

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

Jéssica Faria Ribeiro

Marlene - Histórias de um Forró
Documentário

Juiz de Fora
Dezembro de 2014

Jéssica Faria Ribeiro

Marlene - Histórias de um Forró
Documentário

Trabalho de Conclusão de Curso
Apresentado como requisito para obtenção de
grau de Bacharel em Comunicação Social
na Faculdade de Comunicação Social da UFJF

Orientação: Prof. Nilson Assunção Alvarenga

Juiz de Fora
Dezembro de 2014

Jéssica Faria Ribeiro

Marlene – Histórias de um Forró
Documentário

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social – Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga
(FACOM/UFJF)

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga (UFJF) – Orientador

Profa. Dra. Alessandra Souza Melett Brum (UFJF) - Coorientadora

Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Jr. (UFJF) – Convidado

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares (UFJF) – Convidado

Conceito obtido _____

Juiz de Fora
Dezembro de 2014

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeiramente, aos amigos que toparam fazer o filme comigo, seja pelo amor ao cinema ou pela amizade, entraram nessa história e foram de cabeça: Fram, Analu, Messias e Tadeu.

Por tudo o que construí nos últimos anos, por me tornar mais humana, à Facom, em especial ao Weden, Chico, Potiguara e aos amigos do PET. À Nath, David, Paula e Ana Cláudia, pela amizade e companhia.

Às amigas de sempre, Marina e Mariana, presença constante na minha vida. Às pessoas que encontrei nessa caminhada, e que me mostraram outras formas de enxergar o mundo, Lila e Érica.

Gostaria de agradecer à Alessandra Brum e ao Nilson, pela ajuda, pelos conselhos, e por me inspirarem pelo amor ao cinema. Agradeço também à Marlene, pela gentileza de ter aberto um espaço da sua vida para mim.

Agradeço às minhas avós por serem um exemplo de força, meu porto seguro e a inspiração da minha vida. Ao meu pai e irmão, pela amizade e amor. E em especial, à minha mãe, pelo apoio incondicional, pela força e confiança nas horas mais difíceis, por ser a minha maior segurança. Sem ela, nada disso teria alguma graça.

*“Onde há poder, há fragilidade. E onde há fragilidade, há responsabilidade.
Eu diria mesmo que o objeto da responsabilidade é o frágil, o perecível que nos solicita.
Porque o frágil está, de algum modo, confinado à nossa guarda.
Entregue ao nosso cuidado.”*
Paul Ricouer

RESUMO

Este trabalho é um relatório do documentário “Marlene – Histórias de um Forró”. O curta-metragem apresenta uma tradicional casa de forró da cidade de Juiz de Fora, fundada pela Marlene Valverde, que o comanda há mais de 20 anos. Na história também são apresentados funcionários e clientes que criaram uma relação de amizade com a Marlene, e de amor pelo Forró. O relatório a seguir apresenta todo o processo de criação do filme, desde os primeiros contatos com a Marlene, a formação da equipe, até sua realização. Ao longo do desenvolvimento deste projeto, muitas questões foram levadas em conta, e conceitos tratados por Fernão Pessoa Ramos, Bill Nichols e Sérgio Puccini em relação a teorias do documentário e da sua aplicação a um trabalho prático foram fundamentais.

Palavras-chave: Documentário. Forró. Marlene.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E CONCEITUAÇÃO	9
2.1 DEFINIÇÕES DE DOCUMENTÁRIO	9
2.2 UMA BREVE HISTÓRIA DO DOCUMENTÁRIO	9
2.3 O DOCUMENTÁRIO E A FICÇÃO	11
2.4 O DOCUMENTÁRIO E A REPORTAGEM	12
2.5 OS TIPOS DE DOCUMENTÁRIO	12
2.6 QUESTÕES ÉTICAS	16
3. O PROCESSO DE REALIZAÇÃO DO FILME	18
3.1 A ESTRUTURAÇÃO – DIÁRIO DE FILMAGEM	18
3.2 A SELEÇÃO DOS ENTREVISTADOS	21
3.3 AS GRAVAÇÕES	22
3.4 A EQUIPE	22
3.5 OS EQUIPAMENTOS	23
3.6 O SOM E A TRILHA SONORA	24
4. O ROTEIRO	26
5. A EDIÇÃO	31
6. REFERÊNCIAS FÍLMICAS	33
6.1 OS FILMES QUE INFLUENCIARAM	33
6.2.1 O cinema de Eduardo Coutinho	34
6.2.2 A Pré-produção e a pesquisa como método para Coutinho	35
6.2.3 As entrevistas e os entrevistados	35
7. CONCLUSÃO	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	38

