveis sobre o tema em foco. Em *Ilha das Flores*, muitas das definições e explicações científicas apresentadas não condizem com a versão oficial ou esperada daquilo que está sendo definido ou explicado. É o que ocorre, por exemplo, quando se diz que “a dificuldade de se avaliar a quantidade de tomates equivalentes a uma galinha e os problemas de uma troca direta de galinhas por baleias foram os motivadores principais da criação do dinheiro”.

Esse discurso irônico segue uma estrutura em espiral. À medida que se retoma uma referência qualquer também se avança no argumento. É o que ocorre com o seguinte enunciado: “Mulheres e crianças são seres humanos, com telencéfalo altamente desenvolvido, polegar opositor e nenhum dinheiro. Elas não têm dono e, o que é pior, são muitas”. Aqui, há menção à expressão “telencéfalo altamente desenvolvido e polegar opositor” e a palavra “dinheiro”, ambas recorrentes ao longo de todo o curta. Mas há também informação nova, a de que mulheres e crianças são muitas e não têm dono. A afirmação causa estranheza e acentua a crítica irônica, já que no mundo atual a condição de um ser humano ter um dono já não é aceita como nos tempos da escravidão. Mais à frente se dirá que, “justo por serem muitas, são organizadas em grupos de 10 para que no intervalo de 5 minutos possam recolher para si, no lixo, aquilo que o dono do corpo achou inadequado para o porco, como tomates e prova de história”. Mais uma vez emprega-se a ironia para denunciar o modo de funcionamento do mundo capitalista, que delega a mulheres e crianças os restos de comida que se encontram no lixo. A repetição exaustiva e a ironia vão, como já dissemos, dando relevo à denúncia.

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

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

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

Atividades

1. Exiba o documentário *Manhã na Roça: o carro de bois* (Humberto Mauro, Brasil, 1956, 7min20seg) do documentarista Humberto Mauro, conhecido por seus filmes de cunho educativo. Diga que se trata de uma obra produzida em 1956, quando alguns recursos audiovisuais hoje disponíveis ainda não existiam ou eram pouco empregados, como a fotografia em cores e a gravação **sincrônica** de som e imagem. Chame-lhes a atenção para o fato de a locução formal e a voz impostada do locutor destoarem da narração que se faz hoje em dia.

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

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

Documentário disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=2sdBRSYjKAo>

nos tempos de **40min8seg a 47min35seg**.

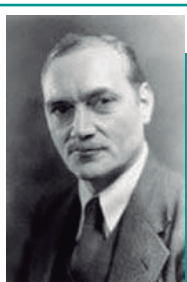
Leia um breve comentário para ajudá-lo(a) a refletir sobre o filme:

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

SAIBA MAIS



As origens pedagógicas do documentário expositivo



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

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

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

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

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



Etapa 2 – Documentário observacional

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

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

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

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

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

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

As questões éticas do olhar no documentário observacional

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

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



<https://www.youtube.com/watch?v=HZZTzruUgA4>

Leia uma breve descrição e análise:

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

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

Se desejar assistir ao filme completo, acesse:



<https://vimeo.com/265480614>

Atividades

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



Etapa 3 – Documentário participativo

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

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

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

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

As questões éticas do documentário participativo

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

Assista *Senhoras* (Allan Ribeiro, Brasil, 2001, 17min), um exemplo de documentário participativo. O diretor entrevista mulheres da terceira idade moradoras do Rio de Janeiro.

Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=sq3MpxJ6Qos>

Agora, leia uma breve descrição e análise:

No curta-metragem *Senhoras* (2001), as personagens entrevistadas falam sobre a vida que tiveram no passado, bem como a respeito da vida no presente. Embora, por vezes, possa se ouvir a voz do entrevistador, a imagem dele não aparece em **cena** 🎬. O alvo são as entrevistadas. As conversas ocorrem ou na casa das personagens ou em ambientes públicos. As entrevistas não são exibidas da forma como foram filmadas. Na montagem, cada entrevista é fragmentada e as diferentes respostas dadas pelas entrevistadas a uma mesma pergunta aparecem “blocadas” no filme. Esse recurso permite construir segmentos temáticos: infância e adolescência, casamento, vida atual etc. O diretor não usa imagem de arquivo (fotos, filmes de família, colagens etc.) para ilustrar a fala das personagens. O foco de atenção é a imagem e o discurso de cada uma delas. Uma das entrevistadas se recusa a responder à pergunta a respeito da felicidade, a entrevista de outra é interrompida por causa do arroz queimando na panela. O diretor mantém esses “desvios” da filmagem na versão final do curta para mostrar o quanto o documentário está sujeito ao acaso e ao poder desse encontro, que é a chamado “realidade fílmica”.

Eduardo Coutinho foi um grande documentarista brasileiro conhecido por seu estilo de entrevistar pessoas. Assista à entrevista que ele fez com a personagem Alessandra, uma jovem que à época das gravações do documentário *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, Brasil, 2002, 110min) vivia como garota de programa.

Trecho disponível em:



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

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



Atividades

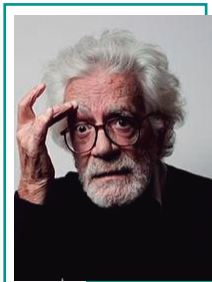
- 1.** Sugira aos alunos que, de surpresa, convidem desconhecidos ou amigos para participar de uma entrevista gravada no celular. Peça a eles que prestem atenção na atitude dessas pessoas, especialmente se elas “se ajeitam” para a câmera, se ficam incomodadas com o olhar da câmera ou conseguem permanecer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



SAIBA MAIS



A potência ficcionalizante da entrevista



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

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

“Como as pessoas em muitos filmes meus falam da vida privada, não há mentira e verdade. Como é que eu vou saber se a pessoa foi feliz ou infeliz? São dados que não são dados históricos. [...] Se perguntarem sobre a minha vida, vou fazer ficção e verdade, é uma memória que eu tenho, eu vou autocensurar ou não, é uma memória que eu tenho hoje, daqui a dez anos, quando eu falar do meu passado vai ser diferente. Ninguém pode ser fiel a um passado, porque você muda a cada dia, e você é falsa? Não! Você é isso: a memória que você tem hoje do seu passado. Diante de uma pessoa você vai dizer coisas que você não vai dizer daqui a

um ano porque tua memória vai reelaborando o passado. Então, essa noção de verdade e mentira passa a ser secundária.” (Entrevista a Alcimere Piana e Daniele Nantes, publicada originalmente na revista Intermédias, em 2005).

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

Eduardo Coutinho (São Paulo, 11 de maio de 1933 — Rio de Janeiro, 2 de fevereiro de 2014) foi cineasta e jornalista; considerado por muitos como um dos maiores documentaristas da história do cinema do brasileiro.

SAIBA MAIS



A intervenção do documentarista no “real”

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



Conheça o documentário em:



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

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



Etapa 4 – Documentário reflexivo

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

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

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

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

O curta-metragem *Fraternidade* (Jorge Furtado, Brasil, 2004, 3min) é um bom exemplo de documentário de caráter reflexivo. Assista no link:



https://www.youtube.com/watch?v=q3kw0Z_rJbw

Leia uma breve descrição e análise:

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

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

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

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

Atividades

1. Apresente para os alunos a propaganda *Dove: campanha pela real beleza - Evolução* (Tim Piper. Reino Unido, 2006, 1min14seg) e discuta os mecanismos anti-ilusionistas (preparação da modelo e recursos de **edição** 🎬) usados para mostrar o quanto a beleza veiculada nas publicidades é fabricada.

Propaganda disponível em:



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

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

Curta-metragem disponível em:



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



Etapa 5 – Documentário performativo

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

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

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

Assista *Babás* (Consuelo Lins, Brasil, 2010, 20min), um exemplo de documentário performativo. Disponível em:



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

Leia uma breve análise do curta-metragem:

Em *Babás*, Consuelo Lins discute a situação das babás no Brasil ontem e hoje. Ela busca mostrar que a relação entre as babás e as famílias para as quais trabalham comporta violência e afeto. Para isso, constrói uma narrativa pessoal sobre o tema. Esse caráter subjetivo de narrativa se evidencia logo na narração voz em off feita pela própria Consuelo. É também a diretora quem realiza as entrevistas. O resgate de fotografias, anúncios antigos de jornais e outros documentos históricos não diminui o caráter pessoal do documentário. Em muitos momentos, a diretora se volta para suas vivências pessoais e memória a fim de contar a vida das babás. É o que ocorre quando ela convida para participar do filme as profissionais desse ramo que já trabalharam para ela e sua família, bem como quando recupera filmes e fotos de seu clã. Além de ouvir as babás, ela faz uma autocrítica de sua posição como patroa e mãe. Dessa forma, Consuelo Lins realiza, a partir de uma narrativa pessoal, também uma crítica aos costumes da sociedade brasileira.

Atividades

1. Exiba o trailer de *Diário de uma busca* (Flávia Castro, Brasil, 2010, 108min) disponível em:



<https://youtu.be/CoGhWTGS8CU>

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

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

Breve contextualização

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

Linhas de abordagem da performatividade

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

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

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

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



<https://www.youtube.com/watch?v=z9FpHXaAOLo>

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



<https://www.youtube.com/watch?v=jD6KSNDus0c>

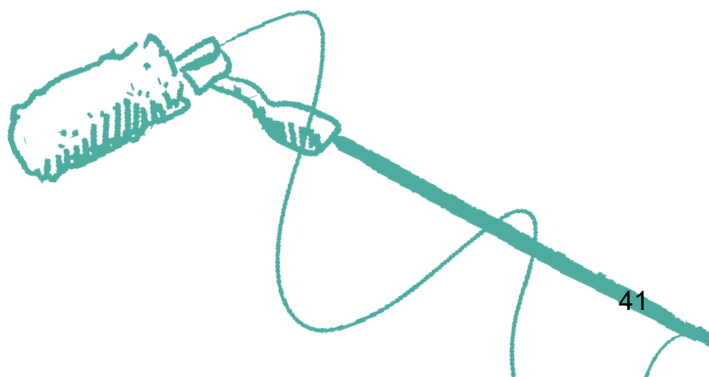
Os dias com ele. Maria Clara Escobar. Brasil, 2012, 105min. Disponível em:



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

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

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



SAIBA MAIS



Documentários performativos de ativismo político

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

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

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

Conheça alguns documentários de Michael Moore:

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



<https://www.youtube.com/watch?v=5n4DKWyYldU>

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

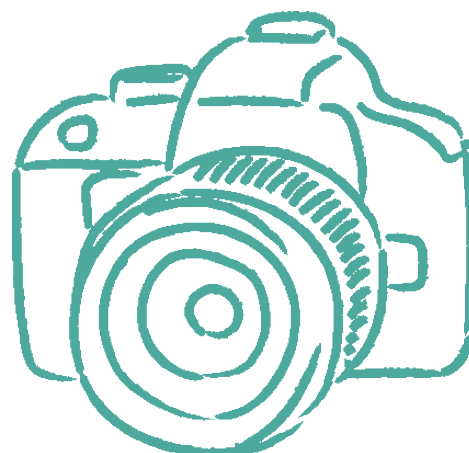


<https://www.youtube.com/watch?v=5ufGY8gEwbY>

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



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





Etapa 6 – Documentário poético

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

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



<https://vimeo.com/48556629>

Leia uma breve descrição e análise:

Em *Olhos de ressaca*, a diretora Petra Costa filma seus avós, Vera e Gabriel, que se alternam na **narração voz em off** 🗣️. Eles falam da longa união, relatam como se conheceram, o namoro, o casamento, a constituição da família etc. As vozes off são acompanhadas de imagens de arquivo e também de registros filmados pela diretora no tempo presente. A **montagem** 🎬 oscila entre as imagens do passado e as atuais. Há muitas imagens desfocadas, que acentuam a plasticidade do curta. É comum as personagens principais performarem para a câmera, como nas cenas de beijo, ou quando Vera e Gabriel posam, de olhos fechados, um ao lado do outro, para a câmera, ou simulam estarem na cama, dormindo etc. É importante salientar que a captação dessas imagens só foi possível por causa da intimidade existente entre neta e avós.

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

Bertrand Lira (2015) afirma que o modo poético é o menos explorado como forma dominante na estruturação de uma obra documental de longa-metragem, que aparece com mais frequência em cenas isoladas nesse tipo de filme. É o que ocorre no documentário *Janela da Alma* (João Jardim e Walter Carvalho, Brasil, 2004, 73min) que alterna cenas de entrevistas e imagens de tom poético. Assista aos 15 minutos iniciais do filme em:



<https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s>

Agora, leia um breve comentário:

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

Bill Nichols afirma que os atores sociais de um documentário poético têm a mesma importância na estrutura geral do filme do que os demais elementos (animais, paisagens, objetos etc.). Frequentemente, eles carecem de complexidade psicológica e de uma visão definida do mundo. Em geral, não ouvimos suas vozes, não sabemos o que pensam - eles “falam” por suas ações. Suas ações e gestos são pretexto para a exploração de padrões visuais e rítmicos. É o que ocorre em *Seis e um: poesia documentada* (Giovanni Rolim Antonelli, Brasil, 2017, 3min15seg). Assista ao filme disponível em:



https://www.youtube.com/watch?v=LF_rPWQ794A&t=53s

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

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

tivas, e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. Assista ao curta experimental *Veja bem* (Jorge Furtado, Brasil, 1994, 6min19seg) em:



<https://www.youtube.com/watch?v=lkh4Ewbh-oQ&t=195s>

Leia uma breve descrição e análise:

Devemos reconhecer que, mais que um documentário, *Veja bem* é um curta-metragem experimental que adapta dois poemas, “Jornal de serviço”, de Carlos Drummond de Andrade, e “Os três mal-amados”, de João Cabral de Melo Neto, para o cinema, fazendo uso documental das imagens. Na primeira parte, intitulada “Do lado de fora”, Furtado se aproveita de várias imagens para ilustrar o poema “Jornal de serviço”. Nesse trecho a **montagem** 🎬 é fragmentada, há forte descontinuidade entre os elementos narrativos, assim como sucede no poema. Essa fragmentação é o que caracteriza a montagem descontínua. As imagens e a locução se sucedem de forma rápida, as pausas só ocorrem nos momentos em que, no poema, muda-se de uma estrofe para outra. Também há presença marcante da ironia: por exemplo, quando a narração fala em “máquinas de furar”, aparece o desenho de vários revólveres; quando fala em “coletores de resíduos”, surgem imagens de cemitério.

Na segunda parte, intitulada “Do lado de dentro”, o poema adaptado é “Os três mal-amados”. Apenas duas sequências de imagens se alternam nesse trecho: trabalhadores da construção civil derrubando uma parede e subindo uma escada carregando baldes e uma empregada limpando o chão. Nesse segundo segmento, a princípio, as imagens podem causar estranhamento, pois o poema fala o tempo todo de amor, e as imagens não remetem diretamente a esse sentimento, mas ao trabalho. Mas, se a partir desse estranhamento e de um exercício interpretativo, o espectador toma as imagens como chave central de entrada para a leitura do curta, ele pode substituir a ocorrência da palavra “amor”, no poema, pela palavra “trabalho”, atividade a que as imagens fazem referência direta. Assim, num jogo de oposição entre texto e imagem pode haver deslocamento de interpretação. Por exemplo, em vez de ler: “O amor comeu minha altura, meu peso, a cor de meus olhos e de meus cabelos”, ele lerá: “O trabalho comeu minha altura, meu peso, a cor de meus olhos e de meus cabelos”. Jogando com essas possibilidades de complementação entre texto, som e imagem, o curta opera uma interessante releitura dos poemas.

Atividades

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

SAIBA MAIS



Origens do documentário poético

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

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

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

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



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

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

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



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

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

Bloco 2




A linguagem audiovisual



Objetivos

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

Prepare-se

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

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

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

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

Oficina 1

Para início de conversa





INTRODUÇÃO

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

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

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

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

Então, vamos iniciar esse trabalho!

Unidades básicas da linguagem audiovisual

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

Quadro, frame ou fotograma

São palavras usadas para indicar cada imagem que compõe um registro audiovisual. Vale lembrar que um filme é composto por imagens estáticas que ao serem sequenciadas causam a ilusão de movimento. Os termos “quadro”, “frame” e “fotograma” têm sentidos equivalentes, mas, por vezes, usa-se “frame” para indicar as imagens feitas em vídeo (tecnologia eletrônica, analógica ou digital) e “fotograma” para as imagens feitas em película (tecnologia cinematográfica).

Assista a um trecho (**20seg até 1min35seg**) do vídeo *O que é fps e a resolução de um vídeo?* (Produccine, 2013), que apresenta uma breve definição de quadro ou frame.

Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=RvFGze3R30I>

Plano

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

Agora, assista a um trecho (**1min45seg até 3min56seg**) do vídeo *OZI Labs – Linguagem Cinematográfica e Audiovisual* (Ozi Audiovisual, 2016), comentando os conceitos de plano e corte, disponível no link:



https://www.youtube.com/watch?v=F5XLgFa4M_c

Tomada

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

Assista a uma explicação do que é uma tomada no vídeo *Cena? Plano? Take? Sequência? Termos do cinema (Conceitos do cinema #5, Câmera 7, 2017)*, no trecho de **2min57seg a 3min53seg**, disponível em:



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

Cena

É uma ação que ocorre num mesmo espaço e recorte temporal, podendo ser composta por um ou mais planos.

Sequência

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

Assista a uma explicação sobre os conceitos de cena e sequência no trecho de **4min08seg até 9min46seg** em *OZI Labs – Linguagem Cinematográfica e Audiovisual* (Ozi Audiovisual, 2016) disponível no link:



https://www.youtube.com/watch?v=F5XLgFa4M_c

Plano Sequência

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

Assista ao vídeo com conceitos, comentários e exemplos de Plano Longo e Plano Sequência em *Plano sequência* (Cinemarden, 2015.), disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=SrsB7OHrqJ8>

Veja outro exemplo de Plano Sequência em *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella. Argentina, 2009, 127min) disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=qh7omzsVhb0>

Vale a pena conferir!

Atividades

1. Assista com seus/suas alunos(as) ao videoclipe *Gentileza* (2006), de Marisa Monte. Depois assistam a um trecho do filme *A marca da Maldade* (1958), de Orson Welles.

- *Gentileza* (Marisa Monte. 2006. Brasil), disponível em






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

- *A marca da maldade* (Orson Welles. Estados Unidos, 1958, 95 min), disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=FVb81iTjcDY>

Agora proponha as seguintes perguntas:

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

Oficina 2

Enquadramento





Etapa 1 – O que define o enquadramento

Campo e Extracampo

O campo de visão da câmera define aquilo que será visto pelo espectador. Trata-se do chamado “**enquadramento**”. Na entrevista abaixo destacada, que foi gravada para o documentário *Janela da Alma*, mas não entrou no **corte** final, o cineasta alemão **Wim Wenders** define a importância do enquadramento não só por aquilo que faz parte da cena, mas também por aquilo que o realizador decide deixar de fora dela.

Assista a um trecho (de **1min46seg até 3min05seg**) do depoimento de Wim Wenders gravado para o documentário *Janela da Alma* (Walter Carvalho e João Jardim. Brasil, 2001, 73 min)



<https://www.youtube.com/watch?v=mFIHnl4rmd0>

Se o enquadramento define aquilo que o espectador vê na tela, é importante chamar a atenção também para o fato de que, por vezes, algo que está fora do campo de visão também pode fazer parte da cena.

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

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

Assista aos minutos finais (de **1h20min10seg até o final**) de *A Bruxa de Blair* (Eduardo Sánchez, Daniel Myrick. Estados Unidos, 1999, 81 min) e perceba como o olhar da personagem revela ao espectador que há algo importante na cena que não aparece na imagem.

Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=corfkT47Myc>

Wim Wenders
(Düsseldorf, 14 de agosto de 1945)
cineasta, dramaturgo,
fotógrafo e produtor de
cinema alemão, além
de uma das mais
importantes figuras do
Novo Cinema Alemão.

Planos

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

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

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

- **Grande Plano Geral (GPG)** – plano bastante aberto que busca passar ao espectador a referência geográfica da cena. Embora o elemento humano possa estar presente, ele não é claramente identificável.
- **Plano Geral (PG)** – plano que mostra uma área de ação relativamente ampla. A figura humana ocupa espaço reduzido.
- **Plano Conjunto (PC)** – plano um pouco mais fechado que o Plano Geral. É possível reconhecer os rostos das pessoas que estão próximas da câmera.
- **Plano Americano (PA)** – plano que enquadra a pessoa dos joelhos para cima.
- **Plano Médio (PM)** – plano que enquadra a pessoa da cintura para cima.
- **Primeiro Plano (PP) ou Close-Up** – plano que enquadra a pessoa do tórax para cima, com ênfase no rosto.
- **Plano Fechado (PF) ou Big Close** – plano que enquadra o rosto da pessoa.
- **Plano Detalhe (PD)** – plano que mostra apenas um detalhe ocupando todo o quadro (por exemplo: mãos, olhos, boca etc.).

Ângulos

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

- **Ângulo Plano ou Normal** – a câmera focaliza a pessoa na altura dos olhos, num plano horizontal.
- **Ângulo Alto, Plongée ou Mergulho** – a câmera focaliza a pessoa ou o objeto de cima para baixo.
- **Ângulo Baixo, Contra-Plongée ou Contra-Mergulho** – a câmera focaliza a pessoa ou o objeto de baixo para cima.
- **Zenital ou Plongée Absoluto** – a câmera fica no alto, apontando completamente para baixo.
- **Contra-Zenital ou Contra-Plongée Absoluto** – a câmera aponta completamente para cima.
- **Ângulo Frontal** – a câmera filma a personagem ou o objeto de frente, aproximadamente na altura do nariz.
- **Ângulo Lateral** – a câmera filma a pessoa de perfil, pode ser tanto o perfil direito quanto o esquerdo.

- **Ângulo Traseiro** – a câmera filma a pessoa por trás.

Assista alguns vídeos sobre os tipos de Planos e Ângulos:

Planos e Enquadramentos para Vídeos (Michael Oliveira, 2016), disponível em:



Trecho: **14min56seg até o final.**

OZI Labs – Linguagem Cinematográfica e Audiovisual (Ozi Audiovisual, 2016), disponível em:



Trecho: **3min15seg até 8min12seg.**

O que é Plongée e Contra-Plongée? (Fotografia no Cinema): A linguagem cinematográfica. (Incinera, 2018), disponível em:



Câmera subjetiva e objetiva

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

Veja uma explicação ilustrada de câmera subjetiva em *Minuto Escola: Exercício de Câmera Subjetiva* (Festival do minuto, 2016), disponível em:



Agora, exemplos que mesclam câmera objetiva com subjetiva em *Câmera subjetiva: o olhar do outro* (Cinema, Educação e Criação Audiovisual UFSB, 2017), disponível em:



Exercício de Extra-Campo: Estética I do curso de Audiovisual (USP). (Ricardo C, Garcia, 2015). Disponível em:



Atividades

1. Peça aos alunos que fotografem um ambiente ou uma paisagem utilizando três planos: **plano geral** 📷, **plano detalhe** 📷 e outro a sua escolha. Depois discuta as sensações que cada um provoca.
2. Peça aos alunos que fotografem um prédio, ou outro edifício qualquer, em **plongée** 📷 e em **contra-plongée** 📷. Depois discuta com eles as sensações que cada **ângulo** 📷 provoca.



Oficina 3

Movimentos de câmera





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

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

Panorâmica (Pan)

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

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

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

Travelling

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

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

Zoom

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

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

A seguir, sugerimos vídeos para você visualizar alguns dos movimentos descritos e assim entender como eles operam nos filmes.

- Os *movimentos de câmera: Cinematografia* (Felipe M. De Paula, 2017) disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=kFsBWezXn6Q>

- *Movimento de Câmera: Travelling* (Sétima Arte, 2017) disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=ykn-smEiy0o>

- *Fazendo Vídeo: 10 Movimentos de Câmera* (Como Tu Fez, 2013) disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=lvoOBnEEeA4&t=289s>


Atividades


1. Assista a cena de abertura do musical *La La Land* (Damien Chazelle, Estados Unidos, 2016, 128min), disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=xVVqlm8Fq3Y>

Peça aos alunos que discutam entre si as seguintes questões:

- De que forma o movimento da câmera contrasta com o cenário do congestionamento de carros?
- Quais sensações o uso do **travelling**  provoca?

Agora, por curiosidade, assista a um ensaio da mesma **cena**  para conferir de que forma a câmera se movimenta entre as personagens.

La La Land – Behind the Scenes "Traffic" – In Cinemas Now (LionsgateFilmsUK, 2017), disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=xVVqlm8Fq3Y>

Oficina 4

Montagem





Etapa 1 – Técnicas de colocar imagens em sequência

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

Tipos de Corte

Vocês podem conferir o depoimento do cineasta **Alfred Hitchcock** sobre a importância da montagem na construção de sentidos em *Hitchcock e o Efeito Kulechov* (Pure Cinema, 2015). Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=DU4pTb-Epj0&t=5s>

Veja novos exemplos de construção de sentidos a partir da montagem distinta dos mesmos planos de uma sequência narrativa em: *A psicologia da edição: Montagem Cinematográfica*. (Lab. de Edição Criativa, 2018). Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=Ny4Hlj-IZ6k>

Alfred Hitchcock (Londres, 13 de agosto de 1899 — Los Angeles, 29 de abril de 1980), foi diretor e produtor, considerado um dos cineastas mais influentes da história do cinema.

A montagem pode estabelecer relações de semelhança, oposição, implicação, continuidade etc., entre os planos de um filme.

A arte de montar tem a seu dispor várias técnicas diferentes que envolvem os diversos tipos de corte e transições entre as cenas.

São muitos os tipos de cortes existentes. Nos vídeos indicados abaixo você tem a definição dos principais deles:

- *Quais são os tipos de cortes na edição de vídeos: Drops #01* (Brainstorm Tutoriais, 2016). Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=5ITeMNViy5w&t=2s>

- *6 tipos de cortes na sua edição*. (Filipe Bittencourt, 2016). Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=xj3gxWNTFtl>

Trecho: do início até 02min40seg.

Resumindo os vários tipos de corte:

- **Hard cut** (também chamado de **Corte Direto, Corte Seco, Corte Simples, ou ainda Corte Propriamente Dito**) – é quando a passagem de um plano a outro ocorre sem qualquer estado intermediário.
- **Jump cut** – é um corte seco feito em uma sequência de imagem do mesmo plano onde se avança no tempo. Esse tipo de edição causa efeito de avanço no tempo, na cronologia, de uma cena por meio de saltos.
- **J cut** – ocorre quando o áudio da cena seguinte se sobrepõe à imagem da cena anterior, de tal forma que o áudio da cena posterior começa a ser reproduzido antes de sua imagem.
- **L cut** – acontece quando a imagem muda, mas o áudio permanece o da cena anterior, o volume vai abaixando até ser sobreposto pelo da cena seguinte, de forma não coincidente.
- **Cutaway** – interrompe a ação principal e leva o espectador para longe dela, inserindo um objeto na cena, geralmente o traz de volta para a ação principal. É usado para dar contexto à cena e aumentar a dramaticidade.
- **Cut on action** – é o corte de um plano para o outro, centrado no ponto da ação. Ao assistir a montagem finalizada tem-se a impressão de continuidade. No **Cutting on action** a personagem começa a ação em um plano e finaliza no outro.
- **Cross cut** – também conhecido como **Edição Paralela**, é o corte intercalado entre duas cenas que acontecem em lugares diferentes e ao mesmo tempo. Pode aumentar a tensão e o suspense da cena.
- **Match cut (ou Raccord)** – combina cenas diferentes, mas com imagens semelhantes, transitando de um espaço para o outro sem perder a coerência e sem desorientar o espectador.
- **Smash cut** – é a transição abrupta entre duas cenas com emoções ou narrativas completamente diferentes, por exemplo, as cenas de sonho quando a personagem acorda.
- **Invisible cut** – é usado para dar continuidade no corte sem que o espectador perceba o corte, é obtido quando o final da primeira sequência e o início da próxima termina em um objeto totalmente preto, com pouca luz ou ainda com a mesma cor.

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



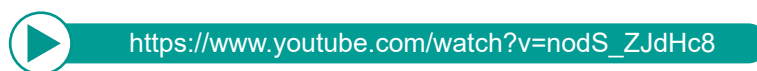
<https://www.youtube.com/watch?v=mgxu-L4qZsg>

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

- **Fade** – é quando a passagem entre um plano e outro ocorre de forma gradual, sendo o estado intermediário uma imagem neutra (tela preta, tela branca ou qualquer outra cor).
 - ▶ **Fade out** – é o desaparecimento gradual do plano A até uma imagem neutra.
 - ▶ **Fade in** – é o aparecimento gradual do plano B a partir de uma imagem neutra.

- **Fusão** – é outra forma gradual de corte, em que o estado intermediário é uma "mistura" entre o plano A e o plano B: no decorrer da fusão (que pode durar alguns fotogramas ou mesmo alguns segundos), a imagem do plano A vai gradualmente desaparecendo enquanto a imagem do plano B vai surgindo.
- **Sobreposição** – é quando dois planos (isto é, duas imagens captadas de forma independente) coexistem na tela durante algum tempo.

Veja abaixo alguns comentários sobre o uso de fade em *Como usar transição para branco ou preto* (Michael Oliveira, 2016), disponível em:



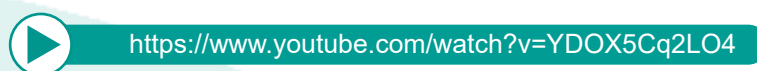
Vale falar ainda de alguns outros recursos da linguagem cinematográfica que permitem criar distintos **efeitos de temporalidade** na narrativa fílmica:

Elipse – passagem muito rápida de tempo.

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



Flashback – cena que revela algo do passado. A seguir um exemplo de flashback em um trecho de *Band of Brothers* (Phil Alden Robinson, Richard Loncraine, Estados Unidos, 2001). Disponível em:



Flashforward – cena que revela parcialmente algo que acontecerá após o tempo presente.

Veja o exemplo de um trecho do filme *Sherlock Holmes* (Guy Ritchie, Estados Unidos, 2009, 129 min). Disponível em:



Quick Motion – câmera rápida, movimento acelerado.

Veja um exemplo em *Fast mo fast motion sequences in film* (Leigh Singer, 2015). Disponível em:



Slow Motion – câmera lenta, movimento retardado.

Exemplo: *Cinema in Slow Motion* (The Solomon Society, 2017). Disponível em:



Freeze – congelar, manter estática uma imagem.

Exemplo: *Ok, You're Right, 50 Cent* (Dan The Man, Chris "Broadway", Estados Unidos, 2009). Disponível em:



https://www.youtube.com/watch?v=h3rdQnZ_mV8

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

Exemplo: *Kill Bill – Vol. 1* (Quentin Tarantino, Estados Unidos, 2003, 112min). Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=dWI4G9PB31c>

Insert – inserção breve de uma imagem na tela.

Exemplo: *Na Natureza Selvagem* (Sean Penn, Estados Unidos, 2007, 148min). Disponível em:



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

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

Atividade

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



<https://www.youtube.com/watch?v=PunXuIPUG9c>

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

Para ajudá-lo(la) a refletir, leia os comentários sobre o trailer:

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

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

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

Um dado bastante relevante na construção do filme é a **edição**, ou seja, a forma como o diretor relaciona uma imagem a outra para construir sentidos. Muitas vezes, Masagão estabelece metáforas visuais para dizer o que pretende. Para tanto usa várias das técnicas de edição existentes. Ao fazer uso dessas técnicas, ele consegue potencializar o sentido das imagens. A trilha sonora é outro elemento importante na construção de sentidos. Tudo isso fica evidente no próprio trailer do documentário.

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

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

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

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

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

Se desejar, você pode assistir ao filme completo, disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=gA1rGqnJ-qq>

Se houver tempo, também é possível exibi-lo na íntegra para os alunos(as) ou selecionar trechos com os quais consiga trabalhar em sala de aula.

Oficina 5

O som no cinema





Etapa 1 – A importância do som no cinema

Imagem e som são dois elementos indissociáveis da experiência audiovisual. Enquanto a imagem sempre chama a atenção do espectador, o som muitas vezes passa despercebido. O público quase nunca nota o papel capital que o som exerce na construção das sensações que ele próprio vivencia em frente a uma tela. Mas o som é essencial na construção dos sentidos que se almeja alcançar. Para exemplificar, primeiro, assista a famosa cena do banheiro do filme *Psicose* (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1960, 109min), disponível no link:



https://www.youtube.com/watch?v=2_Awejp7bHc&t=65s

Agora, assista a mesma cena com o áudio alterado em: *Psicose* (Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1960, 109min), disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=4UCHU6ZKRus>

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

Veja o que a editora de som Maria Muricy fala a respeito do papel essencial, mas discreto, que o som exerce no cinema em: *Edição de som: Revista do Cinema Brasileiro* (TV Brasil, 2011). Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=2IDsta8Ykbg>

Assista o trecho de **2min até 2min42seg.**

Nos filmes de suspense e terror, o som é fundamental. Para comprovar, assista ao trecho do filme *Tubarão* (Steven Spielberg, Estados Unidos, 1975, 130min) e note o quanto o som contribui para o clima de tensão. Observe, também, que a trilha sonora da cena é composta por vários tipos de som: diálogos, a música do filme, efeitos sonoros (barulho de água, gritos, risadas, ruídos de fundo etc.) e silêncio. Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=rW23RsUTb2Y>

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

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



Etapa 2 – Sons diegéticos e extradiegéticos

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

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

Em *Os sons no CINEMA - Diegético e extra diegético* (SonataTV Ep. 21, 2017) o apresentador explica a diferença entre diegético e extradiegético. Assista em:



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





Etapa 3 – Elementos sonoros

Agora, voltemos aos elementos sonoros que compõem a trilha sonora de um filme, também chamada de Soundtrack ou **Design de som** 🎧.

Os diálogos

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

O silêncio

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

A trilha musical

Você já assistiu a algum filme cuja trilha musical lhe marcou? Provavelmente, sim.

Quem não se lembra das trilhas de *2001 – Uma Odisseia no Espaço*, *Stars Wars* e *Três Homens em Conflito*?

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

- *2001 – Uma Odisseia no Espaço* (Stanley Kubrick, Estados Unidos, 1968, 161min). Música: Assim falou Zarathustra, de Richard Strauss. Disponível em:



https://www.youtube.com/watch?v=M0z_8Gj7wgE

- *Stars Wars* (George Lucas, Estados Unidos, 1977, 125min). Trilha musical de John Williams. Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=6zQ6MGOhZAo&t=25>

- *Três Homens em Conflitos* (Sergio Leone, Estados Unidos, 1966, 238min). Música: The Ecstasy of Gold. Ennio Morricone. Estados Unidos, 1966. Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=Ls-90yl7x1g>

O filme *Tubarão*, já referenciado no começo desta Oficina, também tem uma música muito marcante. Conheça um pouco da criação dessa trilha, pelo compositor John Williams, e ouça-a na íntegra executada pela Orquestra Sinfônica Brasileira:

Tema do filme Tubarão explicado pelo Maestro Roberto Minczuk - OSB. (Bernardo Sampaio, 2016). Música: Jaws. John Williams, Estados Unidos, 1975. Disponível em:



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

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

Os ruídos

Agora, falemos dos ruídos. Consideram-se ruídos todos os sons que não equivalem à música nem aos diálogos de uma produção cinematográfica.

Há ruídos captados durante o processo da filmagem, o chamado som direto, e aqueles que são (re)criados em estúdio, chamado de foley ou ruídos de sala.

Em *O que faz o Técnico de Som Direto?* Produtores no SET (CANALPRODUTORES, 2010) encontramos o depoimento de um profissional sobre as características de captação do som direto para o cinema. Assista o trecho de **16seg até 5min39seg**, disponível em:

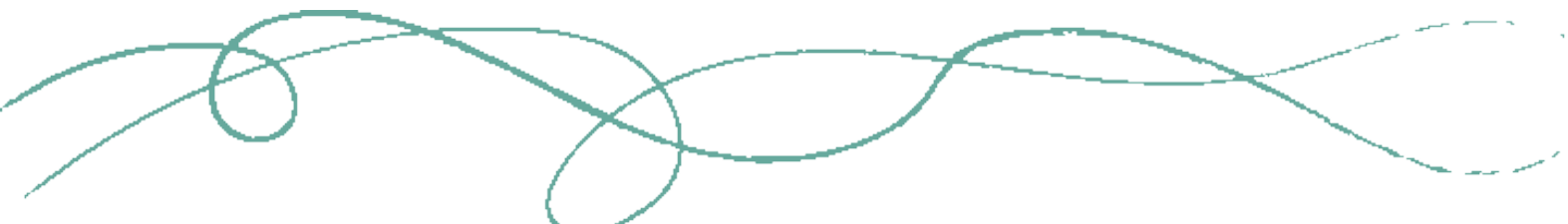


https://www.youtube.com/watch?v=rZkwq_eR6pY

Já em *Como São Criados Os Efeitos Sonoros dos Filmes?* (ENTREPLANOS, 2017), há exemplos do trabalho de criação de efeitos sonoros em estúdio. Assista o trecho de **2seg a 4min30seg**, disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=6nVtRBY7fz8>





Etapa 4 – A equipe de som

A equipe de som de um filme é composta por vários profissionais: **diretor de som** 🎙️ ou design de som, assistente de som, produtor de **foley** 🎧, diretor musical, dublador, pós-produtor de som.

Nos vídeos indicados abaixo você encontra a descrição do que faz cada um dos profissionais envolvido com som no cinema:

- *Diretor de som: Fazendo Cinema* (FILMOMETRIA, 2017), trecho de **10seg até 2min19seg**, disponível em:

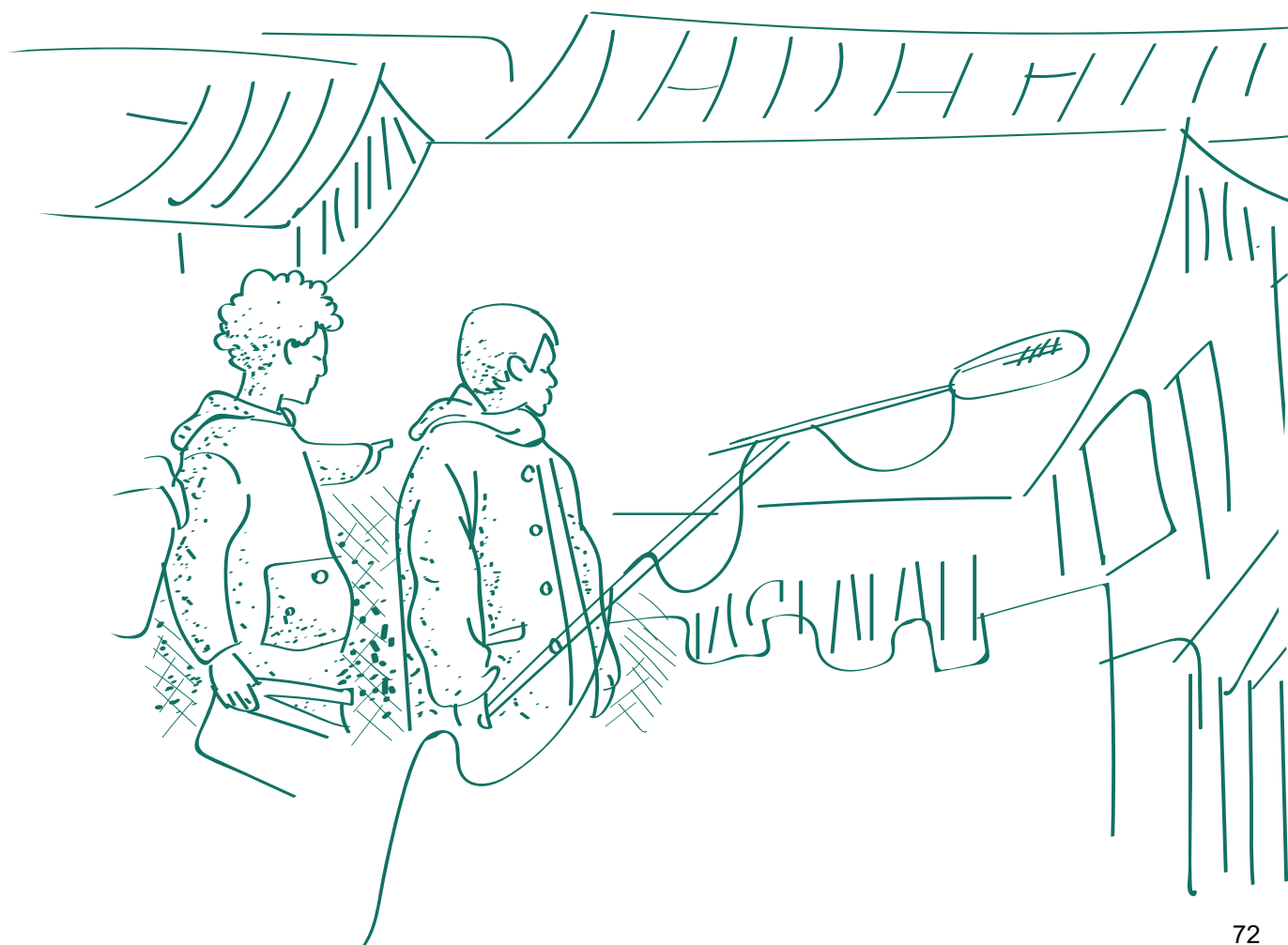


<https://www.youtube.com/watch?v=V-czxMs3xoY>

- *O que faz a equipe de Som em Cinema? – Som* (QUARTO SETOR 1, 2017), trecho de **10seg a 2min48seg**, disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=RuYQ8TAMa9E>





Etapa 5 – A edição e mixagem de som

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

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

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

Em Qual A Diferença Entre Edição de Som e Mixagem de Som? (Primeiro Plano. Acabou de acabar, 2017) os apresentadores completam a explicação da diferença entre edição de som e mixagem de som. Assista ao trecho de **4seg até 4min**, disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=B5kOI5smnco>

Atividade

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



<http://portacurtas.org.br/filme/?name=e>

SAIBA MAIS



Nos vídeos abaixo, você conhece um pouco sobre a história do som no cinema, e sobre a importância dos vários tipos de elementos sonoros na construção de sentidos:

O Som no Cinema: Parte 1, (Leandro Caldas, 2011), trecho de **49seg até o final**, disponível em:

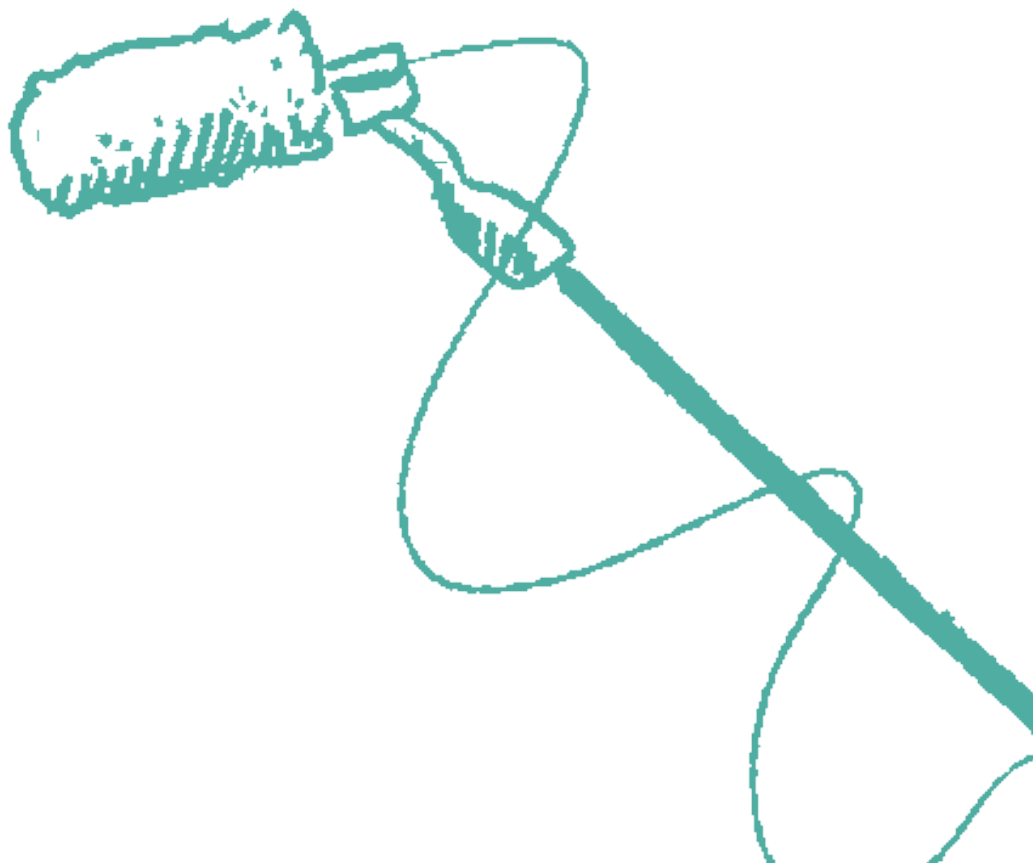


<https://www.youtube.com/watch?v=6j0uM0Uqaal>

O Som no Cinema: Parte 2 (Leandro Caldas, 2011), trecho do **início até 3min46seg**, disponível em:

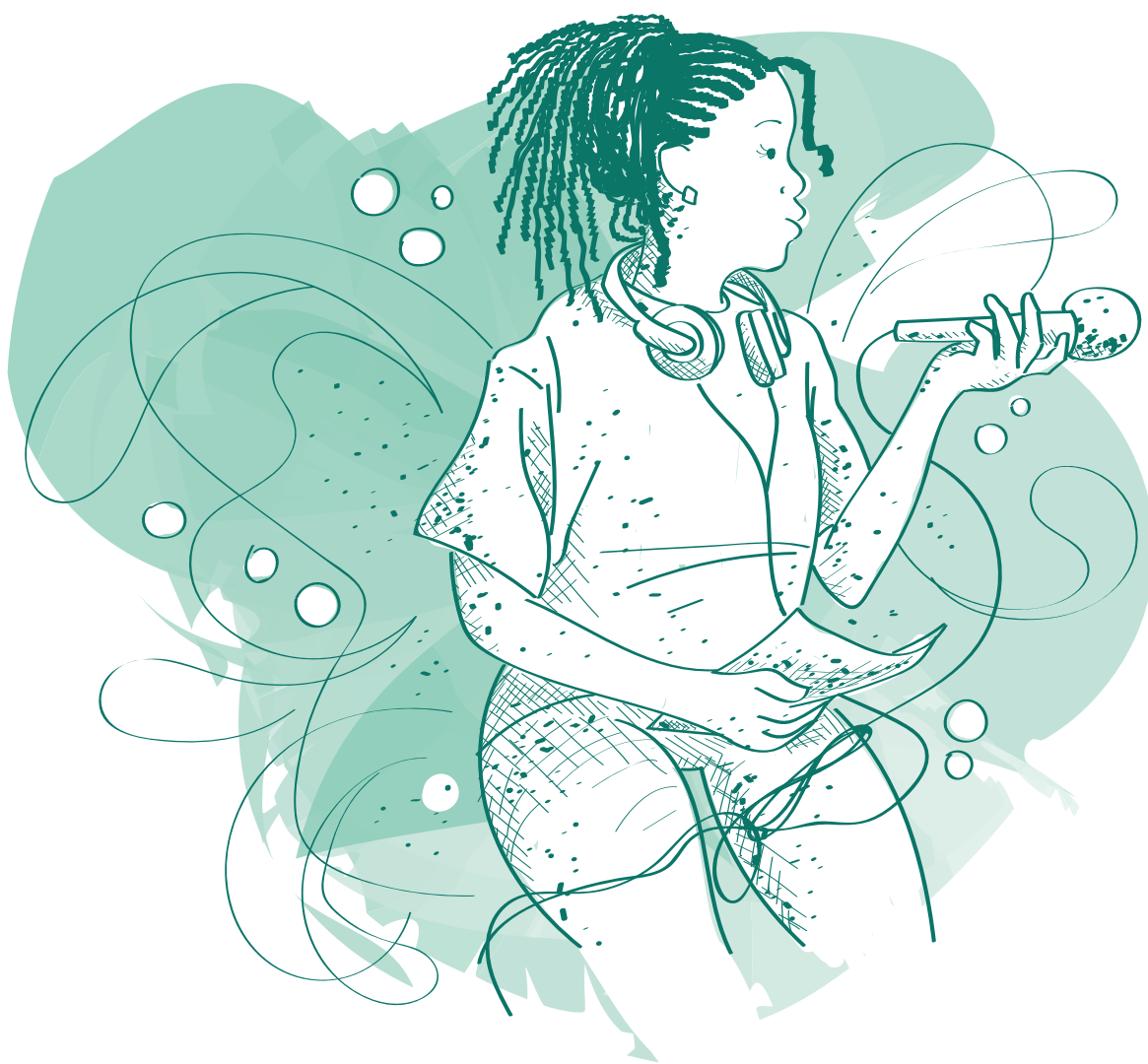


<https://www.youtube.com/watch?v=ih6RU-Wq-8>



Bloco 3

Pré-produção de documentário



Objetivos

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

Prepare-se

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

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

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

Vamos ao trabalho!

Oficina 1

O que vem antes da
elaboração do projeto





Etapa 1 – Uma ideia que caiba em 5 minutos

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

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

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

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

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

Na edição 2019 da Olimpíada de Língua Portuguesa, por exemplo, vai se exigir que a ideia caiba em 5 minutos de filme, tempo máximo estabelecido para os documentários a serem produzidos.

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


Atividades

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



Etapa 2 – A importância da pesquisa

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


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

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

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

Material de arquivo

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

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

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

Puccini (2009) lembra que nem sempre o acesso e a consulta aos arquivos são fáceis. Dependendo do assunto, pode ser um trabalho longo e burocrático que exige muita conversa com os proprietários ou responsáveis, sejam eles instituições públicas ou privadas. Mesmo os arquivos particulares podem demandar muita paciência e obstinação para se ter acesso a eles. Mas não acreditamos que isso possa ocorrer na realização de documentários realizados pelos alunos.

É importante advertir que, no intuito de evitar problemas legais, é necessário ter permissão para usar os arquivos nos documentários. Para tanto, o proprietário dos documentos deve assinar um termo que permite o uso dos arquivos para o filme. A seguir, disponibilizamos um modelo simples de autorização que pode ser alterado conforme as necessidades.



Termo de autorização de uso de arquivo

Autorizo a equipe formada pelos alunos (inserir nome e CPF ou ID dos alunos) da escola (inserir o nome da escola) a utilizarem integral ou parcialmente o material de arquivo referente à (especificar de que trata o arquivo), sob a minha guarda, no curta-metragem que estão realizando (inserir o nome do curta) para a 6ª edição da Olimpíada de Língua Portuguesa.

Também estou ciente de que, além da Olimpíada de Língua Portuguesa, o curta-metragem (inserir o nome do curta) poderá ser exibido em outros concursos, festivais, premiações, ou disponibilizado na internet, e também para esses fins autorizo a utilização do material de arquivo acima referido.

_____, ____ de _____ de 20_____

(Assinatura)

Nome: _____

RG: _____ CPF: _____

Telefone 1: () _____ Telefone 2: () _____

Endereço: _____

Cidade: _____ Estado: _____

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

Pré-entrevistas

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

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

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

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

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

momento da filmagem.

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

Visita às locações

Puccini (2009) afirma que equipes profissionais costumam mapear e visitar as locações, ou seja, os lugares onde ocorrerão as filmagens. Esse procedimento visa prevenir possíveis problemas técnicos relacionados à iluminação e à captação de som, além de fazer com que a equipe se familiarize com o ambiente.

Nas filmagens profissionais, visitas às locações servem ainda para definição dos equipamentos mais adequados, número de integrantes da equipe para cada situação, prevenção de dificuldades de acesso – obstáculos naturais, resistência de comunidades locais, risco à integridade física da equipe etc.

No caso de filmagens realizadas pelos estudantes, as visitas às locações podem ajudar a perceber como é a incidência de luz natural no local, nos diversos horários do dia, e de que forma isso prejudica ou favorece as gravações. É importante também nessas ocasiões identificar as fontes de energia elétrica existentes, caso haja a necessidade de luz artificial durante as filmagens.

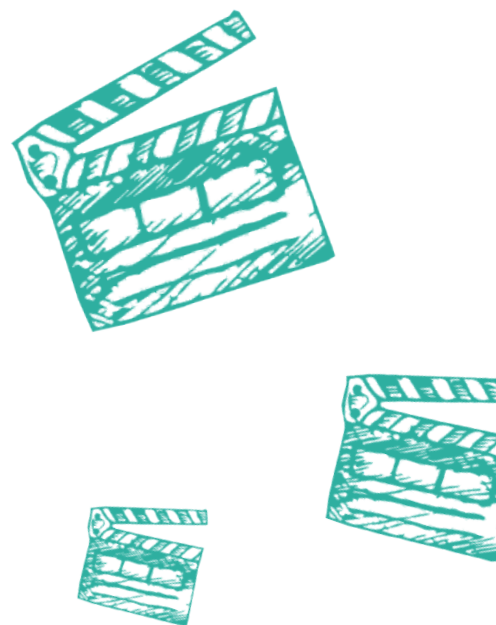
Também se deve atentar para as condições do som ambiente que podem atrapalhar a gravação, como ruídos provenientes de construção ou reforma de edifícios, latidos de cães, música alta ininterrupta etc.

Atividades

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

dados? Quem vai atrás de personagens? Quem vai visitar os locais de filmagem?

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



Oficina 2

O processo de escrita

Sinopse

O que é sinopse?

A quem se destina a

sinopse

Exemplos de sinopse

Escrita da sinopse



Etapa 1 – Sinopse

Com a pesquisa em mãos, os alunos saberão como organizar as ideias para redigir a sinopse.

O que é sinopse

Sinopse é uma descrição sintética da ideia do filme. Deve deixar claro o que será abordado no documentário, quem são as personagens, onde se passa a história, porque é importante contar a história.

Ela não precisa especificar como o filme será feito, nem trazer detalhes da história que se quer contar, apenas as partes mais interessantes ou importantes.

A sinopse deve mostrar todo o potencial da história, pois, caso não seja convincente, eventuais interessados não investirão na realização do documentário.

A quem se destina a sinopse

Enquanto as sinopses de filmes veiculadas na mídia dirigem-se ao grande público, as que integram os projetos que concorrem a editais de financiamento de documentários destinam-se a uma equipe técnica, a quem cabe estimar a viabilidade e a qualidade deles. A sinopse para o público não necessariamente dá a conhecer a história, pode apenas provocar a curiosidade do espectador; a sinopse para edital, por outro lado, precisa ser clara com relação à história que descreve. Essa é a principal diferença entre as sinopses destinadas ao grande público e aquelas que integram os projetos dos filmes.

Características textuais da sinopse

O tamanho da sinopse pode variar. Em geral, é um texto curto, em torno de dez linhas.

O fato de ser abreviado pode criar a ilusão de que a sinopse é fácil de escrever. Não é o caso. Há dificuldades de se unir clareza, concisão e objetividade.

A linguagem da sinopse não deve ser rebuscada, mas direta e sucinta.

Exemplos de sinopses

A seguir, reproduzimos a sinopse do documentário *Canavieiros*, que a princípio seria um curta-metragem e depois se tornou um longa. Entre o curta e o longa o nome do filme mudou, passou a se chamar *Modo de produção*. Portanto, não estranhe a dupla referência no exemplo abaixo transcrito. Leia a sinopse e os comentários.

Modo de produção (2017), Dea Ferraz

“O que podemos encontrar no dia a dia de um Sindicato? Quantas lutas caminham por ele? Quantas histórias são compartilhadas? Quantos nordestes desvendados? ‘*Canavieiros*’ é um filme que entra no dia a dia do Sindicato dos Trabalhadores Rurais e Agrícolas de Pernambuco, no município de Ipojuca, litoral sul do Estado, para realizar um registro histórico, que vai além. O filme entra no olho do furacão para fazer-nos refletir

sobre esse novo nordeste emergente e tão anunciado pela mídia oficial: o Complexo de Suape, com sua refinaria, três estaleiros e fábricas, mudando toda uma paisagem e transformando as vidas de muitos nordestinos. O que, de fato, está acontecendo com o homem por trás do furacão? O que vai ficar para os moradores dessa região? Perguntas que ultrapassam o desenvolvimento econômico anunciado para refletir o desenvolvimento social possível.”

Se desejar, assista ao trailer do filme, disponível em:



<https://vimeo.com/214029498>

Leia o comentário sobre a sinopse:

A partir dos questionamentos iniciais, a sinopse vai elencando alguns aspectos que o filme pretende abordar (as lutas, as histórias, o dia a dia de um sindicato). Depois, ela informa o local onde o documentário será filmado: o Sindicato dos Trabalhadores Rurais e Agrícolas de Pernambuco, no município de Ipojuca (PE). No final, justifica o porquê do filme: refletir sobre a condição de vida dos moradores daquela região após a chegada do Complexo de Suape, tendo em vista o propagado desenvolvimento econômico, mas sem uma contraparte no que se refere ao desenvolvimento social. Percebe-se que as questões “quem?” (personagens), “onde?” (localização) e “por quê?” (motivos) estão descritas na sinopse. Portanto, essa é uma sinopse que cumpre bem o papel de descrever a ideia norteadora do filme.

KFZ-1348 (2008), Marcelo Pedroso e Gabriel Mascaro

“Em 1965, um fusca é vendido a um jovem engenheiro civil de São Paulo. Quarenta anos se passam e o carro vai parar num ferro-velho do Recife, com a placa KFZ-1348. Nessa trajetória de quatro décadas, o carro passou pelas mãos de outros sete proprietários. De um empresário paulista a uma cabeleireira do interior de Pernambuco. Para cada um deles, o fusca teve seu valor, sua importância, em diferentes momentos da história do Brasil. O documentário ‘KFZ-1348’ parte em busca dessas histórias, tendo o carro como fio condutor e a vida de seus proprietários como janela privilegiada para observação da sociedade brasileira.”