1 INTRODUÇÃO

A ideia de realizar um trabalho prático para o projeto de conclusão de curso não foi a primeira que eu havia planejado. Inicialmente, eu iria fazer um trabalho teórico também ligado a cinema, mas sem um viés de realização. Após um ano de intercâmbio acadêmico, em que estudei cinema, percebi que iria me entusiasmar mais criando algo, como um documentário, por exemplo. Após chegar a esse ponto, um pensamento sempre me rondou, que era o de mostrar algo típico de onde vivo, como traços marcantes da cultura da região e do país.

Assim, a minha primeira ideia para projeto prático foi a realização de um documentário sobre os ciganos de Juiz de Fora, que atualmente vivem na região do bairro Igrejinha, na zona norte da cidade. Cheguei até a procurar o grupo, mas percebi que seria muito complicado realizar esse trabalho com eles, por conta das nossas culturas diferentes, pois há uma resistência para algumas pessoas do acampamento em relação ao registro fotográfico e, principalmente, pelo fato de que muitos membros do grupo não se mostraram interessados na criação de um documentário sobre a história deles.

Ao mesmo tempo em que essa ideia não mostrava resultados, e que eu percebi que deveria procurar outro assunto, li uma matéria em um jornal da cidade, o Tribuna de Minas, que trazia o perfil da Marlene, proprietária de uma famosa casa de forrós de Juiz de Fora, o “Forró da Marlene”. Logo que li a matéria fiquei muito encantada com a vida da Marlene e curiosa por saber como era a rotina desse lugar, das pessoas que o frequentavam.

Passado esse primeiro momento, entrei em contato com o meu orientador e também com o jornalista autor da matéria sobre a Marlene. Após conversas com os dois, resolvi conversar com a Marlene para falar sobre o meu interesse. Primeiramente liguei e marquei uma conversa com ela. Assim, nosso primeiro contato aconteceu no Forró, em que contei sobre ter lido a matéria no jornal e sobre o meu interesse por fazer um documentário que não só contasse sobre a sua vida, como também da história do Forró e das pessoas que fazem parte de lá. A Marlene topou participar e, a partir de então, o processo de estruturação de como eu iria trabalhar nessa ideia começou.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA E CONCEITUAÇÃO

2.1 DEFINIÇÕES DE DOCUMENTÁRIO

Podemos acreditar nas verdades das ficções assim como nas das não ficções. Documentários nos ajudam a “ver” visões do mundo. Nem por isso toda ficção não trata da verdade e todo documentário sim. As questões que envolvem são muito mais ambíguas e embora o documentário, de forma geral, represente visões do mundo, não há uma obrigação de que ele apresente somente verdade.

Quando tratamos de documentário é muito comum que conceitos como objetividade e verdade estejam ligados como sinônimos do tipo de produção a ser realizada. Considerando que estamos lidando com uma obra artística, de caráter pessoal, pois, independente do tipo de filme, há alguém por trás da câmera, havendo, então, um ponto de vista, o espectador pode ter diferentes interpretações do que está sendo transmitido a ele. É ainda possível expor com a máxima clareza determinado assunto e mesmo assim essas informações podem não chegar tão objetivas para o espectador.