Se desejar, assista ao filme completo, disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=8RJG6tmVPkQ>

Leia o comentário sobre a sinopse:

A sinopse expõe com clareza as personagens do filme: o fusquinha de placa KFZ-1348 e seus oito proprietários ao longo de quatro décadas. Os locais de filmagem não aparecem especificados, mas pode-se inferir que serão as cidades onde moram os ex-proprietários do veículo. O porquê do filme é apresentar as mudanças no país ao longo dos anos de existência do carro. O fusquinha serve de mote para essa revisada histórica e social. Também nesse exemplo estão referidos os elementos basilares de uma sinopse: “quem, onde e por quê”.

Atividades

1. Divida a classe em equipes e peça aos alunos(as) que escrevam a sinopse de seus documentários. Escreva na lousa ou prepare um cartaz com orientações para a escrita.

Orientações para a escrita da sinopse

- Deixe claro para o(a) leitor(a) o assunto do documentário.
- Especifique quem são as personagens que dele participam.
- Defina onde se passa a história.
- Justifique por que essa história é importante, por que ela merece ser contada.
- Escreva um texto numa linguagem simples e objetiva.
- Não ultrapasse dez linhas.
- Dê um título para o documentário e escreva-o acima do texto.
- Revise o texto para checar ortografia, pontuação, sintaxe e estilo.

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

Orientações para a revisão da sinopse

- Você deixou claro para o(a) leitor(a) o assunto do documentário?
- Especificou quem são as personagens da história?
- Definiu onde se passa a história?
- Justificou por que essa história é importante, por que ela merece ser contada?
- Escreveu um texto com uma linguagem simples, objetiva?
- Ficou no limite das dez linhas?
- Deu um bom título para o documentário e o escreveu acima do texto?
- Checou a pontuação?
- Corrigiu os erros de ortografia?
- Substituiu palavras repetidas e eliminou as desnecessárias?

3. Defina uma data para a entrega da versão final das sinopses.



Etapa 2 – Argumento

A sinopse deve expor o tema do filme, mas também explicar **como** ele será feito. Na linguagem audiovisual, chama-se “argumento” o gênero textual que descreve **como** será o filme.

O que é argumento

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

Resumindo, o argumento deve abordar os seguintes aspectos:

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



Importância do argumento para o documentário

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

Em virtude disso, muitos documentaristas preferem se apoiar somente no argumento, e não em um **roteiro** 🎬, para filmar.

Nesses casos, o argumento funciona como um pré-roteiro, uma estrutura básica que serve como mapa de orientação para o documentarista.

A seguir, apresentamos, como exemplo, trechos do argumento do filme *Vigias* (2010), de Marcelo Lordello. Segmentamos o argumento para tornar mais didática a apreensão dos seis aspectos citados anteriormente.

Professor, selecionamos o argumento abaixo porque se trata de uma referência significativa para o seu trabalho. No entanto, o exemplo é uma **produção** 🎬 profissional.

Você e seus alunos podem produzir um argumento mais simples e mais conciso, de cerca de uma página.

Vigias – Argumento

O quê – Delimitação do tema

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

Quem – Indicação das personagens

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

Por quê – Justificativa para a realização do documentário

O aumento da violência nos grandes centros urbanos brasileiros é evidenciado diariamente pelas manchetes de todos os veículos midiáticos do Brasil. Esta onda de criminalidade, consequência direta de um processo antigo de desestabilização social, revela a crise em que a segurança pública do país se encontra e o alto grau de fragilidade atual das instituições democráticas. Políticas públicas em todas as instâncias governamentais estão sendo criadas e colocadas em prática a fim de conter essa não tão recente explosão da violência. No entanto, grande parte da sociedade esquece que esta crise é pautada numa evolução histórica, baseada numa estrutura social desigual, originária de uma má distribuição de renda, altos índices de desemprego e de discriminação social. Esquecimento este que acaba por direcionar essas políticas da seguridade para apenas ações de combate e não para iniciativas de prevenção, como forma de remediar o horror diário sentido pela sociedade.

Vigias tem como objetivo discutir sobre o tema da violência por um viés pouco explorado na cinematografia nacional, direcionado ao contexto da classe média e alta do país. A partir da seleção de três porteiros noturnos e do acompanhamento dos seus respectivos turnos em prédios residenciais da cidade do Recife, o curta procura tecer um panorama sobre as moradias modernas dessas classes sociais, focando em suas estratégias de fortificação e de neutralização da constantemente sentida ameaça da violência.

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

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

Como – Delimitação das estratégias de filmagem

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

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

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

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

O silêncio da noite da cidade ampliará ainda mais essas duas características estilísticas da reprodução do real. Uma trilha incidental e sutil, formada quase completamente por sonoridades graves e contínuas, será utilizada quando a madrugada for retratada, buscando a criação de um clima que dê mais densidade às reflexões mais aprofundadas dos personagens, a serem valorizadas durante esse período da noite.




As personagens no documentário

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

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

Puccini (2009) assinala que as personagens podem aparecer nos documentários de três formas:

1. **Em situação de conflito** – Trata-se do modelo clássico da “**Jornada do Herói**”, típico dos filmes de ficção, mas que também pode ser encontrado nos documentários.

Para cumprir uma missão ou satisfazer um desejo, o protagonista enfrenta inúmeros obstáculos. O aumento gradual da tensão leva a **curva dramática**  a um **clímax** , ponto máximo de tensão. Na **sequência** , apresenta-se a resolução da história. A receita busca o efeito de empatia entre personagem e espectador, o que ocorre quando este passa a se identificar com o protagonista/herói e a sentir suas dores e infortúnios.

O curta *A garrafa e a tartaruga* (Marcus Farah, Brasil, 2018, **5min51seg**) é um exemplo de personagem em ação de conflito. Assista no link:



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

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

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

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




O curta *Senhoras* (Allan Ribeiro, Brasil, 2001, 17min) é um exemplo de personagem em situação de entrevista. Assista ao filme, disponível em:



<http://portacurtas.org.br/filme/?name=senhoras>

As entrevistadas conversam com o entrevistador sem que outros recursos de representação do real, como reencenação de vida cotidiana ou narração, sejam utilizados.

O curta *Senhoras* é analisado no Bloco 1, Oficina 2, Etapa 3.

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

O curta *Até o céu leva mais ou menos 15 minutos* (Camila Battistetti, Brasil, 2013, 13min) é um exemplo de personagem em situação de encenação. Assista ao filme, disponível em:



http://portacurtas.org.br/filme/?name=ate_o_ceu_leva_mais_ou_menos_15_minutos

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

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

As imagens no documentário

Em *Roteiro de documentário. Da pré-produção à pós-produção*, Puccini (2009) afirma que as imagens do filme documentário podem ser de três tipos:

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

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

O curta *Braço armado das empreiteiras* (Ernesto de Carvalho, Juliano Dornelles, Marcelo Pedrosa, Pedro Severien, Brasil, 2014, 3min50seg) é um exemplo de registro de evento autônomo. Ele é analisado no Bloco 4, Oficina 2, Etapa 4. Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=-cw67cCuni0>

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

O curta *Gilmar – Ofício Cabeleireiro* (Dannyel Leite, Brasil, 2014, 11min4seg) é um exemplo de registro de evento integrado. Ele é analisado no Bloco 4, Oficina 2, Etapa 3.

Disponível em:



<http://curtadoc.tv/curta/biografia/gilmar-oficio-cabeleireiro/>

2. **Imagens obtidas em material de arquivo** – São imagens em movimento, filmes e vídeos que podem ter origem diversa, desde cinejornais, filmes institucionais, reportagens de telejornalismo, especiais de TV, ou até mesmo incluir materiais retirados de outros filmes, de ficção ou documentário.

3. **Imagens obtidas através de recursos gráficos** – Essas imagens incluem os intertítulos, ou cartelas de informação textual inscritas na tela, as animações (figurativas ou não), a inserção e ilustração de dados técnicos (números, escalas, gráficos) e as imagens em still, como fotografias e documentos relevantes (recortes de revistas e jornais e documentação diversa, como certificados, certidões etc.).

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



<https://www.youtube.com/watch?v=gA1rGqnJ-qo>

O som no documentário

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

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

O curta-metragem *O arquivo de Ivan* (Fábio Rogério, Brasil, 2008, 15min) só faz uso de som direto, não há trilha ou quaisquer outros recursos sonoros acrescentados às imagens filmadas.



<https://vimeo.com/5580932>

2. **Som de arquivo** – Oriundo de fontes diversas, como filmes, programas de rádio e televisão, discursos, entrevistas etc. Assista ao trecho a seguir do documentário *Uma noite em 67* (Renato Terra, Ricardo Calil, Brasil, 2010, 85min.) sobre o III Festival da Música Popular Brasileira. Nesse trecho, o filme faz uso de arquivos audiovisuais da TV Record, que transmitia o festival na época. Assista ao trecho de **6min21seg a 7min41seg** no link:



<https://www.youtube.com/watch?v=SpmGHew8DBk>

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

No documentário *Aranhas* (direção e ano desconhecidos) verifica-se o uso da voz over. Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=f5xgEM1zOEY>

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

O curta-metragem *10 advertências e 01 benção* (Kiko Mollica, Brasil, 2005, 7min48seg) emprega recursos sonoros. Toda vez que aparece na tela filmes antigos da família do entrevistado ouve-se o barulho que simula uma máquina de projeção de filme. Assista ao trecho a partir de **3min45seg**, no link:



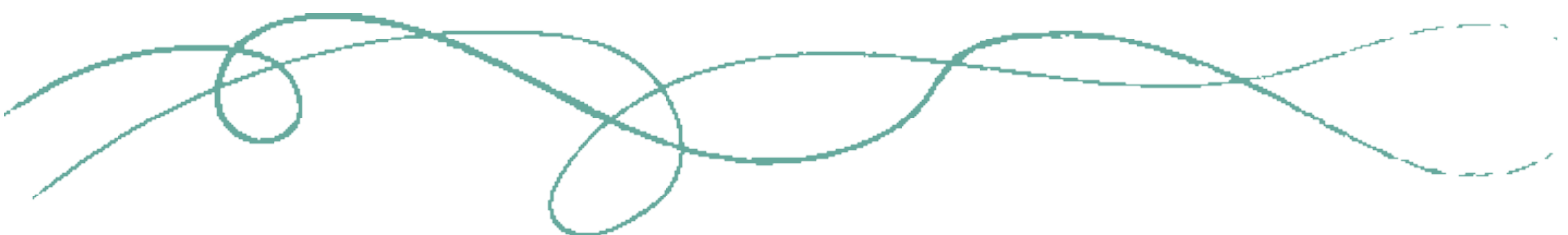
<http://curtadoc.tv/curta/biografia/10-advertencias-e-01-bencao/>

5. **Trilha musical** – Pode ser composta exclusivamente para o documentário – trilha musical original – ou obtida em material de arquivo – trilha musical compilada.

O curta-metragem *Rapsódia do absurdo* (Cláudia Nunes, Brasil, 2007, 15min) utiliza uma trilha sonora marcante que potencializa o sentido das imagens filmadas. Assista em:



<https://vimeo.com/271120423>



Atividades

1. Distribua os/as alunos(as) em equipes e peça-lhes que escrevam o argumento de seus documentários, no qual vão repetir algumas informações já presentes na sinopse (tema, ponto de vista, personagens), mas devem acrescentar novos elementos, especialmente em relação às estratégias de abordagem. Escreva na lousa ou prepare um cartaz com as orientações para a escrita.

Orientações para a escrita do argumento

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

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

Orientações para a revisão do argumento

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

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



Etapa 3 – Roteiro

Durante o período de 1920 a 1950 a forma padrão do roteiro de ficção também servia ao filme de não ficção, ou seja, ao documentário.

Isso foi possível porque, nessa época, os documentários se caracterizavam pelo uso da voz over, aquela acrescentada às imagens após a filmagem. Por sua vez, isso permitia controlar a maior da obra. Imagens e texto eram previamente definidos. Trata-se da época do “documentário clássico” e sua vocação pedagógica.

Hoje, embora ainda exista, o modelo do documentário clássico já não predomina. Há vários outros modelos (interativo, observacional, performático, reflexivo, poético), em muitos dos quais não é a escrita de cenas dramáticas que guia o roteiro, mas a exposição mais ou menos detalhada de situações de entrevista, sequências de arquivo, filmagens das personagens em ação, imagens de cobertura etc., ou seja, atualmente o roteirista de documentário trabalha com maior diversidade de registros fílmicos.

A maior parte desses registros estão sujeitos ao “risco do real”, o que significa dizer que, diferentemente da ficção, como já mencionado, o roteiro de documentário permanece “aberto”. Por isso a preferência de muitos cineastas em trabalhar com o argumento, e não com um roteiro fechado, no planejamento de um documentário.

No entanto, vários documentaristas e teóricos vêm refutando a ideia de que o gênero documentário exige menos preparação que um filme de ficção e que se poderia dispensar a escrita de um planejamento detalhado.

A equipe da Olimpíada de Língua Portuguesa acredita na importância do planejamento para realização dos curtas documentais dos alunos. Dessa forma, incluiu a escrita de um projeto como componente de avaliação dos trabalhos. Nesse projeto, um dos itens que os alunos precisam escrever é o roteiro, o qual deve estabelecer uma estrutura básica que servirá como mapa de orientação para as gravações, permitindo visualizar as sequências fundamentais do filme.

Um roteiro dessa natureza deve conter a descrição do conteúdo das cenas imaginadas para o documentário. Essa exposição deve trazer observações sobre o texto verbal que o espectador irá ouvir, bem como sobre as imagens a que irá assistir. Por exemplo, num documentário de entrevista o roteiro pode indicar as pessoas a serem entrevistadas, bem como disponibilizar um guia de perguntas a serem feitas a cada uma delas. Também pode determinar as imagens a serem produzidas para acompanhar as entrevistas.

Tomemos a título de ilustração o curta-metragem documental *Favela da Central* (Michael Miranda, Brasil, 2015, 3min28seg), realizado pela Piá Produções, sobre o Movimento de Defesa do Favelado (MDF), formado por setecentas famílias que, em 2014, ocupavam um terreno particular no bairro Vila Prudente, em São Paulo.

Assista ao documentário disponível em:



<https://vimeo.com/126510795>

e veja como poderia ter sido escrito um roteiro simplificado desse curta.

Roteiro simplificado

1. Sequência de abertura

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

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

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

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

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

3. Sequência de encerramento


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

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

Agora que você já entendeu como funciona um **roteiro** 📄 de documentário, vamos exercitar esse tipo de escrita.



Atividades

1. Exiba o curta-metragem de caráter documental *Despossessão* (Rogério Vilaronga, Brasil, 2013, 5min) e peça aos alunos(as) que, a partir das imagens, elaborem o que seria o suposto **roteiro**  de filmagem do documentário.

Disponível em:



<http://curtaocurta.com.br/filme/despossessao-1882.html>

Observações importantes:

No momento de debate e correção do exercício é imprescindível verificar se, nos roteiros, os/as alunos(as) priorizaram a necessidade de o curta mostrar o contraste entre os edifícios de luxo e o abandono de construções antigas. Também é importante chamar a atenção para as imagens que evidenciam o porte agigantado dos prédios novos e as características que lhes possibilitam serem reconhecidos como obras luxuosas (banheiras, vista para o mar etc.). Outro elemento significativo que deve constar do roteiro é o registro dos anúncios das novas edificações. Enfim, como essas são as principais características do documentário *Despossessão*, o roteiro deve abranger a indicação da captação de todos esses tipos de imagem.

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

Orientações para a escrita do roteiro

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

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

- Orientações para a revisão do roteiro
- Descreveu o conteúdo de cada cena?
- Definiu em quais locais serão feitas as filmagens?
- No caso de uso de entrevistas, indicou o nome do entrevistado e disponibilizou o roteiro da entrevista?

- Redigiu o texto da narração e/ou cartelas?
 - Escreveu um texto com uma linguagem simples e objetiva?
 - O roteiro tem cerca de uma página?
 - Você deu um bom título para o documentário e colocou-o acima do roteiro?
 - Checou se a pontuação está correta?
 - Corrigiu os erros de ortografia?
 - Substituiu palavras repetidas e eliminou as desnecessárias?
- 4.** Defina uma data para a entrega da versão final dos roteiros.

SAIBA MAIS



O roteiro na história do cinema

Em geral, os primeiros filmes do cinema eram, desde a concepção até a finalização, projetos individuais do realizador. Não havia grande equipe para dar suporte à filmagem. Isso dava liberdade maior a quem filmava. Os roteiros não tinham nem o mesmo formato, nem a mesma função que têm hoje - eram breves sinopses.

À medida que o cinema foi se consolidando, as iniciativas meramente experimentais foram cedendo lugar às preocupações com as narrativas, os filmes crescendo em duração, as equipes aumentando, o que fez surgir um cuidado com o planejamento e os custos das filmagens. O **roteiro** cinematográfico nasceu desse contexto.

Na época dos grandes estúdios, o que conhecemos hoje como “**roteiro técnico**”, embora com outra nomenclatura, já existia. Era comum esse tipo de roteiro conter indicações de câmera e prescrever o modo de filmar. Tal prática evitava gastos não previstos e impunha limites aos diretores para que filmasse exatamente da forma descrita no roteiro.

Hoje, é diferente. O roteiro já não traz **ângulos** de câmera ou **enquadramentos** definidos. O diretor tem liberdade para filmar e o roteirista, por sua vez, não precisa se concentrar excessivamente na linguagem cinematográfica pode se preocupar mais com a história.

Resumindo, o roteiro de cinema é consequência da consolidação do ofício cinematográfico como atividade industrial. Ele passou a existir para atender duas necessidades:

1. reduzir gastos de produção e agilizar o processo de filmagem, pois os cineastas logo perceberam que se economizava dinheiro se todos os **planos** a serem feitos em determinado lugar ou **set** fossem realizados de uma vez, e não seguir a ordem estabelecida no roteiro;
2. atrair o público que já não se impressionava com a simples imagem em movimento - era necessário cativá-lo por meio da narração de uma história.

O pressuposto de que documentário não precisa de roteiro

No fim da década de 1950, a produção de documentários com base no roteiro, à semelhança dos filmes de ficção, sofreu uma mudança. As câmeras mais leves e a possibilidade de registro sonoro em sincronia com as imagens permitiram ao documentarista sair às ruas. Em consequência disso, como já abordado no Bloco 1 do Caderno, surgiram duas escolas de cinema: o direto (prevalente nos Estados Unidos) e o verdade (predominante na França).

Os documentaristas do direto buscavam o registro de um real em estado bruto, sem interferências do diretor (para mais detalhe, consulte o Bloco 1, Oficina 2, Etapa 2). Já os documentaristas do cinema-verdade estavam interessados no encontro entre documentarista e atores sociais filmados, especialmente na forma de entrevistas e/ou de possíveis intervenções que o documentarista viesse a fazer/propor aos participantes do filme. Para essa escola, a verdade que se pode captar é aquela proporcionada pela presença da câmera, ou seja, a câmera tem efeitos sobre o real (para mais detalhes, veja o Bloco 1, Oficina 2, Etapa 3).

Como reconhece Sérgio Puccini (2009), essas duas escolas favoreceram a difusão do mito de que o documentário não precisava de maiores preparações, exigindo do documentarista apenas o gesto de ligar a câmera e alguma sensibilidade para com aquilo que se apresentava à sua frente. Nesse contexto, a obrigatoriedade da escrita de um roteiro no período de pré-produção foi quase extinta. A existência de um roteiro passou a ter mais sentido na etapa de pós-produção do filme. Desde então, o filme seria o resultado de um árduo trabalho de **edição**.



Etapa 4 – Projeto

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

A Olimpíada de Língua Portuguesa também fornecerá um modelo para formatação dos projetos de curta-metragem de documentário.

No momento do julgamento dos trabalhos, os avaliadores levarão em consideração não apenas o produto final, ou seja, o documentário efetivamente realizado, mas também o projeto inicial. A atividade desta etapa visa justamente a elaboração desse projeto.

Atividades

Ajude os/as alunos/as a preencherem com cuidado o formulário autoexplicativo **Modelo de projeto de documentário de curta-metragem**. À medida que ler, você encontrará em cada campo as explicações de como preencher o item correspondente. Você deve **entregar para a Olimpíada somente a sinopse, o argumento e o roteiro**, mas indicamos outros campos para preenchimento que podem auxiliar você e seus/suas alunos(as) no planejamento.

No momento de exemplificar o preenchimento de cada item, tomamos como base o curta-metragem *Ilha das Flores*, objeto de estudo do Bloco 1. Dessa forma, buscamos facilitar a compreensão de como preencher de forma adequada cada item.

MODELO DE PROJETO DE DOCUMENTÁRIO DE CURTA-METRAGEM

1 – **Área temática:** os/as alunos(as) devem especificar a qual área o documentário se associa: meio ambiente, memória, biografia, cidades, cultura etc.

Exemplo baseado em *Ilha das Flores*: injustiça social.

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

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

3 – **Principais personagens do documentário:** relacionar quais serão as personagens, isto é, os atores sociais que farão parte do documentário.

Exemplo baseado em *Ilha das Flores*: personagens principais: agricultor, dona de casa e seus familiares, dono do porco, mulheres e crianças catadores de lixo.

4 – **Fontes de pesquisa**: indicar as possíveis fontes de pesquisa para o tema do documentário: nome de livros, autores, artigos, sites da internet, filmes, especialistas no assunto etc.

Exemplo baseado em *Ilha das Flores*: imagens de livros didáticos; trecho do poema “*O romancista da Inconfidência*”, de Cecília Meireles; trecho da música *O guarani*, de Carlos Gomes; imagens de arquivo audiovisual (II Guerra Mundial, explosão da bomba atômica em Hiroshima etc.)

5 – **Estratégia(s) de abordagem**: enumerar e descrever os recursos de linguagem a serem utilizados no documentário.

5.1. Entrevistas (individuais, coletivas, povo-fala).


5.2. Material de arquivo (documentos audiovisuais, iconográficos e sonoros).

5.3. Encenação, performance.

5.4. Animação.

5.5. Filmagens de eventos, cenas de rua etc.


Exemplo baseado em *Ilha das Flores*:


- **narração em voz off** ;
- colagens de documentos de natureza diversa (imagens de livros didáticos, jornais, revistas etc.; arquivos audiovisuais; animações criadas para o documentário);
- cenas interpretadas por atores para as câmeras;
- encenações de atores sociais para as câmeras.

6 – **Argumento**: descrever de forma completa como será a estrutura narrativa do documentário, bem como de que modo os diferentes recursos de linguagem serão empregados (cerca de uma página).

Exemplo baseado em *Ilha das Flores*: acompanhamos a história de um tomate plantado pelo japonês, o sr. Suzuki. Dona Anete, vendedora de perfumes, percorre a cidade em busca de consumidores para suas mercadorias, obtendo o dinheiro para comprar tomates e carne de porco no supermercado. Dona Anete usa os tomates e a carne de porco para a preparação do almoço de sua família. Entre os tomates comprados há um considerado impróprio para o consumo, que é jogado no lixo. O lixo é recolhido e enviado a um aterro sanitário. O lixo orgânico é separado e utilizado como alimento para os porcos de um dos moradores do lixão. A sobra é liberada para o consumo de mulheres e crianças que catam lixo para sua sobrevivência.

Muitas informações são apresentadas através de uma suposta linguagem didática e científica. Cabe à ironia quebrar a expectativa do público em relação às informações que estão sendo enunciadas.

A **narração em off**  segue um ritmo acelerado, que só se torna mais lento no final. Essa narração é acompanhada ora de colagens de imagens diversas (livros didáticos, jornais, revistas etc.), ora de cenas interpretadas por atores para as câmeras, ora de encenações de atores sociais.

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

Exemplo baseado em *Ilha das Flores*: é importante observar que o roteiro de *Ilha das Flores* reproduzido não consiste meramente em uma sugestão de

filmagens de cenas. Com exceção de um ou outro ajuste feito posteriormente, ele já descreve integralmente aquilo que o espectador vê/ouve quando da exibição do documentário.

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

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

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



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

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

ESTE NÃO É UM FILME DE FICÇÃO

ESTA NÃO É A SUA VIDA

DEUS NÃO EXISTE

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

ILHA DAS FLORES

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

FUSÃO PARA

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

LOCUTOR

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

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

LOCUTOR

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

LOCUTOR

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

LOCUTOR

Os seres humanos são animais mamíferos, bípedes... (16) BALEIA: imagem

em vídeo de uma baleia. (17) GALINHA: table-Top Desenho do Picasso.

LOCUTOR

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

LOCUTOR

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

LOCUTOR

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

LOCUTOR

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

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

8 – **Cronograma de produção:** o cronograma deve comportar todas as etapas de realização do documentário.

Etapa	Duração (dias/semanas)	Descrição das ações
Pré-produção		Pesquisa Escolha das locações Agendamento das entrevistas Agendamento das gravações
Produção		Filmagem
Edição		Decupagem Roteiro técnico Edição de imagem e som
Pós-produção		Tratamento final de imagem e som

Bloco 4

Produção e pós-produção



Objetivos

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

Prepare-se

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

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

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

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

De qualquer forma, é imprescindível não apenas conseguir os equipamentos para gravação, computadores e softwares para edição, mas ter ao menos um aluno de cada equipe que saiba manuseá-los.

Por fim, deve-se enfatizar que não é intuito das oficinas de produção e pós-produção deste Caderno capacitar os alunos para o manuseio dos equipamentos. As orientações aqui expostas se restringem à abordagem do material a ser filmado e editado, isto é, são de natureza mais conceitual que propriamente técnica. Para a maioria dos equipamentos, existem tutoriais de uso na internet que podem ser consultados. O importante é não temer a tecnologia, porque é possível realizar documentários com muito pouco. Então, vamos enfrentar o desafio!

Oficina 1

Produção





Etapa 1 – Preparativos para filmagem

Formação da equipe e divisão das funções

Uma equipe de filmagem profissional comporta várias funções. Na tabela abaixo, você vai encontrar uma lista dos profissionais envolvidos na realização de um filme.

Na Olimpíada de Língua Portuguesa uma maneira de conduzir a realização dos documentários é distribuir essas funções entre os alunos da equipe. Mas pode-se também produzir a partir de modelos menos "hierárquicos", mais horizontais, em que as decisões são tomadas em conjunto, até mesmo com revezamento de postos.

Professor(a), fique à vontade para discutir com a turma o modelo mais adequado ou delegar a cada equipe a adoção do modelo mais conveniente para os seus integrantes.

Funções	Atribuições
Produção	Planejamento, execução e acompanhamento do projeto do filme. Em virtude da abrangência e da variedade de atribuições, a produção audiovisual comporta áreas específicas: produção executiva (aspectos administrativos e financeiros) e direção de produção (que se subdivide em produção de set, produção de elenco, produção de figurino, produção de locação, produção de alimentação). No caso dos documentários a serem realizados pelos alunos para a Olimpíada, imaginamos que caberá à produção as seguintes tarefas: elaboração do cronograma, levantamento de custos (por exemplo, gastos com transporte, alimentação e eventuais pequenos serviços), contato com entrevistados e marcação das entrevistas, obtenção de autorização de uso de imagens e de filmagem em locais públicos e privados.
Direção de fotografia / Operação de câmera	Iluminação, movimentação das câmeras, enquadramento, composição da cena.
Direção de áudio / Operação de som	Captação do som direto, nas filmagens, dos diálogos e dos ruídos ambientes (fase de produção).
Edição de som	Mixagem das vozes, ruídos e músicas (fase de pós-produção).
Edição de imagem	Recorte e tratamento das imagens. A edição visa dar ritmo e sentido à narrativa. Mais do que operar um programa ou software de edição com fluência, o editor precisa pensar criticamente as imagens e fazer bom uso das diferentes possibilidades de montagem.
Direção	Cabe à direção não apenas o controle das filmagens, mas a articulação entre as áreas e as pessoas que trabalham no filme. O diretor é responsável pela orientação argumentativa e artística da produção e está presente em todas as etapas de elaboração da obra.
Direção de Arte	Responsável por criar e definir a cenografia, os objetos de cena, o figurino, a maquiagem, seguindo o conceito proposto pela direção.

Planejamento das gravações

Antes do início das filmagens é necessário planejar as saídas de gravação, ou seja, montar um cronograma de filmagem. Cronograma é uma ferramenta de gerenciamento de tempo. Nessa etapa devem-se relacionar as gravações previstas para o documentário segundo o calendário da Olimpíada.

De acordo com o tipo de documentário, a natureza das gravações pode incluir: entrevistas, registro de eventos específicos (por exemplo, inaugurações, manifestações, atos públicos etc.), encenações, imagens de rua etc.

Com base naquilo que foi previsto, o cronograma deve incluir as datas de gravação de cada evento, estimar tempo de gravação, recursos humanos e materiais. A seguir apresentamos um modelo de cronograma de gravação.

Data	Evento	Localização	Recursos Humanos	Recursos Materiais
5/11	Entrevista com o professor(a) "X".	Sala de aula da escola "Y".	- Operador de câmera. - Operador de som. - Produtor. - Diretor.	- Equipamentos: câmeras, tripé, microfone de lapela, rebatedor de luz etc. - Objetos de cena: computador, quadro negro etc.
6/11	Cerimônia de inauguração da biblioteca da cidade.	Auditório da biblioteca.	- Operador de câmera - Operador de som - Produtor - Diretor	- Equipamentos: câmeras, tripé, microfone de lapela, rebatedor de luz etc. - Objetos de cena: livros, mesa de apoio etc.

A ideia é otimizar as gravações de forma que não haja necessidade de voltar à mesma **localização** 📍. Assim, pode-se marcar a gravação das entrevistas de várias personagens num mesmo dia e local. É imprescindível sempre ter à mão as informações de contato de cada entrevistado, bem como das pessoas responsáveis pelos locais onde se realizará a gravação.

A **produção** 🎬 é a responsável pelo agendamento das gravações, obtenção de autorizações de filmagem e deslocamento da equipe.

Equipamentos

Sabemos que cada escola terá à disposição um tipo de equipamento e que em muitas delas o único equipamento disponível será o celular dos alunos. Claro que um bom equipamento ajuda a obter boa qualidade da imagem e do som, mas, felizmente, hoje, muitos celulares são capazes de capturar uma boa imagem. Se na sua escola a alternativa for produzir os curtas-metragens com celular, veja, entre os alunos, aqueles que possuem os melhores celulares para captação de imagem e som e proponha o uso deles para gravação dos documentários. E lembre-se: seguir algumas técnicas simples e ter cuidados básicos evita incorrer em erros e possibilita a realização de um bom documentário. Na Oficina 2, dedicada ao processo de filmagem, enumeramos uma série de dicas para se fazer um filme de qualidade com celular.

Atividade

1. Solicite a cada equipe que organize seu cronograma de filmagem. Para isso, é preciso tomar algumas providências, entre as quais: fazer o agendamento das entrevistas; listar as datas dos eventos que precisam ser registrados; obter, se necessário, autorização para filmar tais eventos.

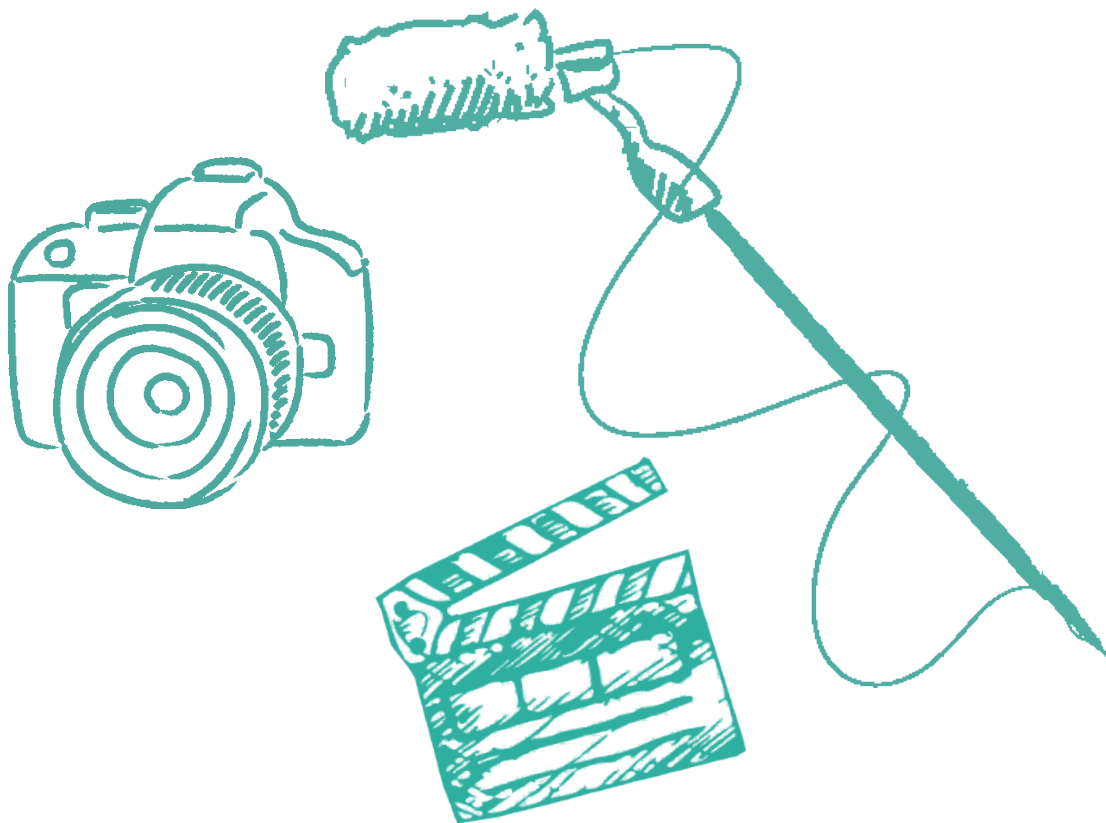
Caso o documentário comporte performances ou encenações, é preciso fazer seleção de elenco, confeccionar figurino e preparar os cenários ou as locações das filmagens.

Se não for possível elaborar um cronograma fechado de tudo o que é preciso filmar para o documentário, pode-se trabalhar com cronogramas parciais.

Utilize o modelo de cronograma disponibilizado nesta etapa da Oficina.


Oficina 2

Filmagem





Introdução

Uma dica importante para seus alunos: não exagerar no tempo das gravações. Afinal, os documentários destinados à Olimpíada de Língua Portuguesa devem ter no máximo 5 minutos. Acumular muitas horas de filmagem pode dificultar a **edição** , já que se terá muito material para se ver e selecionar.

Deve-se recomendar aos alunos que registrem, numa espécie de diário, os erros e acertos verificados na gravação do dia. Assim, identificarão mais facilmente o que ainda precisa ser feito para ter em mãos o que estava delineado no planejamento.

Partindo da hipótese de que muitas gravações serão feitas com celulares, pois esses equipamentos são mais acessíveis, oferecemos dicas para evitar erros comuns de filmagem e melhorar a qualidade dos documentários.

Dicas para uso de celulares nas gravações

Dica 1 – Checando equipamentos e documentação

Antes de sair para a gravação, é indispensável checar se, além dos equipamentos essenciais, como câmera e microfone, os alunos estão levando carregadores, extensões, fita crepe, tesoura e outros acessórios que acharem necessários. Também é importante levar autorizações de uso de imagem (há um modelo aqui nesta Oficina, na Etapa 2) para ser assinadas pelos participantes, bem como cópia de roteiro de entrevista (se for o caso), cronograma e plano de filmagem.

Dica 2 – Conferindo o status do celular

Peça aos alunos que verifiquem o status do celular que será usado na gravação, checando os seguintes itens:

- A bateria está carregada? Estão levando carregador?
- O celular está configurado no “modo avião”? Isso evita interrupções durante as filmagens.
- O celular está configurado para gravar na qualidade mais alta? É bom lembrar que essa escolha fará com que as imagens ocupem mais espaço; portanto, é importante escolher pelo menos uma destas recomendações: mais espaço no celular; cartão de memória sobressalente; condições de descarregar o material em um computador durante a gravação para dispor de mais espaço com as novas imagens.

O espaço de armazenamento necessário varia de um aparelho para outro, mas é aconselhável ter a média de 1,3 GB para 10 minutos de filmagem.

As equipes que forem trabalhar com equipamentos específicos de captação de imagem e som devem consultar manuais, tutoriais ou pessoas experientes para aprender a manuseá-los corretamente.

Dica 3 – Posicionando corretamente o celular

Recomende aos alunos que gravem sempre com o celular na horizontal. A posição vertical, embora seja a mais frequente no manuseio do aparelho, não conversa com as telas de exibição da televisão e do cinema, que operam segundo o paradigma da imagem horizontal (modo paisagem). Caso se grave na vertical e não seja feita a conversão adequada, na hora da exibição em telas de TV e cinema a imagem aparece com tarjas pretas nas laterais, o que compromete esteticamente. A filmagem na vertical deve ser usada apenas no caso de uma opção estética consciente, com o objetivo de provocar efeitos de sentido específicos.

Curiosidade:

O formato retangular de **enquadramento** da imagem advém da pintura. Com o cinema, a imagem se alongou para os lados. A televisão tornou a imagem mais quadrada. Apesar dessas transformações, em todos estes formatos predomina o padrão horizontal. Agora, com os celulares, as imagens estão se verticalizando. Já surgiu, inclusive, um festival que visa subverter os padrões e valorizar filmes produzidos no novo formato. É o caso do Vertical Film Festival (VFF), cuja primeira **montagem** ocorreu em 2014 e já está em sua 3ª edição.

Dica 4 – Iluminando o ambiente

Advirta os alunos a respeito das seguintes questões:


- Não gravar em lugares escuros, sem luminosidade adequada.
- Evitar gravações à noite, quando se exigem muitos cuidados com a iluminação.
- Atentar para as variações de luz durante o dia, como as causadas, por exemplo, por nuvens.
- Não gravar na contraluz (com a câmera posicionada de frente para a fonte de iluminação).
- Ter cuidado com o aparecimento de sombras na imagem. Para tanto, basta posicionar uma fonte de luz (como um abajur) para iluminar a **cena**.
- Manter o rosto do entrevistado na parte mais clara do quadro.
- Em entrevistas, atentar para a composição da cena para que elementos no fundo do quadro não disputem com o entrevistado a atenção do espectador.

- Observar que a maioria dos celulares ajusta automaticamente a exposição da luz que entra no sensor. Isso funciona muito bem em ambientes externos, mas em um ambiente de iluminação controlada qualquer movimento pode mudar a intensidade do brilho na cena. Para manter a iluminação da cena equilibrada, pode-se trocar a exposição automática para a manual. Mas às vezes essa configuração se desliga automaticamente após a conclusão da gravação. Nesse caso, ao iniciar uma nova gravação, é necessário voltar ao modo manual.

Dica 5 – Cuidando da lente

Aconselhe os alunos a limparem a lente da câmera do celular antes de começar a gravação, de preferência com um pano de microfibra para não arranhá-la.

Dica 6 – Estabilizando o celular

A câmera deve estar estabilizada antes de iniciar a gravação. Para tanto, pode-se usar um **tripé** . Na falta desse equipamento, pode-se substituí-lo por uma pilha de livros, um banquinho ou outros objetos, para estabilizar o celular na altura desejada. Na internet há vários vídeos que ensinam a confeccionar tripés caseiros para celular. Selecionamos aqui alguns:

Manual do Mundo. “Tripé caseiro para celular”, 2013. Disponível em:




<https://www.youtube.com/watch?v=qu5gvQEzh-4>

Manual do Mundo. “Tripé caseiro para câmera fotográfica – How to make a tripod for camera”, 2013.



<https://www.youtube.com/watch?v=HQNkJs2DUxY>

Dica 7 – Acertando o posicionamento da câmera

Recomende aos alunos(as) que aproximem a câmera do objeto/sujeito a ser filmado, evitando o uso do **zoom**  em gravação a distância. O zoom diminui a estabilidade da imagem e sua definição e só deve ser empregado se for um recurso de linguagem com intenção específica.

Dica 8 – Gravando o áudio

Desaconselhe gravação em locais com tráfego excessivo de pessoas e com muita incidência de ruídos (ar condicionado, buzina de automóvel, barulho de construção, gritos, latidos, música alta etc.). Se houver muita movimentação em segundo plano ou som intermitente, peça aos alunos(as) que esperem o barulho cessar ou aconselhe-os(as) a mudar de ambiente.

Locais muito amplos – como igrejas e salões de festa – geram muita reverberação. Assim,

lembre aos alunos(as) que deem preferência a lugares pequenos, com objetos como tapetes, persianas, cortinas, sofás, colchões etc., pois esses materiais ajudam a absorver as ondas sonoras e reduzir a reverberação. Se a **locação** 🎬 escolhida não tiver esse tipo de material, a equipe de **produção** 🎬 pode providenciar mantas ou edredons, que ajudam a diminuir a reverberação.

Os celulares nem sempre garantem boa qualidade sonora. Para minimizar esse problema, uma solução é utilizar um **microfone de lapela** 🎤. Há vários modelos no mercado, mas eles também podem ser feitos com um fone de ouvido. O microfone de lapela amplifica bem a voz, garantindo gravação de qualidade. É um acessório discreto e deve ser preso na roupa do entrevistado numa altura que possa captar bem a voz. Na internet, há várias sugestões de confecção de “microfone de lapela caseiro para celular”. Sugerimos alguns vídeos:

Tutorial em Geral. “Como fazer um microfone de lapela caseiro”, 2018. Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=uDw3HIb6zXE>

Vídeo Mania. “Dica de áudio: como fazer um microfone de lapela com fone de Celular Grátis”, 2016. Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=V--7zJOgqMo>

Aconselhe os/as alunos(as) a fazer alguns minutos de gravação de som ambiente. Ela pode ser feita com gravadores portáteis ou celulares. O “silêncio” de cada locação é diferente. Esse som ambiente poderá ser muito útil no momento da **mixagem** 🎬. O som ambiente deve ser mixado por baixo das vozes, o que ajudará a “esconder” os cortes e dar continuidade sonora.

Dica 9 – Providenciando uma filmagem-teste

Peça aos alunos(as) que antes de gravar façam um vídeo curto como teste, para se certificarem de que o **enquadramento** 🎬, a iluminação e o áudio estejam corretos.

Dica 10 – Batendo a claquete

É importante que alguém “bata a claquete” no início da gravação, pois essa batida (pode ser batida de palmas) será o elemento que permitirá, mais tarde, à **edição** 🎬 marcar a sincronia entre a imagem e o som, quando captados separadamente. A **claquete** 🎬 também traz informações importantes sobre o que está sendo gravado, especialmente a **cena** 🎬 e a **tomada** 🎬 (ou take). Assista a alguns vídeos que falam da importância da claquete:

Canal Claquete. “Função da claquete”, 2016. Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=wXJWG56YFTQ>

Brainstorm Tutoriais – Edição de Vídeo. “Pra que serve a claquete? // DROPS #5”, 2016. Disponível em



<https://www.youtube.com/watch?v=UQhjOrY1YtA>

Dica 11 - Fazendo *upload* dos arquivos

No final de cada gravação, é prudente lembrar aos alunos para fazer o *upload* do material gravado para um computador ou HD externo. Essa exportação deve ser feita para pastas específicas, nomeadas de forma a facilitar a localização dos arquivos no momento da edição. Por exemplo: sequência da praia, sequência da escola etc. Esses cuidados facilitam o processo de edição.

Observação:

Algumas sugestões aqui indicadas foram adaptadas do ebook *12 dicas infalíveis de como gravar vídeos com smartphones*, de Michael Oliveira, disponível na internet em:



<http://michaeloliveira.com.br/wp-content/uploads/2017/03/12-dicas-de-gravar-smartphones.pdf>




Etapa 2 - Filmagem em situação de entrevista

No epílogo de seu livro *Cineastas e imagens do povo*, Jean-Claude Bernardet assinala que, de tanto utilizada, a entrevista passou a ser uma espécie de “cacoete de linguagem” do documentário brasileiro.

Por sua vez, na obra *Roteiro de documentário. Da pré-produção à pós-produção*, Sérgio Puccini sustenta que a entrevista está para o documentário assim como a encenação está para o filme de ficção, e faz uma série de afirmações e recomendações sobre o uso da entrevista no filme de não ficção, que retomamos aqui.

Roteiro flexível

Segundo Puccini, a entrevista deve seguir um **roteiro**  prévio, mas flexível, ou seja, é importante que o entrevistador não se apegue ao *script*, ele deve estar aberto a qualquer elemento que possa mudar a condução da entrevista e o direcionamento da conversa.

Dessa forma, Sérgio Puccini aconselha não enviar previamente as perguntas ao entrevistado; assim, evita-se que ele esteja preparado demais para a ocasião. Deve-se apenas informá-lo sobre o tema a ser abordado e deixar as perguntas para a hora da entrevista.



Escuta sensível

Puccini afirma que um bom entrevistador deve exercitar uma “escuta sensível”, prestando atenção não só ao que o entrevistado diz, mas também aos momentos de silêncio que permeiam o diálogo. Esses silêncios podem, em si mesmos, ser muito significativos.

Direcionamento do olhar

Um aspecto importante para o qual Puccini chama a atenção é o direcionamento do olhar do entrevistado. Segundo ele, muitos realizadores ficam na dúvida se devem orientar o entrevistado a olhar diretamente para a câmera ou para quem conduz a entrevista.

O olhar para a câmera, além de passar a impressão de que se fala diretamente com o espectador, transmite uma sensação de autoridade. É o que ocorre com repórteres e apresentadores de TV.

Veja um exemplo que reproduz a escalada (manchetes de um telejornal) de uma edição de 2002 do *Jornal Nacional* (Ali Kamel, Fátima Baptista, Brasil, 2002, 1 min), disponível em:




https://www.youtube.com/watch?v=6XcoKV_6GT8

Os apresentadores estão sentados na bancada e se revezam no anúncio das notícias. Por vezes, as imagens deles dão lugar a fragmentos das reportagens que serão exibidas. Os apresentadores do jornal falam diretamente para a câmera em tom assertivo. O efeito de sentido é de seriedade.

Repórteres também costumam olhar para as câmeras, dando a impressão de que falam diretamente com o espectador. A diferença é que, em vez de se encontrarem no estúdio, estão na rua entrevistando pessoas. Os entrevistados, por sua vez, não costumam olhar diretamente para a câmera, mas para o repórter. Há exceções, no entanto. Quando o entrevistado olha diretamente para a câmera, ele passa a sensação de que compartilha com o repórter o comando da situação.

Assista à entrevista *SBN Interativo* (Bárbara Rocha, Brasil, 2017, 3min 43seg) disponível em:



O vídeo abre com o anúncio da matéria pelo apresentador, que olha diretamente para a câmera. Depois, passa para a repórter, que, de início, também olha para a câmera e em seguida vira-se para o entrevistado. Durante a entrevista, o entrevistado ora olha para a repórter, ora para a câmera. Ele sempre inicia e termina sua fala olhando para a repórter, mostrando que está interagindo com ela. Mas, durante todo o miolo de sua fala, ele olha para a câmera. Até mesmo, nesses momentos, a câmera fecha um **zoom** , enquadrando na tela apenas sua imagem. Isso ocorre, muito provavelmente, porque ele fornece informações sobre acidente de trabalho, um tema que interessa a todos os espectadores. Sua fala é uma espécie de prestação de serviço, de alerta, para o espectador. Portanto, é adequado que ele se dirija diretamente ao espectador.

No caso de entrevistas para documentário, o mais comum é o entrevistado olhar para o entrevistador, e não para a lente da câmera. Para passar a impressão de que o entrevistado interage com o entrevistador e também com o público, quem pergunta se posiciona atrás ou mais próximo da câmera, na mesma altura dela, para que o olhar do entrevistado possa se dirigir à câmera e ao entrevistador ao mesmo tempo. Essa estratégia tem um efeito maior de naturalidade quando comparado ao olhar diretamente para câmera.

Em vários momentos do documentário *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, Brasil, 2007, 100 min) veem-se as entrevistadas subindo uma escada e se sentando numa cadeira disposta à frente da do diretor, que, por sua vez, está sentado ao lado da câmera. Trata-se da configuração típica da entrevista para documentário, referida no parágrafo anterior.

Para ver os momentos em que se mostra a disposição entre entrevistadas, diretor e câmera, assista aos trechos do filme:

- trechos de **1min a 1min37seg**; de **33min45seg a 34min30seg**; de **01h07min50seg a 01h08min33seg**; de **01h32min01seg a 01h32min13seg**, disponível em:



Voz do entrevistador

O realizador tem três possibilidades de mostrar uma entrevista:

- revelar o entrevistador em interação com o entrevistado, ou seja, o entrevistador é visto e ouvido;

- ocultar/cortar a imagem do entrevistador e deixar que o espectador ouça apenas a voz off fazendo perguntas e comentários;
- veicular somente as respostas do entrevistado às perguntas anteriormente feitas pelo entrevistador. Nesses casos, para garantir a compreensão das respostas, muitos entrevistadores costumam pedir ao entrevistado que repita a pergunta ao responder. Apesar de eficiente, essa estratégia pode desvirtuar a naturalidade da conversa.

No documentário *Jogo de cena* podem-se ver todos esses tipos de presença da voz do entrevistador: ora vê-se e ouve-se Coutinho conversando com as entrevistadas, ora ouve-se apenas sua voz fazendo perguntas enquanto a câmera permanece focada na entrevistada, ora ouve-se apenas a resposta da entrevistada.

Enquadramentos mais comuns

Os tipos de **enquadramento** 🎬 mais comuns em uma entrevista são: plano americano, plano médio, primeiro plano e close-up. Seleccionamos *frames* extraídos do documentário *Jogo de cena* para exemplificar esses enquadramentos.

Plano Americano – Mostra a personagem do joelho para cima.



Jogo de cena. Eduardo Coutinho. Brasil, 2007, 100 min.

Plano Médio – Mostra a personagem da cintura para cima.



Jogo de cena. Eduardo Coutinho. Brasil, 2007, 100 min.

Primeiro Plano – Mostra a personagem do tórax para cima, com ênfase na cabeça.



Jogo de cena. Eduardo Coutinho. Brasil, 2007, 100 min.

Plano Fechado ou big close – Mostra o rosto ou um detalhe.



A variação de **enquadramentos** 🎬 cria mais possibilidades visuais para o documentário e pode facilitar a **edição** 🎬, minimizando o chamado **Jump-Cut** 🎬, um efeito de “salto” na imagem, que ocorre quando se juntam dois **planos** 🎬 de uma mesma pessoa feitos com o mesmo enquadramento em situações diferentes e com a câmera na mesma posição. Para evitar esse tipo de efeito, convém filmar o ambiente em que a entrevista foi gravada, alguns objetos ou detalhes da própria personagem, para se ter **imagens de cobertura** 🎬.

Ambientes de gravação

O ambiente de gravação de uma entrevista pode ser aberto (externo) e fechado (interno). Em geral, no ambiente externo há ocorrências de ruídos que podem interferir na captação do som (buzina de carro, latido de cachorro, ventos fortes, avião etc.). Mas mesmo em ambientes internos é preciso verificar se não há sons que prejudicam o registro sonoro (música, conversas em voz alta, ar condicionado etc.).

Um cuidado importante na hora da entrevista é minimizar os ruídos do ambiente. Por exemplo, numa gravação em escola, devem-se evitar os horários de recreio/intervalo, nos quais há gritos e conversas, bem como espaços cujas janelas se abrem para ruas de grande tráfego.

Autorização de uso de imagem

Lembre aos alunos que eles não devem se esquecer de pedir a todos aqueles que aparecerão no documentário uma autorização de uso de imagem. Isso é muito importante para evitar problemas judiciais no futuro.

Sugerimos um modelo de autorização:

Termo de autorização de uso de imagem

Autorizo a equipe formada pelos alunos (inserir nome e CPF ou ID dos alunos) da escola (inserir o nome da escola) a utilizar, integral ou parcialmente, imagens de minha pessoa no curta-metragem que estão realizando, (inserir o nome do curta) , para a 6ª edição da Olimpíada de Língua Portuguesa.

Também estou ciente de que, além da Olimpíada de Língua Portuguesa, o curta-metragem (inserir o nome do curta) poderá ser exibido em outros concursos, festivais, premiações, ou disponibilizado na internet, e também para esses fins autorizo a utilização do material de arquivo acima referido.

_____Cidade____, _Dia____ de __mês_____ de 20_____

(Assinatura)

Nome: _____

RG: _____ CPF: _____

Telefone 1: () _____ Telefone 2: () _____


Endereço: _____

Cidade: _____ Estado: _____



Etapa 3 – Ações reencenadas para a câmera


Em documentários, muitas vezes solicita-se às personagens que encenam para a câmera aquilo que seriam suas atividades diárias. Além da função primeira de mostrar o cotidiano das personagens, essas imagens servem para ilustrar um depoimento e quebrar a monotonia da imagem estática da entrevista.

O fato de poderem ser roteirizadas na pré-produção, encenações desse tipo constituem garantia de maior controle da situação de filmagem. Obviamente, certo embaraço da personagem diante da câmera pode ocorrer, mas, como lembra Puccini, pode-se repetir a **cena**  até considerá-la satisfatória.

Assista ao curta-metragem *Gilmar – Ofício Cabeleireiro* (Dannyel Leite, Brasil, 2014, 11min4seg) disponível em:




<http://curtadoc.tv/curta/biografia/gilmar-oficio-cabeleireiro/>




No início do filme, aos 18 segundos, a personagem Gilmar se aproxima da porta de seu estabelecimento e muda a placa de “Volto já” para “Entre”. Uma câmera fixa filma essa cena de perto. A indicação de que se trata de uma cena encenada para a câmera se revela especialmente no olhar direto que o cabeleireiro dirige ao aparelho. Também a **sequência**  final do curta, a partir de 9 min e 56 seg até o encerramento, é uma encenação. Isso fica claro pelo fato de a personagem fechar o estabelecimento, sair de cena, mas a imagem do interior do ambiente continuar na tela, denunciando que a câmera e a equipe de filmagem lá permaneciam.



Etapa 4 – Filmagem em regime de urgência

No cinema de ficção pode-se repetir uma **cena**  quantas vezes forem necessárias para se obter aquilo que se almeja, por isso podemos dizer que o controle sobre a filmagem é total.

O documentário, por sua vez, está sujeito ao “risco do real”. O diretor não consegue exercer domínio absoluto sobre as situações que ocorrem no mundo real.


Na filmagem de conflitos, por exemplo, é comum ele enfrentar as seguintes situações: não poder enquadrar a cena ao seu feitio; não conseguir estabilizar a **câmera**  e assim só obter imagens tremidas; não ser capaz de acompanhar toda a **ação**  que está sendo filmada, tendo que desligar a filmadora antes de a ação ser finalizada. Ou seja, as preocupações com as técnicas de filmagem (**enquadramento** , foco, iluminação) ficam submetidas às necessidades do registro.


Aliás, durante a filmagem de manifestações, conflitos urbanos e guerras, o cinegrafista que filma no meio do povo corre o risco de registrar imagens insatisfatórias, além de colocar em risco sua própria vida.

Assista ao vídeo militante *Braço armado das empreiteiras* (Ernesto de Carvalho, Juliano Dornelles, Marcelo Pedroso, Pedro Severien, Brasil, 2014, 3min50seg), produzido e colocado para circular no calor da ação de reintegração de posse de um terreno localizado no Cais José Estelita, em Recife. Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=-cw67cCuni0>

Braço armado das empreiteiras mostra um enfrentamento corpo a corpo entre policiais e militantes. As câmeras captam o que ocorre no momento e a **montagem**  preserva a ordem sequencial dos fatos: os PMs chegam, os manifestantes circundam o terreno da ocupação e gritam palavras de ordem (“Abraça o Estelita”, “Ocupar – Resistir”); os PMs fazem uso de balas de borracha, os manifestantes gritam, correm; os manifestantes sentam no chão para evitar o avanço da polícia, que, por sua vez, emprega *spray* de pimenta, os manifestantes permanecem sentados; a polícia avança, recomeça a disparar balas de borracha, usa gás lacrimogêneo, o que provoca mais tumulto, confusão, prisões; no final, os manifestantes terminam se afastando do local da ocupação e seguem em direção a um viaduto.

O vídeo é curto e forte. Não há quem fique impassível diante do que vê e ouve. As imagens tremidas e fora de **enquadramento**  que predominam no vídeo são uma assinatura física de quem filma, revelando o engajamento político e emotivo dos cinegrafistas.

Atividades

- 1.** Nos dias de gravação, peça aos alunos que chequem as condições dos equipamentos e dos acessórios necessários para filmagem (cartão extra de memória, baterias, carregadores, extensões, fita crepe, tesoura e outros itens que possam ser úteis). Todos devem saber quais serão suas funções no momento da gravação: quem vai conduzir as filmagens, realizar as entrevistas, operar a câmera, monitorar o áudio, ser o responsável pelas autorizações de filmagem, produção do **set** 🎬, deslocamento e alimentação da equipe.
- 2.** No final de cada filmagem, lembre os alunos de descarregar os cartões de memória no computador onde será realizada a edição ou em HDs externos. Oriente-os a fazer o *upload* desse material de forma a facilitar o processo de **edição** 🎬. Assim, é preciso identificar os arquivos e organizá-los em pastas.

Oficina 3

Edição e pós-produção





Etapa 1 – Decupagem e roteiro técnico

O processo de **edição** começa com a análise de todo o material filmado. Na fase inicial, eliminam-se as imagens que apresentam problemas técnicos, bem como aquelas que não possuem interesse para o filme. Trata-se da **decupagem** das sequências para elaboração do **roteiro técnico**.

No roteiro técnico, as sequências são dispostas na ordem em que aparecerão no documentário. Concebido em colunas, ele serve para organizar e facilitar a localização das sequências na hora da edição. agora, veja um exemplo de roteiro técnico para edição.