Um documentário, sendo objetivo ou pouco claro, pode ainda continuar a ser documentário. Assim como um documentário pode mostrar algo que não é real e continuará a ser documentário. Por exemplo, se o documentário tratar de pessoas que acreditam em um ser fantástico, o fato da não existência desse ser não compromete que o filme não possa ser um documentário. Um filme que enuncie algo que possivelmente não exista pode ser considerado pouco ético ou não objetivo, mas isso não tira sua definição como um documentário. (RAMOS, 2008, p.30)

Embora seja um gênero com características comuns a outros formatos cinematográficos e narrativos, podemos ficar com a seguinte definição:

Documentário é uma representação narrativa que estabelece asserções com imagens e sons, ou com o auxílio de imagens e sons, utilizando-se de formas habituais da linguagem falada ou escrita (a fala da locução, ou a fala dos homens e mulheres no mundo, ou ainda entrevistas e depoimentos), ruídos ou música. As imagens predominantes na narrativa documentária possuem a mediação da câmera, fazendo assim que as asserções faladas sejam flexionadas pelo peso do mundo. Essa é a graça e o âmago da fruição espectral do documentário que compõem o núcleo motriz de sua tradição longa: asserções que trazem ao fundo a intensidade do mundo, de modo dramático, trágico, cômico, poético, íntimo, etc. (RAMOS, p. 81)

2.2 UMA BREVE HISTÓRIA DO DOCUMENTÁRIO

Podemos considerar que o documentário surgiu desde os primórdios do cinema, sem que houvesse qualquer distinção entre o que seria uma ficção ou um filme de caráter documental. É na *Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière*, registro feito no final do

século XIX, que podemos considerar como uma das primeiras obras pela qual o documentário se originou. Filmados sem nenhum ensaio prévio, sem nenhuma decupagem da cena ou tratamento, os trabalhadores saindo da fábrica foi um registro do que acontecia naquele momento.

Em 1922, temos um dos primeiros filmes considerado um registro do cinema documental, que é *Nanook, o esquimó*, de Robert Flaherty que leva à tela o registro dos *inuits* que viviam na região do norte do Canadá. É interessante destacar que nesse filme, embora o cineasta tivesse a intenção de mostrar como as pessoas viviam, muitas de suas cenas foram encenações para que fosse possível fazer esses registros.

Apesar de haver determinados marcos e primeiros momentos do registro documental no cinema, Bill Nichols (2007, p.123) destaca a dificuldade de falarmos de uma origem do cinema documentário como um gênero, mesmo porque é complicado exprimir uma trajetória linear das características do cinema primitivo até chegar ao documentário. De qualquer forma, as décadas de 20 e 30 marcam um momento de experimentação e união de elementos que levaram ao surgimento do documentário como um gênero específico.

Assim, vanguardas européias das décadas de 20 e 30 tiveram influência direta no documentário. Foi a partir de ideias como a importância do olhar do artista que o documentário passou a ter características próprias, e muitos cineastas realizaram obras próximas de um cinema mais narrativo e poético, podendo falar para o espectador em linguagens diferentes das do cinema ficcional, como é o caso de *O Homem da Câmera* (1929), de Dziga Vertov. (NICHOLS, 2007, p. 124)

Alguns momentos na história do cinema foram importantes para o pensamento e desenvolvimento do documentário, como as técnicas de narração da história, com influência do diretor americano D.W. Griffith, que em sua edição apresentava técnicas de como uma ação ou acontecimentos poderiam ser relatados por diferentes perspectivas. Assim, a partir da construção narrativa, documentaristas começaram a pensar como histórias poderiam ser contadas não só sendo aplicadas ao mundo imaginário como também ao mundo histórico. (NICHOLS, 2007, p. 126)

Um outro marco histórico importante foi a influência do neorealismo italiano, que contribuiu enfatizando qualidades de narração com o realismo fotográfico. O uso de não-atores, filmagens feitas na rua e a busca pela visão natural do cotidiano, juntamente com temas de cunho social, como problemas econômicos, preocupações familiares, por exemplo, contribuiu para o desenvolvimento do documentário.