SEQ	Descrição	Arquivo	Time code	Tempo
01	Queda de uma folha	001	35:03-35:07	6"
02	Folha na água	002	36:00-36:05	5"
03	Entrevista com a bióloga	003	11:01-12:03	1:2"

A primeira coluna destina-se ao número da **sequência** a ser utilizada no documentário de acordo com a ordem final do filme.

A segunda coluna contém a descrição resumida do conteúdo de cada sequência.

A terceira coluna mostra a identificação do arquivo que contém o **material bruto** em que se encontra a sequência em foco.

A quarta coluna informa o time code de entrada e saída, ou seja, o tempo em que começa e termina a sequência.

Pode haver ainda uma quinta coluna, como no exemplo acima, para informar o tempo de duração de cada sequência, possibilitando ao montador conhecer o tempo total do filme.

Essa estrutura pode variar. O importante é que o **roteiro técnico** seja escrito de maneira clara e bem organizada para facilitar a busca das sequências durante a montagem. Com esse relatório em mãos é hora de começar a **edição**. O tempo dedicado a essa etapa não deve ser subestimado.








Para os documentários participantes da Olimpíada de Língua Portuguesa imagina-se que, em razão de a duração máxima do filme ser de 5 minutos, o material bruto não será tão extenso. Portanto, o problema representado pela grande quantidade de imagens a ser decupadas nos documentários de longa metragem talvez seja minimizado.



Etapa 2 – Edição de imagens



Com base no roteiro técnico de edição, o editor começa a montar o filme. Diz-se frequentemente que é só nesse momento que, de fato, se “encontra” o filme.

Cabe à edição juntar o material filmado num todo coerente, o filme. Não se trata simplesmente de conectar uma imagem à outra mecanicamente, mas de sequenciá-las de forma que adquiram um significado que isoladamente não possuem.

A **montagem**  consiste na criação de relações entre os **planos** , seja de semelhança, seja de oposição, implicação, **continuidade**  etc. Para tanto, o montador faz uso de vários recursos da linguagem cinematográfica (**corte** , **fusão** , **fade-in** , **fade-out** , congelamento da imagem, elipses etc.). Com esses recursos, ele vai dando ritmo ao filme.

Mas editar não é simplesmente imprimir um *timing* à narrativa. Cabe à montagem organizar discursivamente os acontecimentos fílmicos tendo em vista determinados propósitos, sejam eles retóricos, dramáticos, éticos ou estéticos.

Em geral, o processo de edição é marcado por um enxugamento gradual das partes menos essenciais ao filme. Raras são as vezes em que se verifica o percurso inverso, de acréscimo em vez de supressão de cenas e planos, bem como de tempo, em cada um desses planos que registram as ações do filme.

Na etapa de **edição** , além de juntar e ordenar as sequências selecionadas para o documentário (entrevistas, cenas de ação, material de arquivo, animação gráfica etc.), os alunos deverão limpar o **material bruto**  até chegar a uma versão de 5 minutos que corresponda à ideia inicial do projeto.

Em geral, não se obtém essa versão de imediato. É preciso paciência, tempo, dedicação e clareza do que se quer para se chegar a um resultado satisfatório. Comumente o trabalho do montador é solitário, mas no caso da Olimpíada de Língua Portuguesa Escrevendo o Futuro é importante que toda a equipe participe da fase de montagem emitindo opiniões.

À medida que a montagem do documentário for avançando, é importante fazer *backups* das versões ainda não acabadas, o que evita o risco de perder todo o material justo na reta final.

Existem diversos programas que auxiliam a edição de documentários, juntam trechos gravados, adicionam áudios e trilhas sonoras e imprimem os créditos. Você pode utilizar o de sua preferência. Porém, boa parte deles exige pagamento para sua utilização. Escolhemos aqui, então, um editor gratuito que, de forma simplificada, permite montar seu filme com tudo aquilo de que você precisa: o Lightworks. No Anexo 1 deste Caderno, você encontrará um tutorial de instalação e links para vídeos que ensinam a utilizar o programa.

Além do Lightworks, há outros *softwares* de edição de vídeo gratuitos:

● Windows Movie Maker (Iniciante – Windows). Disponível em:

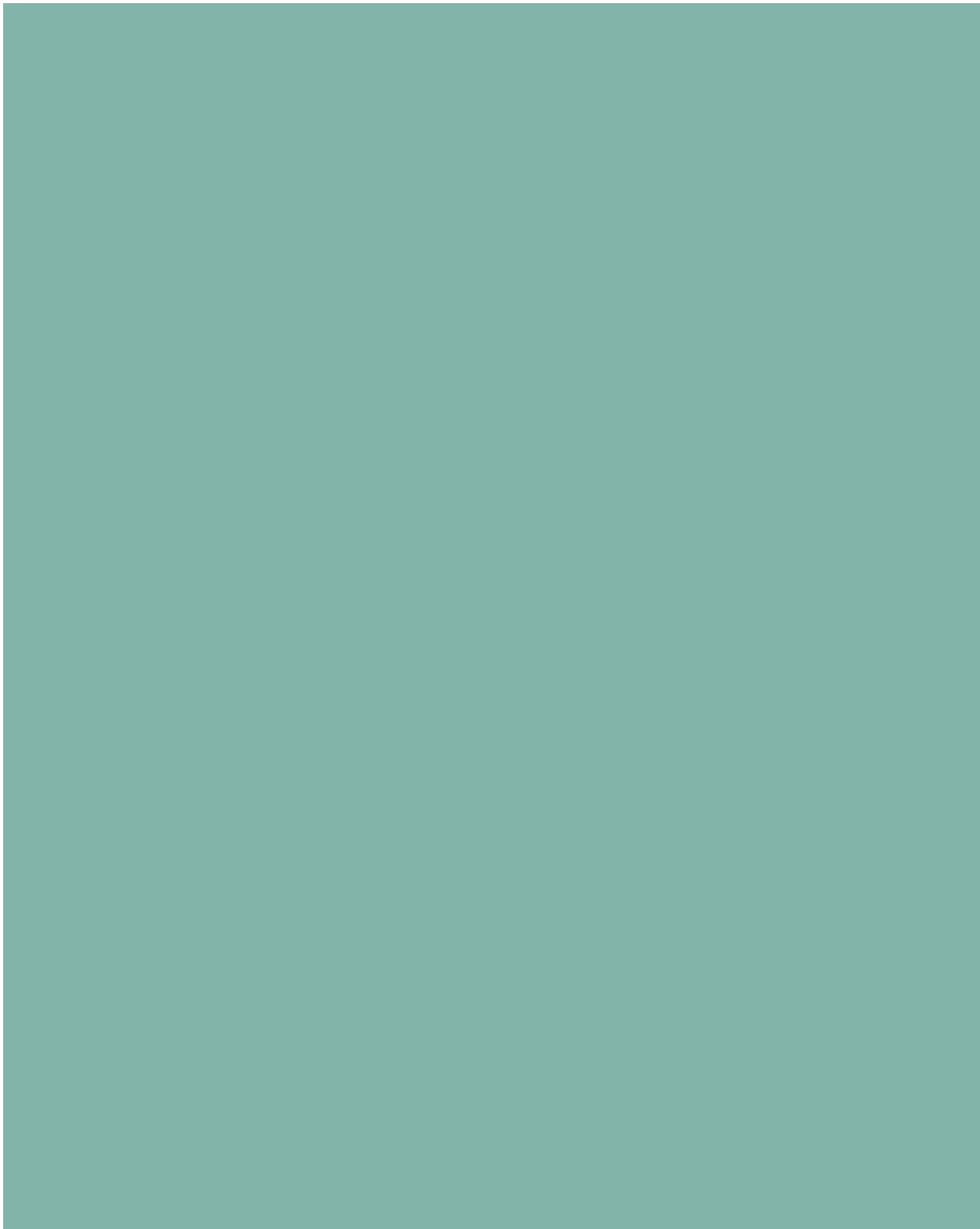


<https://www.microsoft.com/pt-br/p/movie-maker-10-free/9mvfq4lmz6c9#activetab=pivot:overviewtab>

● iMovie (Iniciante – Mac). Disponível em:



<https://www.apple.com/br/imovie>





Etapa 3 – Edição de áudio

O áudio do documentário também exige **edição** 🎬. Além do som captado nas gravações (chamado “**som direto** 🎙️”), na etapa da edição, podem ser acrescentados ao material filmado efeitos sonoros e trilha musical. Esses elementos transmitem maior carga de dramaticidade à obra.

É imprescindível ter cuidados de natureza técnica com o áudio de um filme. A seguir, alguns procedimentos essenciais para a boa qualidade do áudio.

1. Minimizar os ruídos que tenham sido captados na gravação. Existem *softwares* on-line gratuitos para isso. Um deles é o Audacity, que tem tutoriais de uso disponíveis na rede. É também possível editar o som no Audacity, mas, como se trata de *software* de nível intermediário, aconselhamos o uso de *softwares* mais básicos para editar o som, como o iMovie ou Windows Movie Maker.
2. O iMovie e o Windows Movie Maker permitem editar apenas duas trilhas de áudio; desse modo, na edição, deve-se sincronizar microfone por microfone, ou seja, acrescenta-se o áudio de um microfone, mixa-se e salva; em seguida, adiciona-se outro, mixa-se e salva, e assim por diante. Esse é o modo pelo qual se mixam os diálogos.
3. Após a **mixagem** 🎛️ dos diálogos, acrescenta-se a narração em **voz over** 🗣️ (mais adiante tratamos da importância desse tipo de narração no documentário).
4. Em seguida, pode-se inserir uma trilha de efeitos sonoros e salvar; depois, o som ambiente e salvar; e, no final, a música.

Cineastas profissionais geralmente contratam músicos para compor e executar as trilhas sonoras de suas produções, ou compram os direitos autorais de trilhas sonoras ou músicas já existentes. Mas há bibliotecas das chamadas “trilhas brancas”, que são trilhas sonoras prontas para serem inseridas em qualquer obra, sem a necessidade de pagamento de direitos autorais ou qualquer outro custo.

Um exemplo dessas bibliotecas está no YouTube Studio (Beta), onde se podem encontrar todos os tipos de trilha, organizadas por compositor, estilo e até clima. Preparamos um passo a passo para você utilizar esse recurso (ver Anexo 2).



Etapa 4 – Narração e intertítulos

Um recurso bastante usado para dar coesão às sequências de um documentário é a narração.

Puccini (2009) lembra que escrever o texto da narração implica saber trabalhar com o poder de síntese das palavras. Ele deve acompanhar o ritmo das sequências e por isso a escolha de cada expressão é crucial. Uma maneira de avaliar a escolha das palavras e o ritmo do texto em relação às imagens é ler em voz alta o que foi escrito.

Outro aspecto importante ressaltado por Puccini é a escolha da voz para a narração. A seleção do narrador, com seu timbre específico de voz, pode, ou não, ajudar a criar o clima pretendido pelo documentarista.

Narração em terceira pessoa

Muitos documentaristas contemporâneos não gostam da narração em **voz over** em terceira pessoa. Provavelmente porque ela está associada ao caráter onisciente da narração do documentário clássico.

Mas a narração continua sendo recurso importante do documentário. Ela é muito recorrente em documentários de arquivo, históricos e biográficos.

Os vídeos relacionados abaixo reproduzem chamadas promocionais da série *Os pioneiros*, de Fabricio Leminski. Ela é composta de dez documentários sobre a história da cidade de São Paulo.

- *Os pioneiros – São Paulo*. Fabricio Leminski. Brasil, 2010, 1min13seg. Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=NisbRnb9efw>

- *Os pioneiros – Valadares*. Fabricio Leminski, Brasil, 2010, 5min45seg. Disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=8MKtnBEQYBI>

Embora não seja um documentário em si, o registro promocional de *Os pioneiros* trabalha com o mesmo tipo de imagens utilizado na série: fotografias e filmes de arquivo.

No primeiro vídeo, uma câmera passeia por fotografias em preto e branco, com uma trilha sonora ao fundo, uma voz over masculina fala da importância das cidades.

O segundo vídeo comporta imagens de filmes de arquivo. Mais uma vez uma trilha e uma voz over masculina se fazem ouvir. A voz dá novo sentido às imagens, posto que ela não as explica, apenas fala da importância do tempo. As imagens do passado vão remetendo ao passar do tempo enquanto memória.

Em ambos os filmes percebe-se que a narração conduz o discurso, ressignificando as imagens.

Narração em primeira pessoa

A narração pode ser feita também em primeira pessoa, o que ajuda a criar um vínculo entre o narrador e as imagens, caso típico dos relatos de viagens, diários filmados, documentários autobiográficos e de caráter reflexivo. Nesse caso, costuma-se chamar a narração de “**narração em off**” 🎧. Geralmente, os filmes em primeira pessoa adotam narração informal como maneira de evidenciar a expressão pessoal do autor. Veja abaixo um exemplo desse tipo de documentário.

No seu longa-metragem de estreia *Petra Costa* fala do suicídio de sua irmã mais velha, Elena. Muito da força desse documentário está não apenas na coragem da realizadora de falar de um tema tão delicado quanto o suicídio, especialmente quando ele diz respeito à morte de um familiar, mas na forma como ela o faz.

Para discorrer sobre essa memória familiar traumática, Petra recupera o diário e algumas fitas cassetes deixadas por Elena, além de fotografias e filmes caseiros da família. Ela usa a narração em voz off em primeira pessoa para reconstituir as memórias da irmã. Ao discorrer sobre *Elena*, Petra fala dela própria e também de sua família, especialmente da mãe.

Assista ao trecho recomendado abaixo. São imagens da mãe, do pai, da própria Petra criança e de Elena adolescente.

Elena (Petra Costa, Brasil, 2012, 80min trecho de **07min18seg a 14min37seg** disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=JG87q2zdw7I>

A narração em voz off em primeira pessoa de Petra, aliada às imagens de arquivo, pessoais ou públicos, acentua o tom poético e o forte caráter autobiográfico do documentário. Tendo em vista acontecimentos ocorridos na vida da mãe, de Elena e de sua própria, Petra comenta as imagens do passado e vai lhes dando um novo significado. Por exemplo, ela pega as imagens da gravação da mãe atuando em um filme e esclarece a coincidência de as três – ela, Elena e a mãe – desejarem ser atriz. Mostra também que, assim como Elena, quando jovem, a mãe também se achava inadaptada ao mundo e buscava um sentido para a vida. Ninguém poderia imaginar que essas imagens um dia serviriam para alinhar a história de alguns membros da família com a depressão. Elas tinham outro fim. Mas agora é possível olhá-las com essa possibilidade de leitura que Petra apresenta na narração.

Intertítulos

Cartelas de textos e intertítulos são utilizados como recurso de síntese, bem como estratégia para substituir a narração em **voz over** 🎧. Além de informar, servem para titular blocos temáticos, dar ritmo ao filme e propiciar a exploração de efeitos estéticos através da formatação do texto na tela.

Nós que aqui estamos por vós esperamos (Marcelo Masagão, Brasil, 1999, 73min) utiliza esses recursos. Leia os comentários sobre o filme e assista aos trechos indicados.

No documentário, não há locução e depoimentos orais. Cabe às imagens – fotos, filmes antigos, material de TV – contar a história. Para narrar um século marcado por grandes e pequenos acontecimentos, a **montagem** 🎬 usa recursos de **sobreposição** 🎬, **fusão** 🎬, divisão de tela. Assim, consegue mostrar mais em menos tempo.

Do ponto de vista discursivo, para evidenciar a tese de que a história é formada por personagens célebres e desconhecidas, o documentário tanto faz referências a grandes personalidades do século XX como a pessoas comuns.

Em geral, as pessoas comuns têm sua vida ficcionada. Isso ocorre quando o diretor cria uma minibiografia para uma pessoa qualquer que aparece na tela. Nesses casos, as legendas servem para descrever a pequena biografia, que, apesar de ficcional, representa a verdade de um sem-número de pessoas que poderiam ter ocupado a posição daquela cuja imagem está sendo focalizada. É o que ocorre, por exemplo, no trecho de

18min44seg até 19min27seg, disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=gA1rGqnJ-qo>

No caso de legendas de grandes personalidades, como se imagina que o público tenha alguma referência delas, investe-se em recursos de **montagem** que possam trazer sentidos novos às imagens. Isso ocorre, por exemplo, quando a imagem de Hitler adulto é antecedida por uma fotografia sua quando criança, acompanhada dos dizeres: “Indolente, mal-humorado e austero. Pouco dinheiro, poucos amigos, poucas mulheres. Nem cigarro, nem bebida. Bigode ralo”. Ou quando a imagem de Stálin aparece com a seguinte legenda: “Rude, provocador e cínico. Não era afeito à teoria. A mãe queria que fosse padre. Bigode avantajado”. Percebe-se que as legendas constroem outra narrativa para essas personagens históricas, diferentemente das narrativas oficiais. Essas referências a Hitler e a Stálin surgem numa grande sequência identificada como “paranoia”, na qual imagens de vários ditadores (Mao Tsé-tung, Mussolini, Pol Pot, Franco, Salazar, Idi Amin, Ceausescu, Ferdinand Marcus, Pinochet, Reza Pahlevi, Videla, Médici, Mobutu) aparecem ao lado de uma legenda que permite ao espectador identificá-las. As imagens vão aparecendo no centro da tela de forma distorcida e amalgamadas umas às outras, criando uma perturbação no olhar. Essa forma de fazer referência aos ditadores casa com a definição legendada de “paranoia”, que é apresentada também no trecho de **31min55seg até 34min45seg** disponível em:



<https://www.youtube.com/watch?v=gA1rGqnJ-qo>

Em *Nós que aqui estamos por nós esperamos* as legendas servem ainda para materializar citações e definições, como é possível ver nos seguintes trechos:




De 35min46seg até 37min07seg e de **32min53seg até 33min16seg**, no link:



<https://www.youtube.com/watch?v=gA1rGqnJ-qo>

Conclui-se, portanto, que legendas, títulos e intertítulos são usados de forma muito rica em *Nós que aqui estamos por nós esperamos*.

Atividades

- 1.** Antes de começar a editar o filme, peça aos alunos(as) que assistam a tudo o que está gravado e armazenado nas pastas específicas do computador ou HD. Solicite-lhes que façam anotações sobre o conteúdo das sequências, o *time code* de cada uma delas e eventuais problemas técnicos.
- 2.** Instrua-os a elaborar, com base nessas anotações, o **roteiro técnico**  do documentário. Utilize o modelo apresentado anteriormente.
- 3.** Avalie se a narrativa construída a partir do roteiro técnico está de acordo com o ponto de vista do projeto inicial do documentário.
- 4.** Com o roteiro técnico em mãos, oriente os/as alunos(as) para que iniciem a **edição**  do documentário. Lembre-lhes as diferentes etapas que uma edição comporta:
 - A. passar as cenas na ordem em que elas aparecerão no filme para um diretório de um programa de edição de vídeo;
 - B. editar efetivamente as imagens;
 - C. criar as animações gráficas e as transições;
 - D. inserir os materiais sonoros (narração em **voz over** , efeitos, trilha);
 - E. sincronizar imagem e som;
 - F. mixar o áudio.
- 5.** Finalize a edição e salve o documentário.

Oficina 4

Exercitando o olhar





Etapa 1 - Aprimoramento

Avalie com os/as alunos(as), em sala, a versão editada dos documentários. Se forem necessários ajustes, volte à ilha de edição com eles/elas. O roteiro abaixo poderá ajudá-los(las).

Orientações para a revisão do documentário

- O documentário fala a respeito do lugar onde você vive?
- Fica claro que o documentário retrata algo do mundo real?
- Foi feito bom uso das entrevistas? Elas esclarecem a personagem entrevistada ou o assunto abordado pela personagem?
- As personagens são tratadas com respeito?
- A locução está adequada?
- O texto da narração é claro, tem ritmo?
- A relação que você estabelece entre imagem e texto verbal é pertinente?
- Os recursos sonoros são apropriados?
- A qualidade técnica da imagem e do som está boa?
- O trabalho de edição está bem feito?
- O documentário deixa claro seu ponto de vista a respeito do tema abordado?
- A maneira como o documentário utiliza os recursos da linguagem audiovisual é inovadora?
- Você se lembrou de dar crédito a todos os participantes do trabalho e agradecer àqueles que o/a ajudaram?
- O título resume bem a ideia do documentário?



Etapa 2 - Exposição ao público

Para além da participação na Olimpíada, você, professor(a), também pode sugerir aos alunos(as) que socializem os documentários através de outros meios. Por exemplo, ajude-os/as a organizar uma pequena mostra na escola, aberta ao público, com a participação daqueles que se envolveram no filme. Essa prática aproxima a escola da comunidade. E a mostra poderia incluir também um debate com os realizadores. Nesse caso, exhibe-se o filme e depois um mediador conduz o debate, controlando o tempo de fala dos participantes.

Outra ação voltada para ampliação da circulação dos documentários é enviá-los para plataformas on-line de compartilhamento, como Vimeo e YouTube, ou para sites específicos de divulgação de filmes.

Não se deve esquecer dos festivais que aceitam curtas-metragens feitos por estudantes. Essa seria uma terceira forma de fazer os documentários circularem e ganharem visibilidade.



Etapa 3 – Grade de avaliação

Agora que já passamos por todas as etapas de produção de um documentário, vamos usar esse conhecimento também na hora de avaliar um filme de não ficção.

Para ajudar nessa tarefa, a Olimpíada de Língua Portuguesa oferece uma grade de avaliação. Conheça a grade de avaliação e preste atenção nos critérios e nos respectivos descritores:

Documentário Proposta de descritores		
Critérios	Pontuação	Descritores
Tema "O lugar onde vivo"	1,0	O documentário retrata a atualidade (conflitos, questões relevantes, acontecimentos etc.), a história, a cultura ou a vida de uma personagem do local?
Adequação ao projeto	1,0	O documentário consegue realizar, mesmo parcialmente, o que foi proposto no projeto? Ou seja, mesmo com as mudanças e adaptações diante do "risco do real", ele se aproxima do objetivo anunciado?
Adequação ao gênero	1,0	Adequação discursiva O documentário retrata algo do mundo real?
	2,0	Modos de representação Os modos de representação utilizados para abordar o real inserem o espectador no universo do filme documentário? Dependendo das estratégias escolhidas, o documentário as aproveita bem? Por exemplo: <ul style="list-style-type: none">• Ao utilizar entrevistas, elas:<ul style="list-style-type: none">– Deixam transparecer de forma satisfatória o tema e/ou a personagem?– Tratam as personagens de forma respeitosa? Evite reduzi-las a estereótipos de classe, gênero, etnia?• Ao utilizar a narração:<ul style="list-style-type: none">– Ela é adequada? Ela opera de forma eficiente ao lado das imagens, seja para explicá-las, seja para contradizê-las?• Ao utilizar material de arquivo:<ul style="list-style-type: none">– Ele contribui para esclarecer e ampliar o assunto?• Ao utilizar reencenações:<ul style="list-style-type: none">– Elas se justificam? Estão adequadas?• Ao utilizar estratégias de reflexão:<ul style="list-style-type: none">– Elas estão bem desenvolvidas?• Ao utilizar estratégias de performatividade:<ul style="list-style-type: none">– O realizador deixa claro por que volta a câmera para si?
	2,0	Recursos de linguagem <ul style="list-style-type: none">• Os recursos utilizados ao filmar e editar são os mais apropriados para se obter os efeitos desejados? Ou seja, o documentário faz uso adequado da gramática audiovisual ao enquadrar uma imagem, movimentar a câmera, editar o filme?• Até que ponto os recursos escolhidos, ou a combinação entre eles, são as melhores opções para abordar o assunto (do ponto de vista da imagem, do som, da edição etc.)?• Tecnicamente, imagem e som estão bem cuidados?
Marcas de autoria	2,0	<ul style="list-style-type: none">• O documentário sustenta um ponto de vista claro sobre o registro audiovisual que faz?• Ele se posiciona, toma partido diante do assunto abordado?• Ele expressa um olhar pessoal dos realizadores a respeito do assunto?• Ele é inovador no tratamento do tema? Consegue usar de maneira criativa os recursos audiovisuais escolhidos (narração, imagens de arquivo, entrevistas, efeitos sonoros etc.)?
Posicionamento ético	1,0	<ul style="list-style-type: none">• O documentário é ético na maneira que filma/entrevista as pessoas?• Quais consequências ele pode trazer para a comunidade/pessoas filmadas? Positivas ou negativas?

Atividades

1. Primeiro, assista ao curta-metragem *A garrafa e a tartaruga* (Marcus Farah, Brasil, 2018, 5min51seg) e depois avalie-o com base na grade de avaliação proposta.

Disponível em:



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

Agora, atribua a pontuação que julga mais adequada para cada um dos conceitos. Para facilitar, você pode utilizar o modelo simplificado da grade que disponibilizamos abaixo:

Critérios		Pontuação	
1	Tema “O lugar onde vivo”		
2	Adequação ao projeto		
3	Adequação ao gênero	Adequação discursiva	
		Modos de representação	
		Recursos de linguagem	
4	Marcas de autoria		
5	Posicionamento ético		

O item “Adequação ao projeto” não será avaliado no contexto dessa atividade, porque desconhecemos o projeto que deu origem ao filme analisado.

Agora, vamos avaliar, critério por critério, o curta-metragem:

1. Tema: “O lugar onde vivo”

A garrafa e a tartaruga é um filme sobre descarte de resíduos sólidos no mar e seu efeito na vida dos animais marinhos. Seu objetivo é sensibilizar as pessoas para que não joguem esse tipo de objeto no oceano.

Portanto, mostra preocupação com o lugar onde se vive, devendo receber alguma pontuação nesse critério. No entanto, a abordagem é bastante generalista, não apresenta nenhuma peculiaridade sobre os locais filmados, ou o impacto ambiental específico para certa comunidade. Assim, não seria recomendado atribuir a pontuação máxima.

2. Adequação ao projeto

Como não temos acesso ao projeto de *A garrafa e a tartaruga*, não é possível avaliar esse descritor.

3. Adequação ao gênero

3.1. Adequação discursiva

O fato de personificar animais e objetos, bem como criar encenações com a garrafa, não invalida o caráter documental do curta. As informações científicas sobre a morte de animais marinhos em decorrência da ingestão de resíduos sólidos lançados ao mar garantem a etiqueta de documentário ao filme. Uma

narração em voz over discorre sobre a quantidade de lixo engolida pelas tartarugas monitoradas pelo projeto Tamar entre 2012 e 2013. Essa voz também fornece dados sobre a relação entre o lixo jogado no mar e a morte de mamíferos e aves marinhas em todo o planeta.

Assim, a obrigação de abordar algo da realidade se realiza, podendo o curta receber pontuação máxima nesse descritor.

3.2. Modos de representação

Para conseguir mobilizar o público, o filme cria uma narrativa ficcional em que uma garrafa plástica e uma tartaruga vivem uma situação de conflito. A garrafa é a protagonista e vilã da história. Aliás, ela é vilã apenas pela perspectiva do público, porque, na visão que tem dela mesma, é vítima de animais que “acabam” com a sua vida.

A personificação da garrafa e da tartaruga deixam claro para o espectador que o documentário utiliza estratégias de ficcionalização. Não há engano possível com relação a isso. Afinal, garrafas e tartarugas não pensam, nem falam.

Por outro lado, a narração em voz over fornece informações sobre a poluição do ecossistema oceânico, o que faz com que parte do curta se filie aos documentários de cunho científico.

Vê-se, portanto, que o filme utiliza dois modos de representação do real: a encenação e a narração em voz over que acompanham imagens de arquivo para abordar o tema da morte de animais por ingestão de resíduos sólidos lançados ao mar. Tais modos de representação são utilizados adequadamente, pois as estratégias de ficcionalização, além de pertinentes como mecanismo de sedução do público para o tema, mostram-se criativas. Por sua vez, dados científicos informam sobre a escala do problema.

3.3. Recursos de linguagem

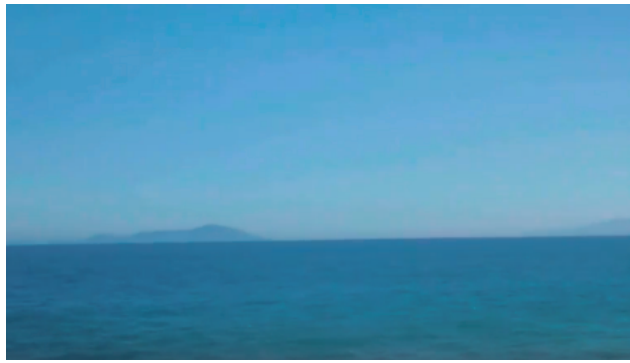
O curta usa muito bem os recursos da linguagem audiovisual tanto com relação às estratégias de filmagem quanto na hora da montagem. Vejamos:

Em geral, utiliza-se um plano detalhe ou primeiro plano nos momentos em que a garrafa externaliza seus pensamentos. Esse enquadramento favorece a construção de uma identidade para o objeto.



A garrafa e a tartaruga. Marcus Farah. Brasil, 2018.

Quando o foco é o ambiente em que a garrafa circula – a praia, o mar –, o enquadramento é mais distanciado, como o plano geral.



A garrafa e a tartaruga. Marcus Farah. Brasil, 2018.

O espectador percebe que as imagens da garrafa equivalem a filmagens feitas nas locações; já a tartaruga ganha vida através de imagens de arquivo.



A garrafa e a tartaruga. Marcus Farah. Brasil, 2018.

Por meio de uma narração em voz off, conhecemos as queixas, os anseios e os desejos da garrafa. À narração em voz off da garrafa interpõe-se uma narração em voz over de um narrador onisciente, a quem cabe dar as informações sobre os efeitos do lixo jogado no mar. Numa relação de complementaridade entre locução e imagem, o narrador vai mostrando que tipo de lixo as tartarugas engolem.



A garrafa e a tartaruga. Marcus Farah. Brasil, 2018.



A garrafa e a tartaruga. Marcus Farah. Brasil, 2018.



A garrafa e a tartaruga. Marcus Farah. Brasil, 2018.

O narrador menciona ainda o trabalho do fotógrafo Chris Jordan, que, com suas fotos, busca sensibilizar as pessoas para o problema da morte de animais marinhos provocada pelo lixo jogado no mar. Nesse trecho, as imagens do fotógrafo ilustram a narração. A fim de valorizar as fotografias de Jordan, o diretor, de início, focaliza apenas um detalhe da imagem para depois, através de um zoom out, mostrá-la por completo.

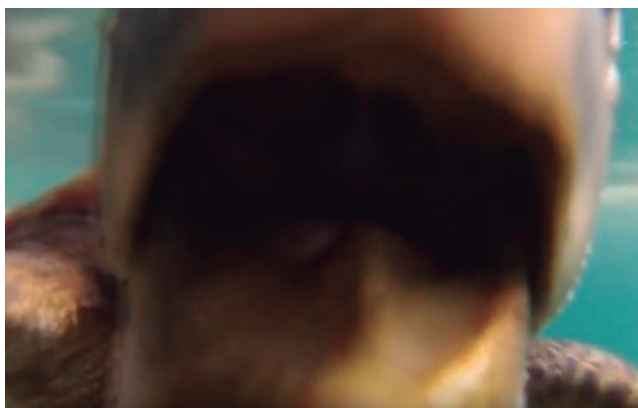


A garrafa e a tartaruga. Marcus Farah. Brasil, 2018.

Na sequência, a narração volta a ser da garrafa, que se queixa de permanecer à deriva no mar. Nesse momento, a trilha adquire um tom de ação e suspense. A montagem paralela passa a impressão de que a tartaruga está perseguindo a garrafa. A garrafa é filmada em meio à superfície agitada das ondas do mar. Imagens de arquivo mostram a tartaruga nadando em águas profundas até se aproximar da superfície. A abertura de boca da tartaruga é captada em plano detalhe pela câmera.



A garrafa e a tartaruga. Marcus Farah. Brasil, 2018.



A garrafa e a tartaruga. Marcus Farah. Brasil, 2018.

Conclusão: o terrível mamífero marinho comeu a pobre garrafa. Assim, o caráter ficcional da narrativa, em contraste com os dados do mundo real, promove uma inesperada inversão de papéis entre vítima e vilão.

Os únicos elementos que, a nosso ver, não estão no mesmo nível de excelência dos demais são os seguintes:

- A qualidade interpretativa das narrações. Por vezes, tanto a narração em voz off quanto a em voz over carecem de maior traquejo dramático.
- As transições entre as imagens feitas na praia e as de arquivo que mostram os animais no fundo do oceano. Embora as imagens do oceano estejam acompanhadas de trilha musical, talvez pudessem ser acrescidos à trilha recursos sonoros que fizessem de maneira mais suave a passagem da praia para o fundo do mar.

4. Marcas de autoria

Distanciando-se de uma característica comum aos documentários, que é estar abertos aos acontecimentos do mundo, esse filme é todo roteirizado. Tudo – elementos ficcionais e não ficcionais – foi planejado para, em conjunto, funcionar a favor da história que se quer contar e da denúncia que se quer fazer. É o que ocorre com:

- a relação que se estabelece entre as imagens captadas *in loco* e as de arquivo;
- o contraponto entre a narração em primeira pessoa da garrafa e a voz over de um narrador onisciente;
- a construção do conflito dramático entre as personagens.

Ao jogar com a alternância entre uma voz subjetiva (narração em voz off da garrafa) e outra objetiva (narração em voz over do narrador onisciente), o filme ganha caráter bastante autoral.

Os recursos de linguagem utilizados (narração, trilha sonora, edição) conseguem atingir o objetivo final de chamar a atenção do espectador para o problema que se quer denunciar. Assim, pode-se afirmar que o ponto de vista do realizador está claro e o argumento, bem construído. Por esses motivos, as marcas de autoria se fazem presentes.

5. Posicionamento ético

O curta mostra-se ético no tratamento que dá às imagens, pois:

- faz uso de imagens de arquivo em prol de uma causa importante para o meio ambiente;
- fornece informações sem distorcê-las;
- dá os créditos das imagens de arquivo que utiliza e das informações que divulga;
- não maltrata os animais que filma.

Após refletir sobre os critérios, veja a pontuação sugerida pela equipe do Programa Escrevendo o Futuro para o curta *A garrafa e a tartaruga*:

Critérios		Pontuação
Tema “O lugar onde vivo”		0.5
Adequação ao gênero	Adequação discursiva	1.0
	Modos de representação	2.0
	Recursos de linguagem	1.5
Marcas de autoria		2.0
Posicionamento ético		1.0

Professor(a), ao comparar sua avaliação com a sugestão da equipe do Programa Escrevendo o Futuro, você pode ter encontrado pontos de convergência e divergência. Isso é bastante natural e inclusive esperado! As divergências são ótimas oportunidades para reflexão, troca e construção de novos e múltiplos olhares.

Para aperfeiçoar ainda mais seu olhar avaliativo, sugerimos que você converse com outros colegas sobre suas impressões. E deixamos aqui o convite para que faça o módulo Documentário do curso on-line gratuito “Avaliação textual: análises e propostas”, no Portal Escrevendo o Futuro

<https://www.escrevendoofuturo.org.br>

Desejamos um ótimo trabalho!

Glossário

1/4 – ângulo que está entre o lateral e o traseiro.

3/4 – ângulo que está entre o frontal e o lateral, formando aproximadamente um ângulo de 45° com o nariz da personagem.

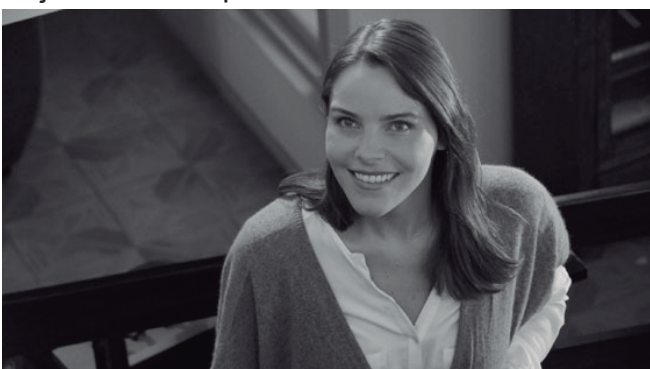


Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

A

Ação – aquilo que acontece na frente da câmera.

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



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

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



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

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



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

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



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

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



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

Ângulo Traseiro – a câmera filma a pessoa por trás.



Primeiro filme. Disponível em:

<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

Ângulos

Ângulos – em cinema, há diferentes tipos de ângulos:

3/4 – ângulo que está entre o frontal e o lateral, formando aproximadamente um ângulo de 45° com o nariz da personagem.

1/4 – ângulo que está entre o lateral e o traseiro.

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

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

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

Contra-Zenital ou Contra-Plongée Absoluto – a câmera aponta completamente para cima.

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

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

Ângulo Traseiro – a câmera filma a pessoa por trás.

Zenital ou Plongée Absoluto – a câmera fica no alto, apontando completamente para baixo.

C

Câmera Objetiva – a câmera filma a cena do ponto de vista de um público imaginário.

Câmera Subjetiva – a câmera simula o olhar de uma personagem em cena.

Campo – espaço enquadrado pelo campo de visão da câmera, aquilo que vemos e ouvimos na tela.

Campo/Contracampo – alternância de planos orientados em sentidos opostos.



Amour. Michael Haneke. França, Alemanha, Áustria, 2013.

Cena – unidade dramática que ocorre num mesmo espaço e recorte temporal e pode ser composta por um ou mais planos.

Chicote – uma panorâmica muito rápida.

Chroma Key – técnica utilizada quando se deseja substituir o fundo de uma imagem por algum outro vídeo ou foto. É uma técnica muito usada na previsão do tempo dos telejornais. Filma-se em um fundo de cor sólida, geralmente azul e verde (hoje se usa até o vermelho), e depois substitui essa cor pelo mapa.

Cinema Novo – movimento cinematográfico brasileiro de grande visibilidade entre os anos 1960 e 1970. O Cinema Novo se opunha ao cinema tradicional brasileiro de até então, que consistia principalmente em musicais, comédias e épicos ao estilo hollywoodiano. Glauber Rocha é considerado o seu mais influente representante.

Claquete – instrumento usado para marcar cenas e tomadas e cuja batida, na montagem, serve como ponto para sincronização de som e imagem.



Clímax – ápice da curva dramática de uma história.

Continuidade – sequência lógica entre as diversas cenas. Há diversos tipos de continuidade: de tempo, de espaço etc.

Contra-Zenital ou Contra-Plongée Absoluto – a câmera aponta completamente para cima.



Bastardos Inglórios. Quentin Tarantino. Estados Unidos, Alemanha, 2009.

Contracampo – plano efetuado com a câmera na direção oposta à posição da tomada anterior

Corte

Corte – passagem de um plano a outro. Todo corte pressupõe a existência de dois planos: o que vem antes do corte (por convenção, chamado de “Plano A”) e o que vem depois do corte (“Plano B”). Do ponto de vista do espectador, o corte é a sensação de mudança de ponto de vista. Tipos de corte:

Corte Direto (também chamado de Corte Seco ou Corte Simples, ou ainda Corte Propriamente Dito) – ocorre quando a passagem de um plano a outro se dá sem qualquer estado intermediário.

Fade – é quando a passagem entre um plano e outro ocorre de forma gradual, sendo o estado intermediário uma imagem neutra (tela preta, tela branca ou de qualquer cor).

Fade-Out – é o desaparecimento gradual do Plano A até uma imagem neutra.

Fade-In – é o aparecimento gradual do Plano B a partir de uma imagem neutra.

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

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

Corte Direto (também chamado de Corte Seco ou Corte Simples, ou ainda Corte Propriamente Dito) – ocorre quando a passagem de um plano a outro se dá sem qualquer estado intermediário.

Curva Dramática – desenvolvimento das ações dramáticas dentro da história. As situações dramáticas de uma história tendem a crescer até o ápice e então ela começa a voltar à “normalidade”.

D

Decupagem – planificação do filme definida pelo diretor, incluindo todas as cenas e alguns detalhes técnicos.

Design de Som (ou Design de Áudio) – diferentes sonoridades que compõem o filme: som direto, efeitos, trilha sonora.

Direção – responsável pela parte artística e visual do filme. Coordena a unidade estética do filme e orienta o trabalho dos demais setores.

Direção de Arte – responsável por criar e definir a cenografia, os objetos de cena, o figurino, a maquiagem, seguindo o conceito proposto pela direção.

Direção de Fotografia – responsável pela imagem do filme, em termos de iluminação, captação de imagens (escolha de enquadramentos, ângulos, movimentação da câmera).

Direção de Som – responsável pela concepção estética do som do filme, pela captação de áudio em cena, diálogos e sons ambientes.

Dissolve – imagem se dissolve até o branco ou se funde com a outra.

E

Edição de Imagem – recorte e tratamento das imagens.

Edição de som – escolha e organização de sons ambientes, ruídos, diálogos e trilha sonora, que ocorre após edição da imagem e antes da mixagem de som.

Efeitos de temporalidade

Elipse – passagem muito rápida de tempo.

Flashback – cena que revela algo do passado.

FlashForward – cena que revela parcialmente algo que acontecerá após o tempo presente.

Quick Motion – câmera rápida, movimento acelerado.

Slow Motion – câmera lenta, movimento retardado.

Freeze – congelar, manter estática uma imagem.

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

Insert – inserção breve de uma imagem na tela.

Plano Sequência – filmagem de uma ação contínua com longo período de duração, isto é, filmagem sem cortes e em apenas uma tomada.

Elipse – passagem muito rápida de tempo.

Enquadramento – define o que está dentro e fora da cena. A forma de enquadrar depende dos planos e ângulos.

Extracampo – tudo aquilo que faz parte da cena, mas que não vemos e nem ouvimos.

F

Fade – é quando a passagem entre um plano e outro ocorre de forma gradual, sendo o estado intermediário uma imagem neutra (tela preta, tela branca ou de qualquer cor).

Fade-in – é o aparecimento gradual do Plano B a partir de uma imagem neutra.

Fade-out – é o desaparecimento gradual do Plano A até uma imagem neutra.

Flashback – cena que revela algo do passado.

FlashForward – cena que revela parcialmente algo que acontecerá após o tempo presente.

Foley – sons criados em estúdio com o objetivo de reforçar a carga dramática do filme. Por exemplo: passos, porta fechando, barulho de água.

Fotograma – cada uma das imagens impressas quimicamente no filme cinematográfico. O fotograma corresponde ao frame do vídeo, e ambos são genericamente chamados de “quadros” de um produto audiovisual.



Freeze – congelar, manter estática uma imagem.

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

G

Grande Plano Geral – plano bastante aberto que busca passar ao espectador a referência geográfica da cena. Embora o elemento humano possa estar presente, ele não é claramente identificável.



Primeiro filme. Disponível em:

<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

I

Iconográfico – material referente à imagens, gravuras e fotografias.

Imagens de Cobertura – imagens de objetos e do ambiente onde ocorre a gravação para “cobrir” falas de entrevistados e/ou alguns trechos cuja filmagem apresenta algum problema.

Insert – inserção breve de uma imagem na tela.

J

Jornada do Herói – estrutura narrativa em que uma pessoa, em geral bastante comum, vai passando por provações até conquistar um objetivo e/ou salvar os demais.

Jump-Cut – é quando a edição remove parte de uma tomada gerando dois planos e uma transição brusca entre eles. Este tipo de edição causa uma impressão de saltos para frente no tempo da cronologia de uma cena.

L

Locação – lugar onde se realizam as filmagens.

M

Material Bruto – conjunto de imagens e sons obtidos na filmagem e que ainda não foram manipulados, alterados na edição.

Microfone de Lapela – microfone bem pequeno que se prende na roupa do entrevistado/apresentador, na altura do ombro, que garante boa captação do som.



Mise en Scène – expressão francesa que está relacionada à encenação. No audiovisual, tudo aquilo que aparece no enquadramento, por exemplo: cenário, atores, iluminação, decoração, adereços, figurino, maquiagem etc., constitui a mise en scène. Ela diz respeito à aparência geral do filme, ao conjunto da obra, e não apenas aos elementos cinematográficos.

Mixagem de som – trabalho de pós-produção responsável por nivelar os diferentes elementos sonoros que compõem o filme (diálogo de entrevista, voz over, música, efeitos sonoros etc.) para que o áudio não oscile na passagem de uma sequência a outra.

Montagem (ou Edição) – processo pelo qual se seleciona e se une as cenas filmadas na sequência desejada para exibição.

Montagem Continuada (ou Narrativa) – objetiva passar ao espectador a sensação de que a história se mostra “naturalmente”, sem quebra de continuidade narrativa. Para tanto, busca apagar, dissimular os cortes. É a montagem típica do filme hollywoodiano de ficção.

Montagem Dialética – caminha em sentido inverso à montagem em continuidade, valorizando não o apagamento do corte, mas o choque entre os planos. Justapõe imagens ou planos que não se harmonizam naturalmente de maneira a provocar o espectador. Também chamada de “montagem paralela”, “montagem intelectual”, “montagem em evidência” ou “montagem retórica”.

P

Pan Horizontal – movimento da câmera sobre seu próprio eixo na horizontal.

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

Panorâmica (Pan) – movimento em que a câmera permanece fixa e faz um movimento giratório sobre seu próprio eixo.

Película – qualquer filme fotográfico utilizado para a realização de filmes para cinema ou televisão.



Plano – unidade significativa mínima do filme. Corresponde ao trecho contínuo de filme contido entre dois cortes consecutivos. Não confundir plano com tomada, que é a ação de filmar um plano. Em uma filmagem, podem ser feitas várias tomadas de um mesmo plano, das quais apenas uma será aproveitada. O plano é uma materialidade visual resultado da distância entre a câmera e o objeto filmado. Há diferentes tipos de planos. Dependendo da obra de referência consultada sobre a linguagem audiovisual, há pequenas variações na forma de nomear os planos. Por vezes, pode-se encontrar nomeações diferentes para um mesmo tipo de descrição.

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



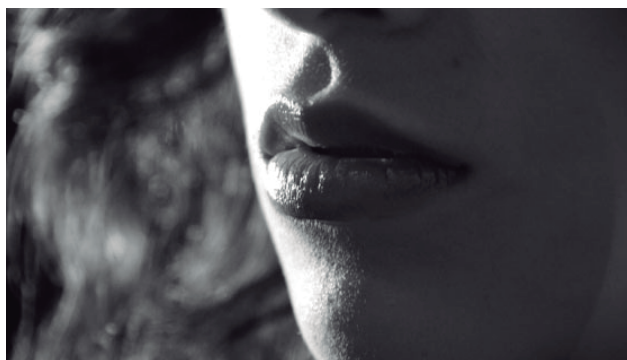
Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

Plano Conjunto (PC) – plano um pouco mais fechado que o plano geral. É possível reconhecer os rostos das pessoas que estão próximas da câmera.



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

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



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

Plano Fechado (PF) ou Big Close – plano que enquadra o rosto da pessoa.



Primeiro filme. Disponível em:
<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

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



Primeiro filme. Disponível em:

<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

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



Primeiro filme. Disponível em:

<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

Plano Sequência – filmagem de uma ação contínua com longo período de duração, isto é, filmagem sem cortes e em apenas uma tomada.

Primeiro Plano (PP) ou Close-Up – plano que enquadra a pessoa do tórax para cima, com ênfase no rosto.



Primeiro filme. Disponível em:

<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>

Produção – responsável pelo planejamento, execução e toda a organização prática das filmagens. Deve acompanhar e dar suporte a todos os outros setores. Por conta da abrangência e variedade de atribuições, a produção audiovisual comporta áreas específicas: produção executiva (aspectos administrativos e financeiros) e a direção de produção (que se subdivide em produção de set, produção de elenco, produção de figurino, produção de locação, produção de alimentação).

Profundidade de Campo – em ótica, diz-se do intervalo entre o

ponto mais próximo e o mais distante cujas imagens podem ser vistas com nitidez. Em linguagem cinematográfica, refere-se à visão simultânea de ações que se desenrolam a diferentes distâncias a partir do ponto de vista.

Q

Quick Motion – câmera rápida, movimento acelerado.

R

Roteiro – estrutura da história a ser contada em imagens e sons.

Roteiro Técnico – roteiro em que as sequências filmadas são colocadas na ordem que aparecerão no documentário a fim de orientar a edição.

S

Sequência – pode ser composta por uma ou mais cenas. Define-se pela continuidade da ação.

Set – local onde o filme acontece, espaço de trabalho de toda a equipe de filmagem.

Sincrônica – simultânea, aquilo que passa ao mesmo tempo de outra coisa.

Slow Motion – câmera lenta, movimento retardado.

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

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

Som direto – captação de todo tipo de áudio no set de filmagem: diálogos, sons ambientes, sons de movimentos de objeto e pessoas.

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

T

Tomada – filmagem contínua gravada sem cortes que começa no momento em que se liga a câmera até o momento em que ela é desligada. Alguns confundem tomada com plano. Na filmagem, a tomada corresponde à captura de um determinado plano do filme. Pode-se filmar repetidas vezes um mesmo plano para que seja possível selecionar a melhor tomada. Boa parte do processo de montagem consiste em escolher a melhor tomada de cada plano. Na versão finalizada do filme, já não existe mais diferença entre plano e tomada, daí a confusão entre os dois conceitos.

Transições entre cenas – refere-se à ligação entre uma cena e a seguinte.

Corte Direto (também chamado de Corte Seco ou Corte Simples, ou ainda Corte Propriamente Dito) – ocorre quando a passagem de um plano a outro se dá sem qualquer estado intermediário.

Fade – é quando a passagem entre um plano e outro ocorre de forma gradual, sendo o estado intermediário uma imagem neutra (tela preta, tela branca ou de qualquer cor).

Fade-Out – é o desaparecimento gradual do Plano A até uma imagem neutra.

Fade-In – é o aparecimento gradual do Plano B a partir de uma imagem neutra.

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

Dissolve – imagem se dissolve até o branco ou se funde com a outra.

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

Travelling frontal (ou Dolly) – a câmera avança ou recua em relação ao objeto filmado.

Travelling lateral – a câmera se desloca em paralelo ao objeto filmado, para direita ou para a esquerda.

Travelling vertical – a câmera se desloca para cima ou para baixo, em geral, com o auxílio de um equipamento chamado “grua”.

Tripé – aparelho de três pés sobre o qual podem ser apoiados diferentes tipos de objetos. No cinema, serve para apoiar uma câmera e assim garantir que as imagens não saiam tremidas.



V

Voyerístico – derivado de voyeur, que em francês significa “aquele que vê”. Descreve uma pessoa que gosta de observar os outros. Em muitos casos, o voyeurismo é uma invasão de privacidade, porque as pessoas são observadas sem o seu consentimento.

Voz Off (ou narração em off) – indicação usada em duas situações: 1) para expressar o pensamento de uma personagem que aparece em cena; 2) quando sabemos quem é a personagem que fala, mas ela não aparece na cena. Por exemplo, alguém que fala da sala ao lado, ou fala enquanto a câmera mostra outra personagem. Nesse último caso, também se usa a sigla O.S (Out of Screen) para indicar que a

personagem está fora de quadro.

Voz Over (ou narração em over) – indicação usada quando não vemos e não sabemos quem está falando. Trata-se da chamada “voz de Deus”, narrador onipresente e onisciente que conta a história sem manter vínculo com ela. Ele narra de forma distanciada. O efeito que obtém com isso é o de objetividade.

Z

Zenital ou Plongée Absoluto – a câmera fica no alto, apontando completamente para baixo.

Zoom – simulação de movimento da câmera, na realidade um efeito óptico obtido com a lente, que altera gradualmente o foco de visão de um mesmo plano e ângulo.

Zoom In – movimento de aproximação

Zoom out – movimento de distanciamento.

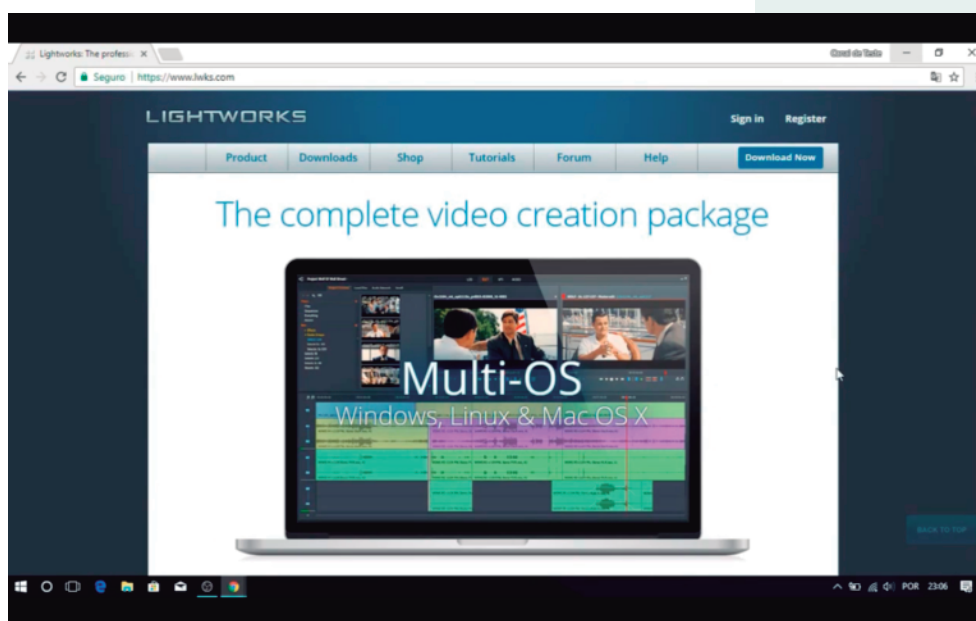
Anexo 1 - Tutorial: Lightworks

Se você já tem o Lightworks instalado, acesse o link: <https://www.youtube.com/watch?v=ffhuZ-eZdul> , e saiba como usá-lo para editar seu filme.

Você também pode acessar o vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j4YQkUam9sw> , para saber como colocar os créditos finais do filme.

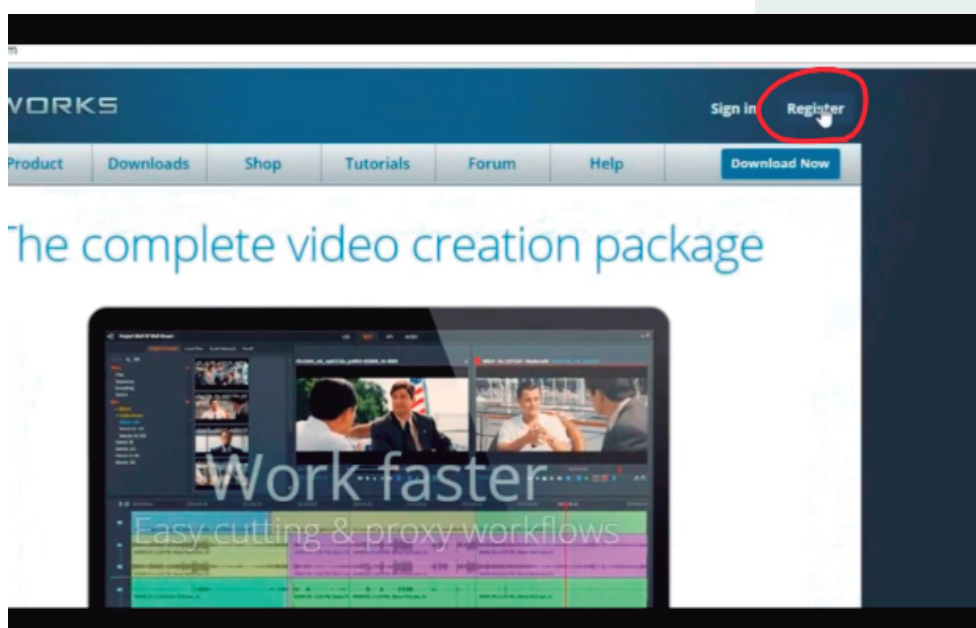
Se você ainda não instalou, esse tutorial te explica o passo a passo.

1. Acesse o site: <https://www.lwks.com>



2. Registre-se no site

Esse passo é muito importante para que você consiga usar o programa depois.

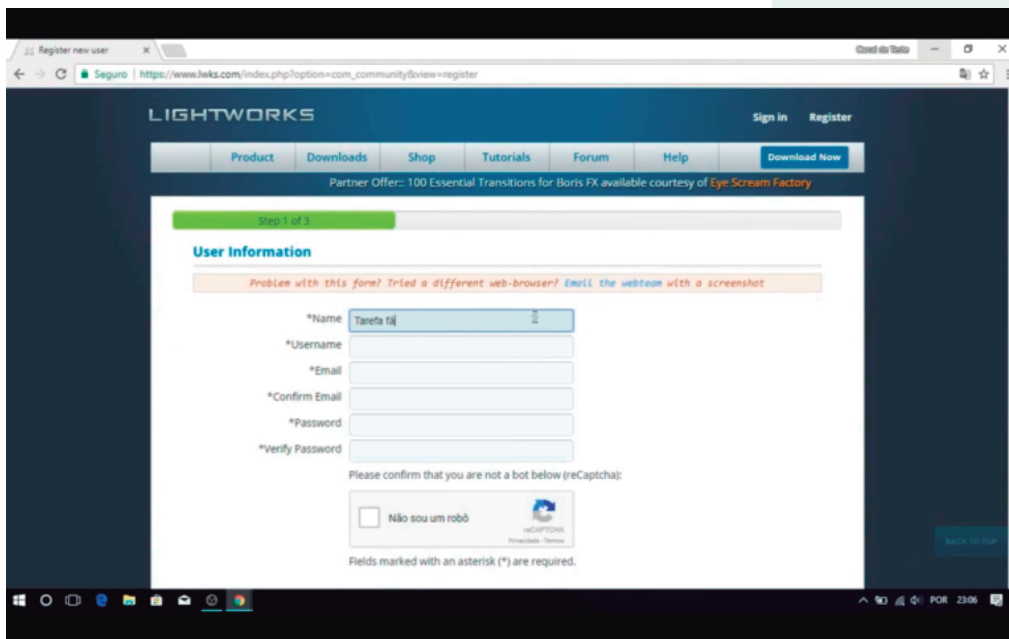


3. Preencha seus dados

O cadastro é bem simples: **nome, nome de usuário, e-mail, confirmação do e-mail, senha e confirmação de senha.**

Na sequência, clique na caixinha para confirmar que você não é um robô, e depois clique na outra caixinha para confirmar que leu **Termos e Condições.**

Então, clique em confirmar.

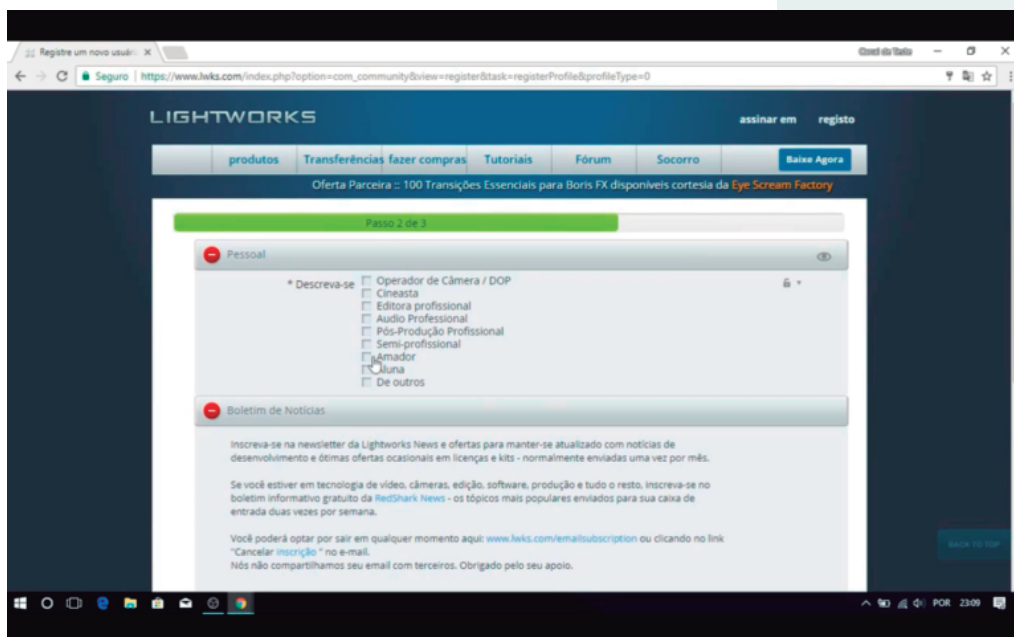


NOTA

Anote seu nome de usuário e sua senha. Sem eles, você não vai conseguir usar o programa novamente.

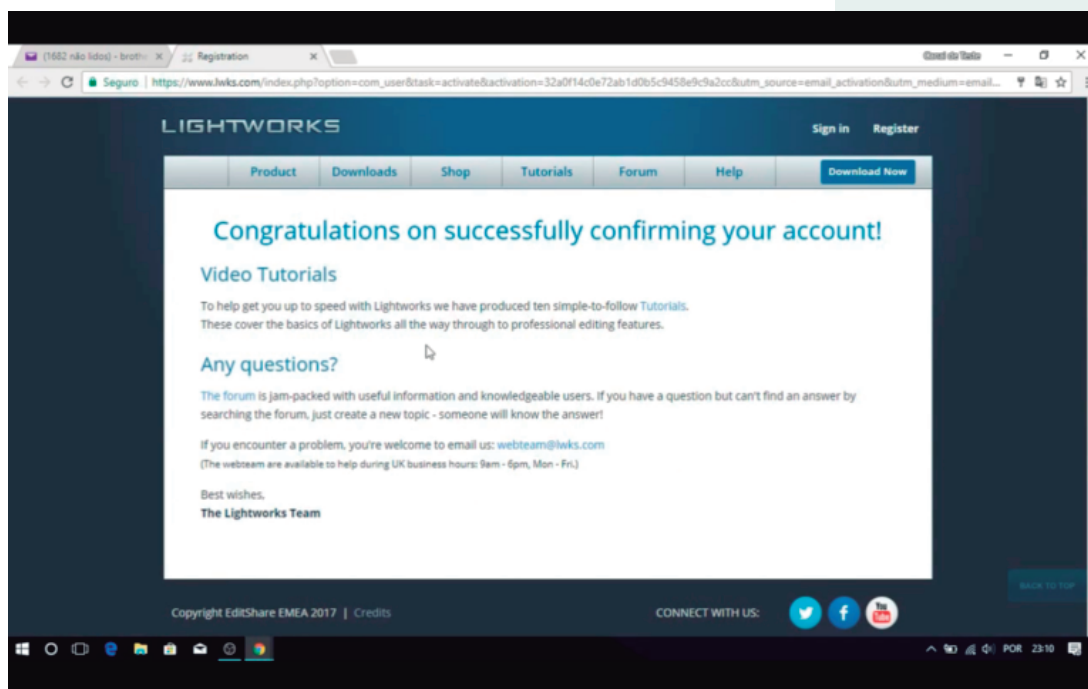
4. Escolha qual o tipo de uso que você vai fazer do programa

Nós orientamos que você marque **amador** ou **aluna**.

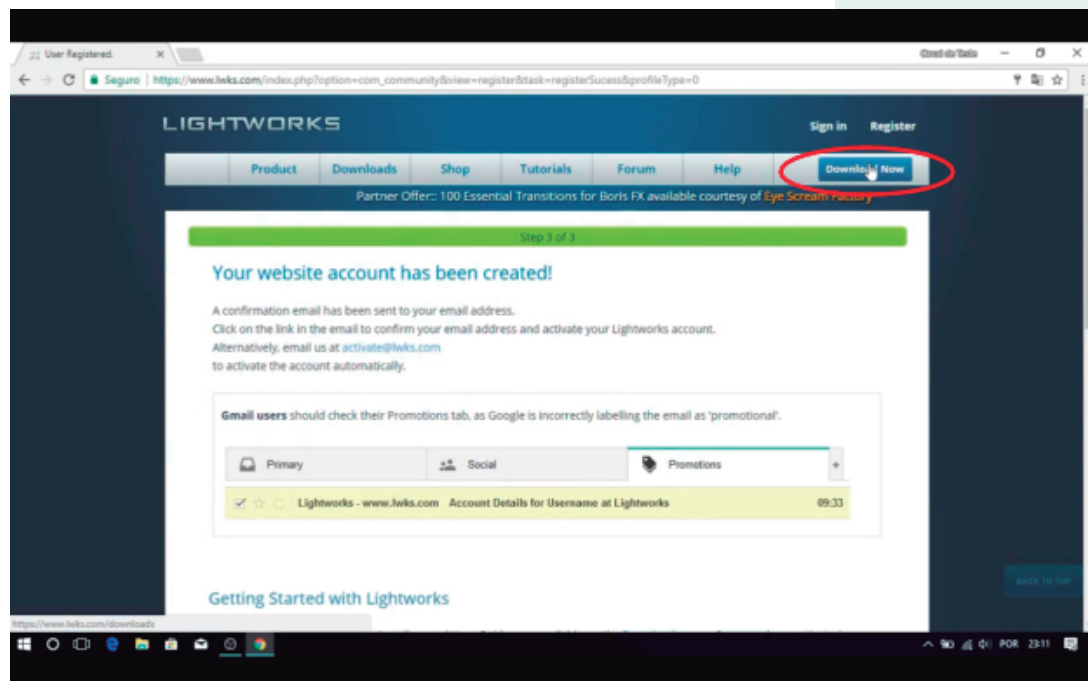


5. Confirme o cadastro

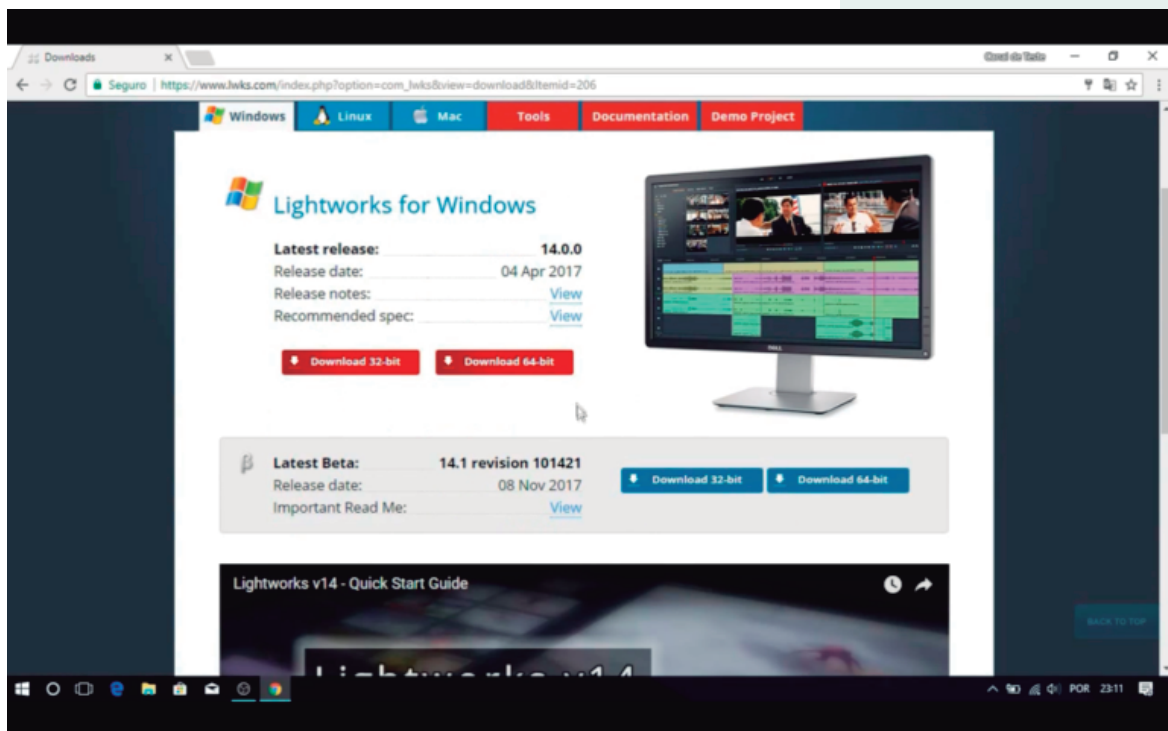
Você deve ter recebido uma mensagem no e-mail que indicou quando fez o cadastro. É só abrir essa mensagem, e clicar no link de confirmação.



6. Baixe o programa

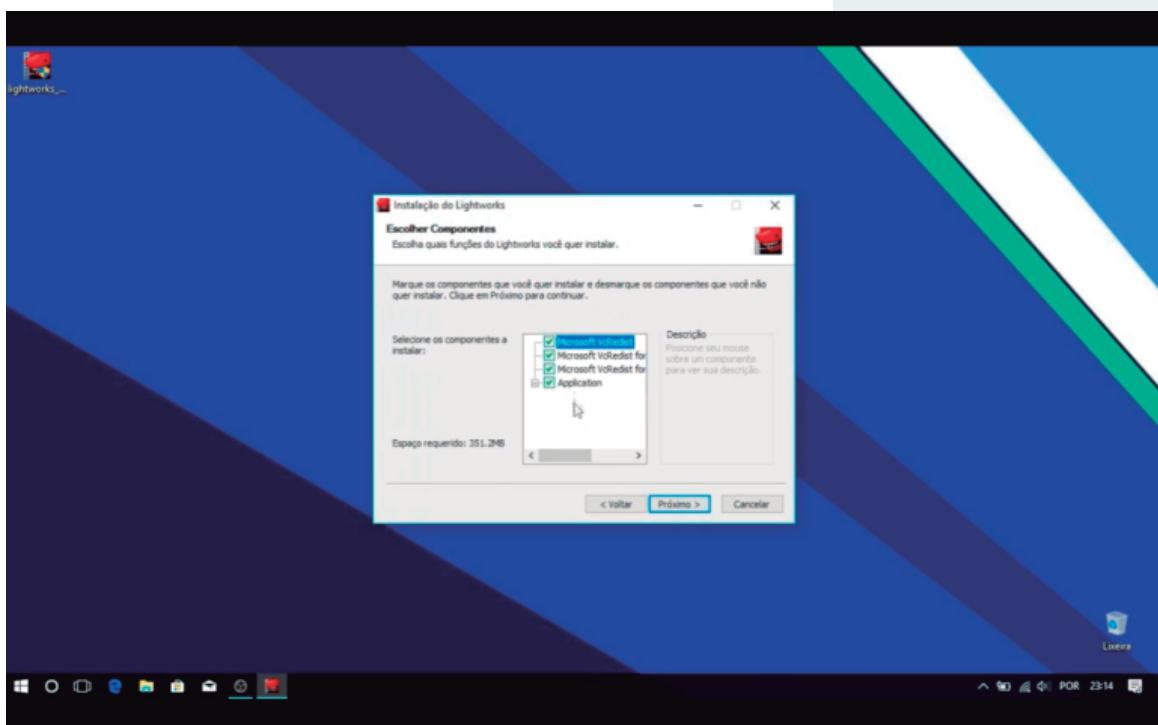


Na próxima tela, você terá a opção de escolher se quer a versão de 32 ou 64 bits. Essa escolha tem a ver com a versão do Windows que você está usando. Para descobrir se seu Windows é de 32 ou 64 bits, assista ao vídeo explicativo disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/windows-7/6476-como-saber-se-o-seu-windows-e-32-ou-64-bits-video-.htm>

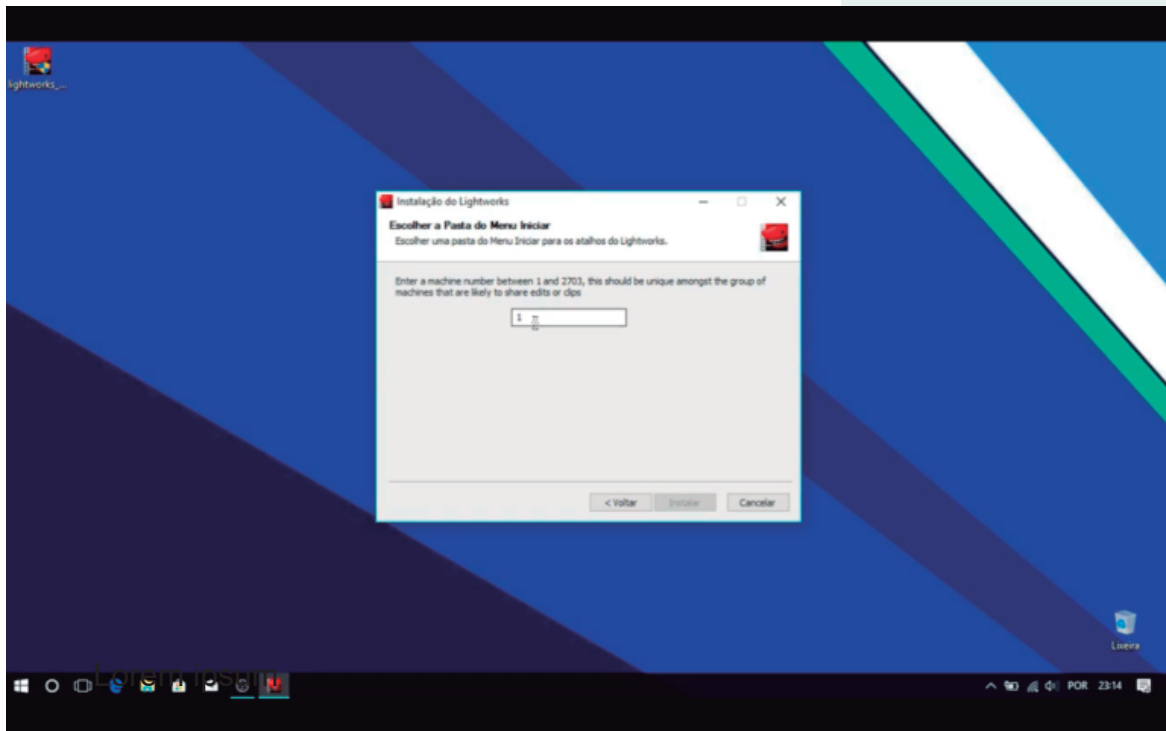


7. Instale o programa

Na tela de escolha dos componentes, marque todas as caixinhas clicando dentro de cada uma delas.

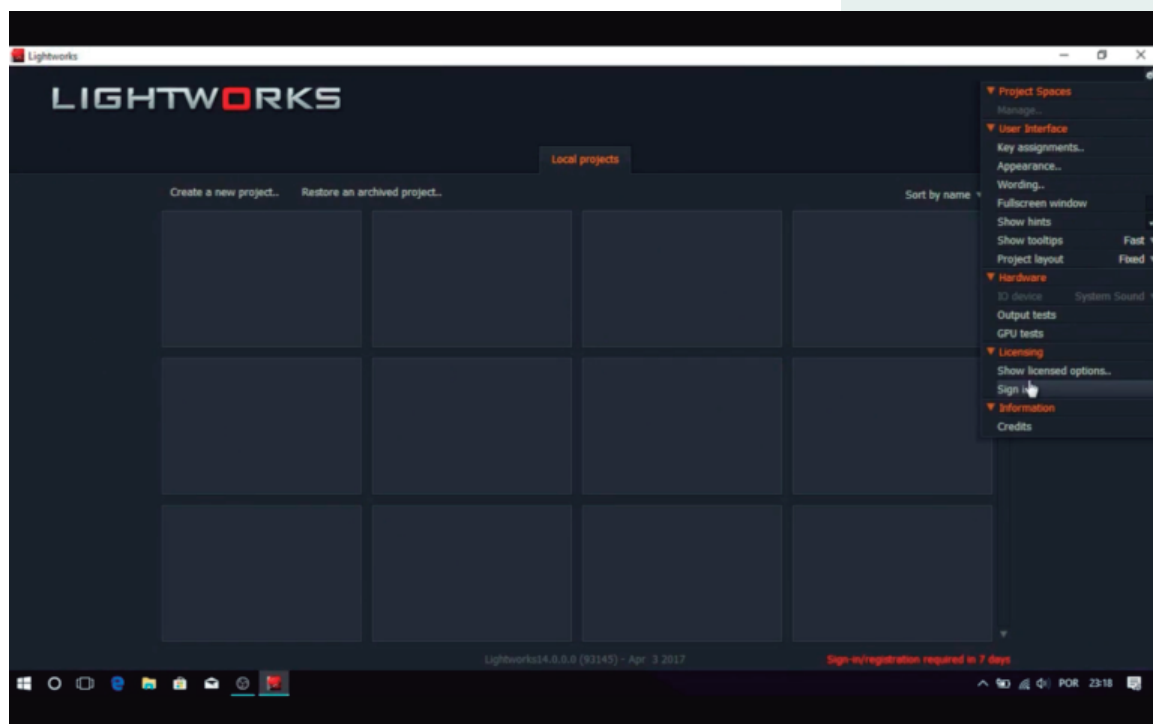


Na tela abaixo, coloque o número 1.



8. Abra o programa e faça o login

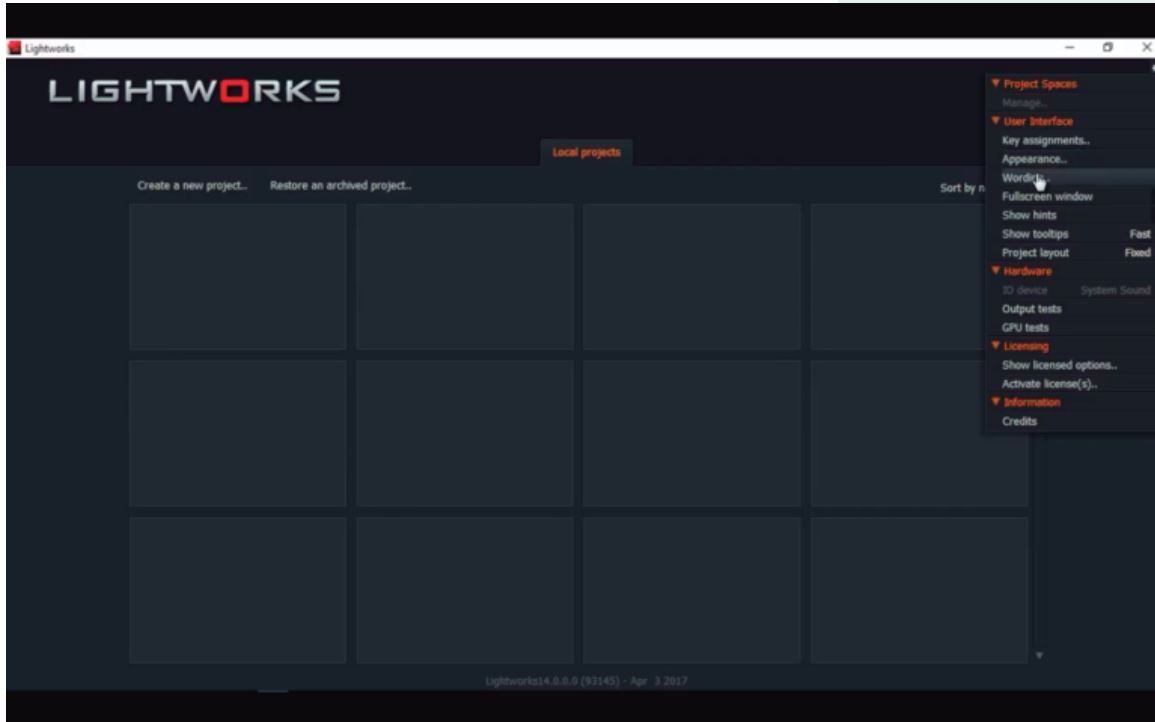
Clique na engrenagem no canto superior direito da tela inicial, depois clique em login.



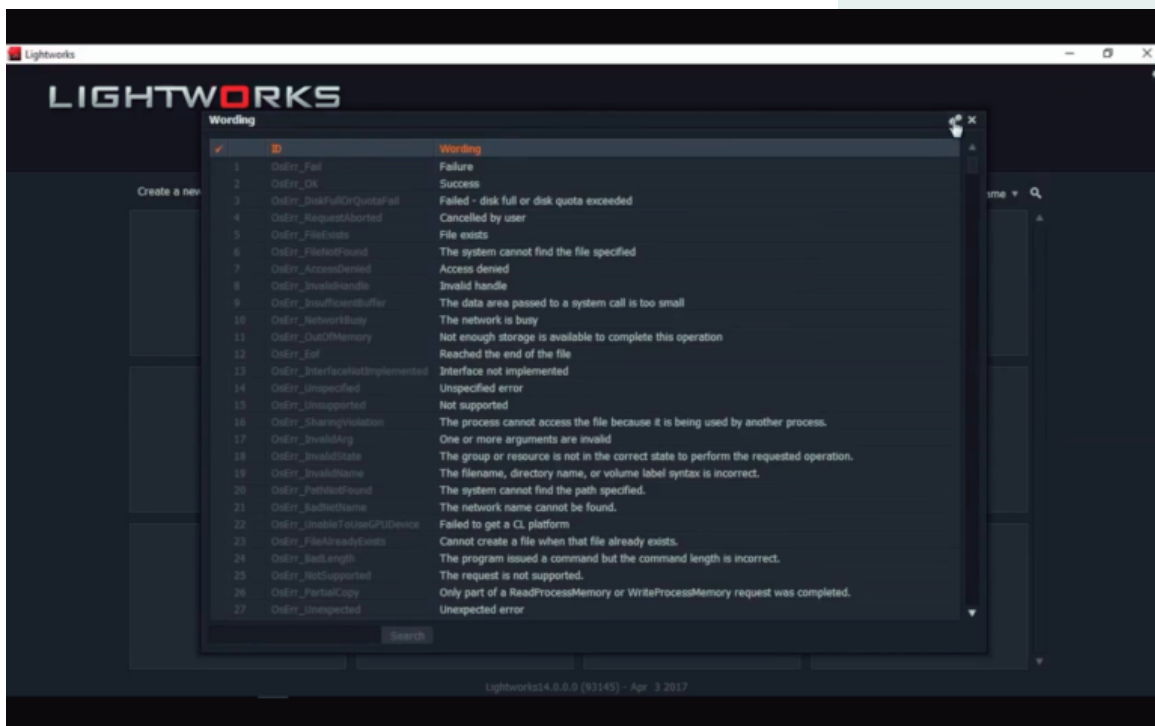
9. Para usar o programa em português

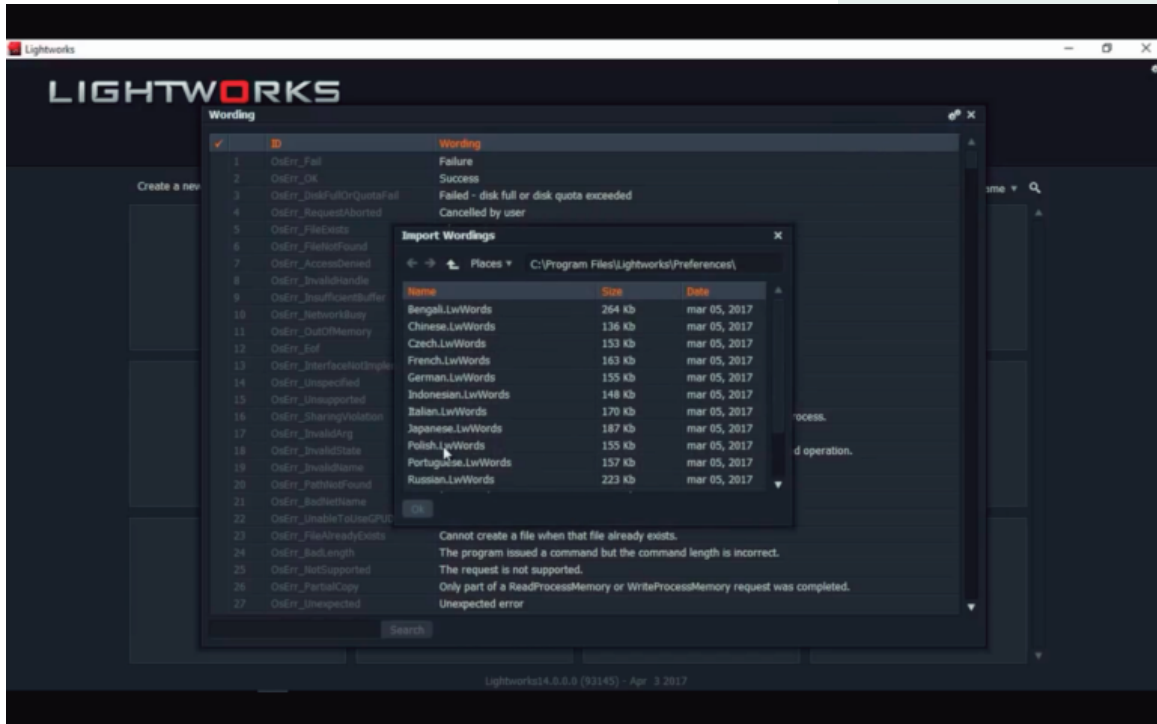
Existem muitos tutoriais que apresentam dicas sobre o programa com comandos em inglês. No entanto, caso você ache mais fácil, preparamos alguns passos para mudar boa parte do programa para a língua portuguesa.

- Clique na engrenagem no canto superior direito, e clique no menu Wordings...



- No novo menu que se abre, clique na nova engrenagem, e em seguida escolha, na lista, a opção Portuguese.LwWords



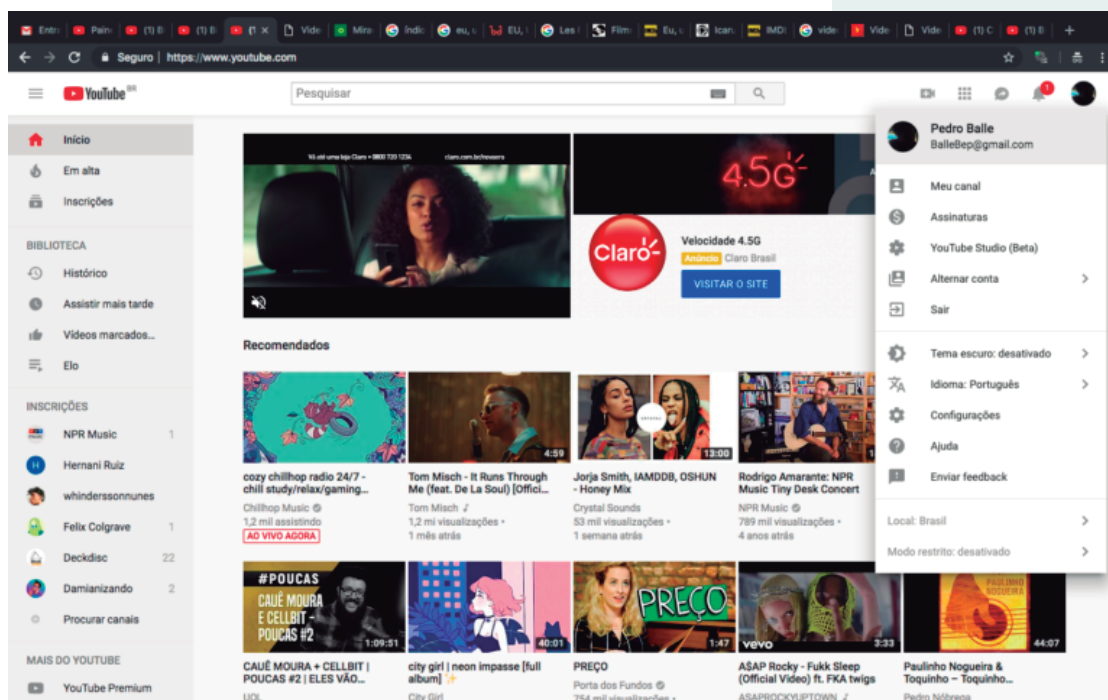


Anexo 2 - Tutorial: Trilhas Sonoras

1. Faça login no YouTube

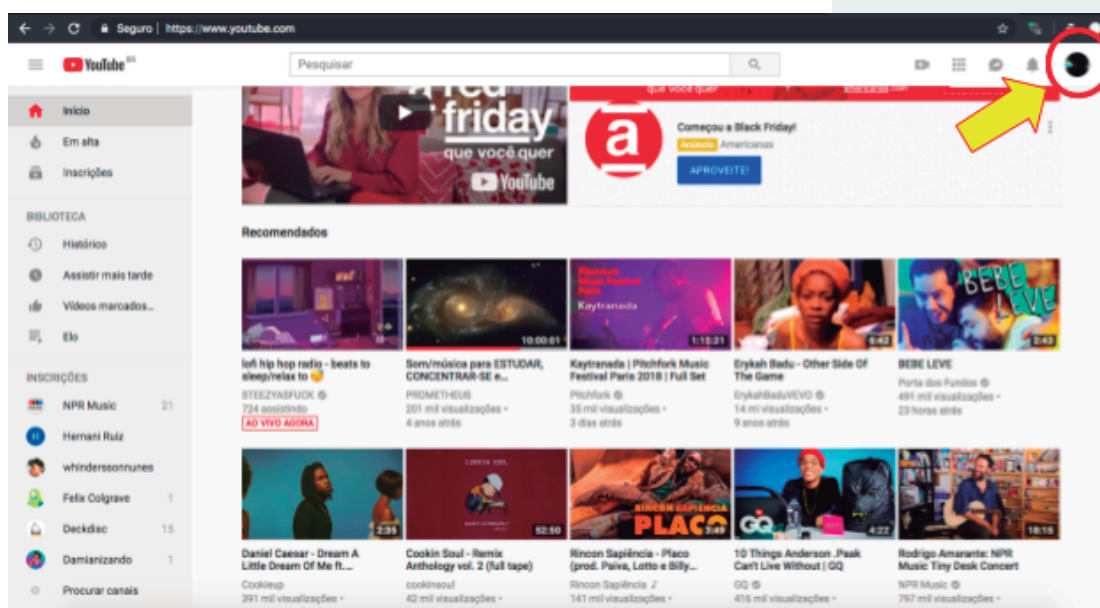
Provavelmente, quando você acessar o YouTube já estará logado. Um jeito de saber é olhando para o canto superior direito da tela: se você vir sua foto de perfil lá, está logado.

Se não, faça o login. Se você não tiver um usuário no YouTube ainda, crie sua conta conectada ao Facebook. Para saber como acesse o link: <https://support.google.com/youtube/answer/161805?co=GENIE.Platform%3DAndroid&hl=pt-BR>



2. Clique no seu avatar, e abra o YouTube Studio (beta)

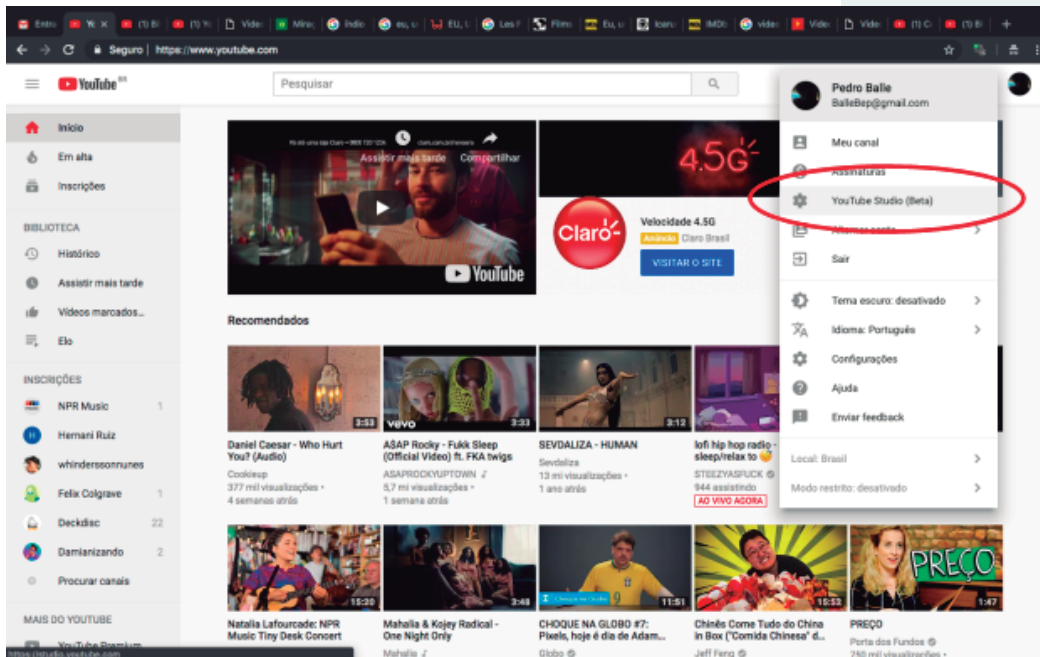
Seu avatar deve estar no canto superior direito da tela.



Clique nele e um menu vai se abrir. Agora, é só clicar em YouTube Studio (Beta).

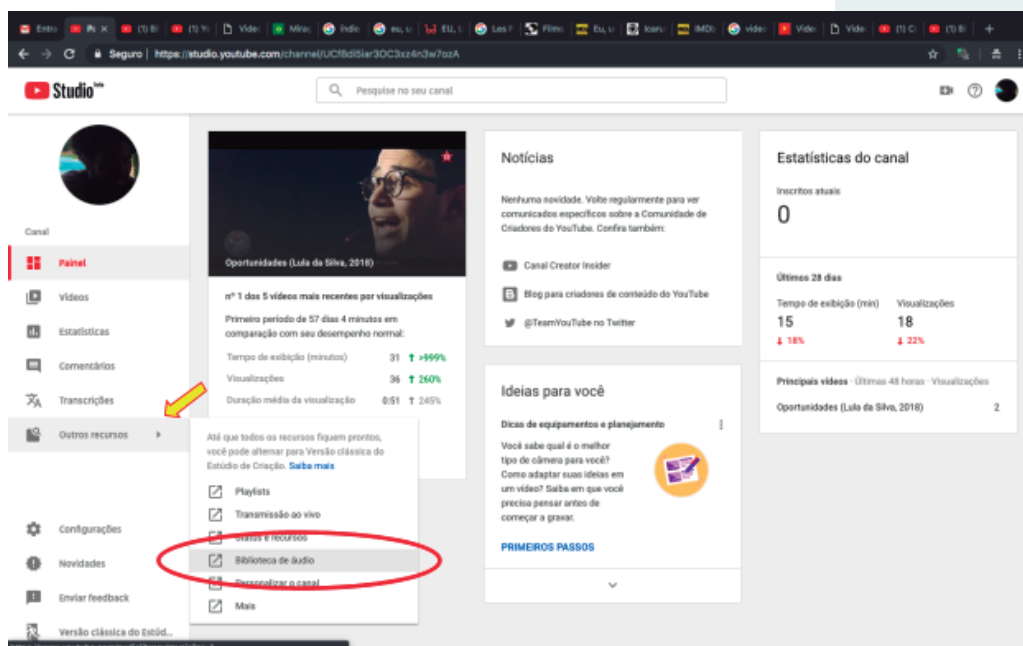
Provavelmente, quando você acessar o YouTube já estará logado. Um jeito de saber é olhando para o canto superior direito da tela: se você vir sua foto de perfil lá, está logado.

Se não, faça o login. Se você não tiver um usuário no YouTube ainda, crie sua conta conectada ao Facebook. Para saber como acesse o link: <https://support.google.com/youtube/answer/161805?co=GENIE.Platform%3DAndroid&hl=pt-BR>



3. Entre na biblioteca de áudio

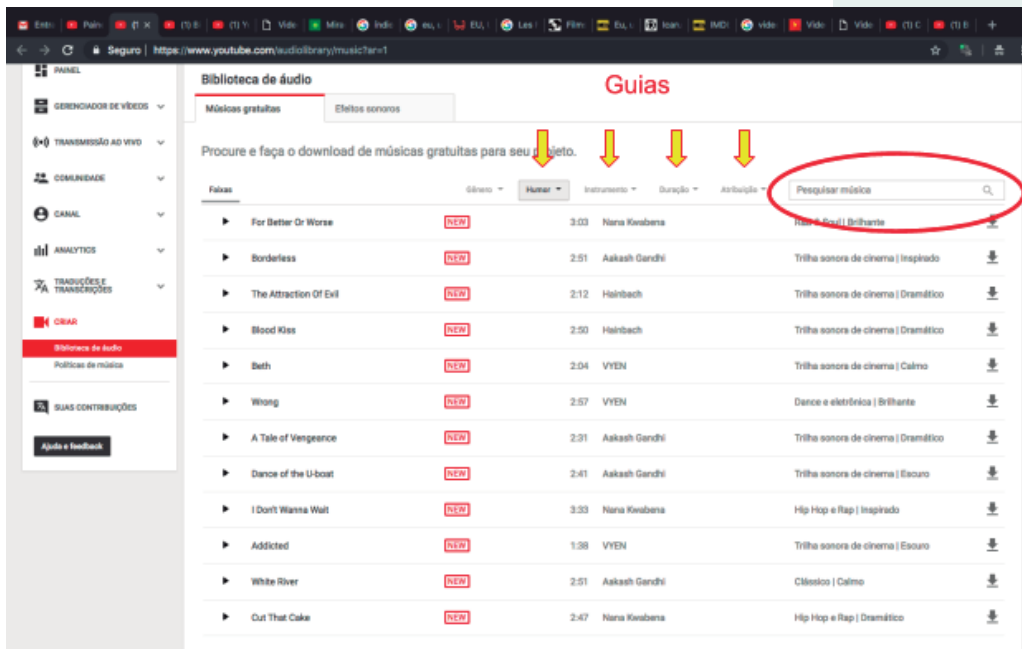
Na barra de ferramentas à esquerda da tela, clique em **Outros recursos**; em seguida, clique em **Biblioteca de áudio**.



4. Agora, é só escolher

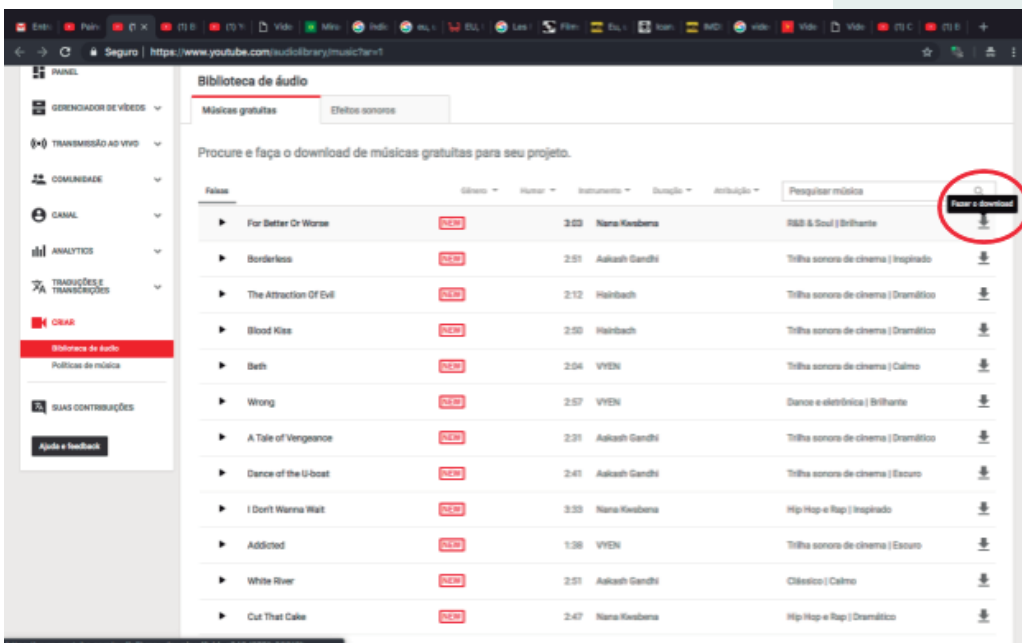
Pronto! Você já está na **Biblioteca de áudio** do YouTube. Você pode escolher entre músicas ou até efeitos sonoros para o seu filme. **Só não tente procurar músicos ou canções conhecidas, porque isso é protegido por direitos autorais, e você provavelmente não vai achá-las aqui.**

Nas **guias**, é possível ordenar por gênero, humor, instrumento, duração e atribuição. Há também uma **barra de buscas**, para que as palavras te ajudem a encontrar a trilha que mais tem a ver com o momento que você está ilustrando.



5. Escolheu? Pode baixar!

É só clicar na seta que fica ao lado direito da música, e fazer o download da faixa que quer usar. **Lembre-se de salvar o arquivo em seu computador em uma pasta que você tenha criado só para o documentário.** Isso evita que você perca o arquivo, ou passe muito tempo organizando.



6. Pronto, inclua a trilha no seu filme do jeito que preferir!

Para te ajudar, separamos um tutorial (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ffhuZ-eZdul>), que explica um monte de coisa sobre o manuseio do programa que indicamos: o LightWorks.

Referências

Obras citadas no Caderno

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagem do povo*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

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

LABAKI, Amir. *Introdução ao documentário brasileiro*. São Paulo: Francis, 2006.

LIRA, Bertrand. “Prazer visual e estética e o modo poético no documentário paraibano”, in: *Culturas Midiáticas*, v. 8, 2015, pp. 211-223.

LUCENA, Luiz Carlos. *Como fazer documentários – Conceito, linguagem e prática de produção*. São Paulo: Summus, 2012.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2000.

MARTINS, Fernanda Aguiar; SANTOS, Emerson Roberto Dias. “As sinfonias urbanas, uma breve introdução sobre suas origens e seus inventores”, in: *Anais do III Encontro Baiano de Estudos de Cinema*, 2012. Disponível em

<<http://www3.ufrb.edu.br/ebecult/wp-content/uploads/2012/04/As-sinfonias-urbanas-uma-breve-introdu%C2%8Da-%C3%83%C3%89o-sobre-suas-origens-e-seus-inventores.pdf>>

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

PUCCINI, Sérgio. *Roteiro de documentário. Da pré-produção à pós-produção*. Campinas, Papyrus, 2009. Disponível em

<http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/285156/1/Soares_SergioJosePuccini_D.pdf>

SALLES, João Moreira. “A dificuldade do documentário”, in: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 2005, pp.57-71. Capítulo 3. Disponível em <<https://edoc.site/a-dificuldade-do-documentario-joao-moreira-sallespdf-pdf-free.html>>

VALLES, Rafael. *Doc On-line*, nº 19, mar., 2016. Disponível em <www.doc.ubi.pt>, pp. 213-222

Outras obras indicadas para leitura

DA-RIN, Silvio. *Espelho partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria Dora (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho – Televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real – Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MARTINS, Índia Mara. “Documentário animado: tecnologia e experimentação”, in: *Doc On-line*, nº 4, ago., 2008. Disponível em <www.doc.ubi.pt>, pp. 66-91.

MIGLIORIN, César. *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

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

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema II*. São Paulo: Senac, 2005.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

Revistas sobre documentário e cinema

Doc On-line [Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc>]

A Doc On-line, Revista Digital de Cinema Documentário, tem como objetivo divulgar investigações no âmbito do documentário, com especial ênfase nas abordagens de carácter multidisciplinar.

Devires [Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires>]

Publicada conjuntamente pelos programas de pós-graduação em Comunicação e Antropologia da FAFICH-UFMG, a revista Devires procura associar os estudos do cinema ao domínio das Humanidades, em busca de uma interlocução entre as diferentes abordagens que tratam a escritura do filme em sua relação com as múltiplas formas de vida. Congregando autores de diferentes instituições do Brasil e do exterior, procura produzir uma publicação engajada nos debates teóricos e nas obras que refletem crítica e intensamente o campo do cinema em sua longa tradição e nos dias de hoje.

REBECA – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual [Disponível em: <https://rebeca.socine.org.br/>]

A REBECA - revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, editada pela SOCINE, publica artigos, entrevistas, traduções, resenhas e trabalhos criativos nas áreas de cinema e audiovisual.

Significação, Revista de Cultura Audiovisual [Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/>]

Significação – Revista de Cultura Audiovisual publica artigos e resenhas dedicados ao estudo dos meios e processos audiovisuais e dos sistemas digitais, pensando-os em sua diversidade de práticas e de ideias que envolvem os seus processos específicos de reflexão, criação, produção e difusão.

Indicação de sites de curtas

Porta Curtas (Disponível em: <http://portacurtas.org.br>)

O Porta Curtas é um projeto que visa não apenas trazer os melhores curtas-metragens brasileiros para a internet, mas também formar um painel representativo da produção nacional de curtas em termos de décadas, técnicas, tendências e elencos.

Curtagora (Disponível em: <http://www.curtagora.com>)

Curta na escola (Disponível em: <http://www.curtanaescola.org.br>)

O Projeto Curta na Escola e seu desdobramento, a Coleção Curta na Escola, têm a missão de promover a interação, o debate, o registro e a construção contínua e colaborativa de conhecimento sobre a utilização dos curtas-metragens brasileiros na educação.

Curta o curta (Disponível em: <http://curtaocurta.com.br>)

O acervo Curta o Curta é composto por filmes de curta-metragem brasileiros, de diversos gêneros e formatos de produção. Navegue e conheça obras de ficção, documentários, animações e de experimentação de linguagem, assim como

filmes selecionados e premiados em festivais brasileiros, filmes antigos e lançamentos.

Kinoforum (Disponível em: <https://2018.kinoforum.org>)

Criada em 1995, a Associação Cultural Kinoforum, entidade sem fins lucrativos, realiza atividades e projetos e apoia o desenvolvimento da linguagem e da produção cinematográfica com destaque para a promoção do audiovisual brasileiro. Em intercâmbio com associações e eventos nacionais e internacionais, promove a divulgação do audiovisual brasileiro e latino-americano. É responsável também por diversas atividades como o Curta Kinoforum - Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, as Oficinas Kinoforum de Realização Audiovisual, o Guia de Festivais Audiovisuais, site kinooikos.com e Crítica Curta.

CurtaDoc (Disponível em: <http://curtadoc.tv>)

O CurtaDoc é um espaço dedicado ao documentário latino-americano. O projeto nasceu em 2009 no Brasil como um programa para o SescTV, e desde 2011 é também um acervo online. Além de um rico arquivo, estamos formando uma rede de interessados na cultura do documentário. O CurtaDoc quer ajudar a promover o acesso, o intercâmbio, a integração entre os países e idiomas, valorizando a produção e difundindo o audiovisual como patrimônio imaterial.

Vídeo nas aldeias (Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php>)

Criado em 1986, Vídeo nas Aldeias (VNA) é um projeto precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil. O objetivo do projeto foi, desde o início, apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais, por meio de recursos audiovisuais e de um produção compartilhada com os povos indígenas com os quais o VNA trabalha.

Indicação de sites de documentários

Doc BR (Disponível em: <http://documentariobrasileiro.org>)

Este site faz um levantamento do documentário realizado no Brasil, desde seus primórdios. A ideia é que subsidie novas pesquisas, tornando-se um atalho para pesquisadores da área. Aqui estão catalogados documentários de todos os tipos, independente de sua duração, formato de captação, origem da produção ou experiência do diretor(a). Neste levantamento constam documentários clássicos, premiados, amadores, caseiros e que beiram a fronteira com outras categorias.

É tudo verdade (Disponível em: <http://etudoverdade.com.br/br/home>)

Festival internacional de documentários.

Documentários Vários (Disponível em: <https://documentariosvarios.com>)

Oferece mais de 1000 documentários divididos em diversas categorias.

Canal do Discovery Channel (Disponível em: <https://www.youtube.com/user/DCnosferahcorp>)

Canal com uma grande variedade de documentários Discovery Channel, legendados ou dublados, todos em alta definição (720p - 1080p).

Indicação de sites de filmes independentes

Libreflix (Disponível em: <https://libreflix.org/sobre>)

Libreflix é uma plataforma de streaming aberta e colaborativa que reúne produções audiovisuais independentes, de livre exibição e que fazem pensar.

Indicação de entrevistas com realizadores

Eduardo Coutinho

- PROGRAMA DE FRENTE COM GABI. Entrevista Eduardo Coutinho. 2002. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VhKPsqQnM2U&t=869s>>.
- SANGUE LATINO. Eduardo Coutinho no Sangue Latino. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P74JT7jMURg>>.
- ESTÁCIO.DOC. Eduardo Coutinho entrevistado por Marcelo Rennó. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lr9fYtUH8w4&t=2360s>>
- PUC-SP. Íntegra da conversa com Eduardo Coutinho na PUC-SP em 27/04/2012. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eLSMA4qZm34&t=4820s>>.
- NADER, Carlos. Coutinho, 7 de outubro. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UOsEWc29vxc&t=425s>>.
- VILLELA, Jackson. Documentário "Coutinho e o Outro" (Parte 1). 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VtTVSYwHiBU&t=316s>>.
- DIVERSO. Eduardo Coutinho - Parte 1. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n4c45FKDPHU>>.
- DIVERSO. Eduardo Coutinho - Parte 1. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c9ByN6KaKSc&list=PL320CDE375A4AE547>>.
- TARDIN, Rená. Coutinho Repórter. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1oZKEilHcL4>>.
- OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA. Alberto Dines entrevista Eduardo Coutinho. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZRY8hyffUgA>>.
- JOGO DE IDÉIAS. Eduardo Coutinho. 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zg-mxrVGu38>>.
- Visões do documentário: CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário - Eduardo Coutinho - parte 01. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hneAOHHCszA&t=473s>>.
- CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário - Eduardo Coutinho - parte 02. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jbJi_S_St88>.
- CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário - Eduardo Coutinho - parte 03. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ReVHCQoplro&t=381s>>.
- CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário - Eduardo Coutinho - parte 04. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vhmIE_K_V1o>.
- CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário - Eduardo Coutinho - parte 05. 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YghK3m_p3c0>.
- CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário - Eduardo Coutinho - parte 06. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U1F5JEVFNKE>>.
- CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário - Eduardo Coutinho - parte 07. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gkce127y0Es>>.
- CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário - Eduardo Coutinho - parte 08. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LUQ5CjyX4mE>>.
- CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário - Eduardo Coutinho - parte 09. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2DuQdor9Gx0>>.
- CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário - Eduardo Coutinho - parte 10.

2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Kn9XqMkJeOY>>.

CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário - Eduardo Coutinho - parte 11. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eEntpvbtLyA>>.

CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário - Eduardo Coutinho - parte 12. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UF0cFksr1vU&t=14s>>.

CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário - Eduardo Coutinho - parte 13. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WHtBZt3rMQM>>.

CASA DO SABER RIO. Visões do Documentário - Eduardo Coutinho - parte 14. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MRDptCpaMEk>>.

João Moreira Salles

Visões do documentário: CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário - João M. Salles - parte 01. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K3MNDWUtMSI&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário - João M. Salles - parte 02. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W16cqghDVRg&index=2&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário - João M. Salles - parte 03. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4QHF8y5ADqA&index=3&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário - João M. Salles - parte 04. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QpCM6XVkuUw&index=4&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário - João M. Salles - parte 05. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wKK8I1ZxLAE&list=PL72672E51FFE5CC18&index=5>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário - João M. Salles - parte 06. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-VL8zFMAuBE&index=6&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário - João M. Salles - parte 07. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=grcgZw3exrk&index=7&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário - João M. Salles - parte 08. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=f08U8qocBuc&index=8&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário - João M. Salles - parte 09. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PvtHjLyw8sM&list=PL72672E51FFE5CC18&index=9>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário - João M. Salles - parte 10. 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CbxJa09kXNw&index=10&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário - João M. Salles - parte 11. 2008. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=69NMhdHS1HI&index=11&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário - João M. Salles - parte 12. 2008. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=HN2fTKH2mHM&list=PL72672E51FFE5CC18&index=12>>.

CASA DO SABER, MATIZAR FILMES. Visões do Documentário - João M. Salles - parte 13. 2008. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=-QwNOTB6DKw&index=13&list=PL72672E51FFE5CC18>>.

VARANDAS.DOC. O documentário e a memória | João Moreira Salles. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Pf1SZbBc3cl>>.

TRIP TV. Depois da revolução, a ressaca - João Moreira Salles. 2017. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=wPEY8blBJMk&list=PLzyDfTt0jqD9MVGx_erZ1hRmKFwi5h9GG>.

É TUDO VERDADE. 1. 16ª Conferência Internacional do Documentário É Tudo Verdade - Petrobras. 2017. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=p2EbdB8veBs>>.

EICHENBERG, Fernando. Encontro de João Moreira Salles com Amir Labaki em entrevista a Fernando Eichenberg. 2005. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=qomLxhRMgM8>>.

ITAU CULTURAL. 1. O Jornalismo e as Longas Narrativas - II Seminário Internacional Rumos Jornalismo Cultural. 2008. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=3IP5BmRbZCo>>.

Bill Nichols – Pesquisador de documentários

XavanteVê

XAVANTEVE. "Documentário e Distribuição" XavanteVê entrevista Bill Nichols. 2013. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=GgB1Vwl2ZyE&list=PLEsy5CeTYgT89EHpb11SWpUNnltg2oTB4>>. – Parte 1

XAVANTEVE. "Documentário na Era Digital" XavanteVê entrevista Bill Nichols. 2013. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=NBVXUrSAsW4&index=2&list=PLEsy5CeTYgT89EHpb11SWpUNnltg2oTB4>>. – Parte 2

XAVANTEVE. "Mockumentary e Documentário Irônico" XavanteVê entrevista Bill Nichols. 2013. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=6RdaA9vSLQI&index=3&list=PLEsy5CeTYgT89EHpb11SWpUNnltg2oTB4>>. – Parte 3

XAVANTEVE. "Documentário Performático" XavanteVê entrevista Bill Nichols. 2013. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=SVqb5Ovv04Q&index=4&list=PLEsy5CeTYgT89EHpb11SWpUNnltg2oTB4>>. – Parte 4

XAVANTEVE. "O Som no Documentário" XavanteVê entrevista Bill Nichols. 2013. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=LLu13-KKdg0&list=PLEsy5CeTYgT89EHpb11SWpUNnltg2oTB4&index=5>>. – Parte 5

XAVANTEVE. "Documentário e Público" XavanteVê entrevista Bill Nichols. 2013. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=7Cg5441Hjfc&list=PLEsy5CeTYgT89EHpbl1SWpUNnltg2oTB4&index=6>>. – Parte 6

XAVANTEVE. EXTRA "Documentário no Brasil" XavanteVê entrevista Bill Nichols. 2013. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=0cWq1bJB6eg&index=7&list=PLEsy5CeTYgT89EHpbl1SWpUNnltg2oTB4>>. – Parte 7

Kiko Goifman

JOGO DE IDEIAS. Kiko Goifman - O futuro do documentário brasileiro. 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4rKOBOoT9Dw>>.

SALA DE CINEMA. Sala de Cinema: Kiko Goifman. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x2Zwjje7MpA>>.

Jorge Furtado

JOGO DE IDEIAS. Jorge Furtado. 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s3sAwqf7_3M&t=1455s>.

RODA VIVA. Roda Viva | Jorge Furtado | 20/08/2007. 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2OviBkoJFPU>>.

Maria Dora Mourão – Montadora, professora da Universidade de São Paulo (USP)

REVISTA SIGNIFICAÇÃO. 1. Montagem no cinema - Maria Dora Mourão. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RfIZCaAYFfg&list=PLXj2J8U_Gjve3-B5mqv3oOLqRFMwugwoF>.

JOGO DE IDEIAS. O Cinema do Real. 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=omkpWpV3bIY>>.

Jordana Berg – Montadora de filmes de Eduardo Coutinho

TRIP TV. Jordana Berg fala sobre Eduardo Coutinho e última obra do documentarista - #47. 2015. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=JfwHhkZU2jU>>.

CANAL CURTA. Jordana Berg fala sobre montar filme sem Eduardo Coutinho. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ocKoEX2UBfs>>.

Ismail Xavier

REVISTA SIGNIFICAÇÃO. O narrador no cinema - Ismail Xavier. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bHBZ4RQQMzk>>.

REVISTA SIGNIFICAÇÃO. A opacidade e a transparência no cinema - Ismail Xavier. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZLVF94mZZnl>>