Nas décadas de 30 e 40 o documentário clássico predominava com características como o uso da *voz over*, que compunha um formato de que o documentário e seu documentarista eram os detentores do saber. Na medida em que questões de como a verdade seria apresentada começam a se modificar, a narrativa dos documentário sofre mudanças. E é por volta dos anos 90 em que documentários vão ganhando cada vez mais características diversas. (RAMOS, 2008, p.21)

2.3 O DOCUMENTÁRIO E A FICÇÃO

O documentário, como dito antes, representa uma determinada visão de mundo, mas não necessariamente tem um compromisso com o que é a legítima verdade, mesmo porque seria complexo considerar o que seria verdade para uma pessoa e não para outra. “Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam de apenas um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. Nem todos os documentários apresentam um conjunto único de características comuns” (NICHOLS, 2007, p. 48)

Para Bill Nichols (2007, p.17) as diferenças entre ficção e documentário não garantem uma separação absoluta entre os dois. Muitos documentaristas utilizam formatos atrelados aos da ficção em seus documentários, como é o caso do uso de roteiros, encenação, decupagem de cenas, interpretação, dentre outros recursos. Já a ficção também pode utilizar de formatos mais característicos ao documentário, como o uso de filmagens externas, sem muitos equipamentos, não-atores, improvisação e imagens de arquivo.

Segundo Fernão Ramos (2012, p.21), as fronteiras do documentário são complexas, sendo que a falta de conceitos específicos para definir documentário até pouco tempo provocou dificuldades para que fossem criadas ferramentas analíticas para o estudo dessas narrativas. De qualquer forma, os limites entre ficção e documentário em alguns casos são tão sutis que é difícil descrever e separar. Considerando a ficção e o documentário como campos que podem se cruzar, também podemos fazer distinções que facilitam o entendimento de ambos.

O campo de ficção clássica no cinema, que teve suas raízes no início do século XX tem por característica básica uma trama que gira em torno de personagens, que transitam na narrativa a partir de ações e reviravoltas. Outro ponto importante da narrativa clássica na ficção é que não há a necessidade da *voz over* para narrar os acontecimentos da história. De acordo com planos e sequências a história vai acontecendo e a narrativa vai sendo construída. É com recursos técnicos como montagem, planos, passagem de tempo e diversas outras estruturas que essa história vai sendo narrada.

Já o documentário possui características e recursos que o singularizam em relação à ficção. O documentário é comumente marcado por uma intenção e um ponto de vista sobre o que está sendo feito, que acaba sendo percebida pelo espectador. No caso do meu filme, por exemplo, a intenção foi contar a história de uma mulher que construiu um Forró, também mostrando as perspectivas dos frequentadores do local. Há também características próprias à narrativa documental, como a presença da *voz over*, utilização de imagens de arquivo, uso de entrevistas e/ou depoimentos, além da rara utilização de atores profissionais e da intensidade particular das tomadas.

Outros procedimentos, como o caso de câmera na mão, roteiros abertos, sequências espontâneas e imprevistas também são marcas que caracterizam os documentários. De qualquer forma, há muitas características que unem os dois estilos, como o uso de encenações nos documentários, ou a articulação de planos. Apesar disso, há uma diferença: Enquanto na ficção a decupagem do espaço-tempo está voltada para a articulação espaço-tempo dentro da trama, no documentário essa decupagem está mais voltada para a exposição de determinado argumento.

2.4 O DOCUMENTÁRIO E A REPORTAGEM

Uma preocupação na realização do filme foi que ele tivesse um caráter cinematográfico e não um caráter jornalístico. Assim como o documentário e a ficção possuem características em comum, a reportagem e o documentário também estão muito ligados, tanto que muitos documentaristas começaram suas carreiras em instituições jornalísticas, como é o caso de Eduardo Coutinho, por exemplo.

Historicamente o documentário teve suas características mais próximas das reportagens e também das propagandas de Estado e de instituições com caráter educacional, o que também contribuiu muito para que projetos fossem financiados, sendo assim realizados. Apesar disso, houve um cuidado para que o filme a ser realizado não tivesse características tão formais que o aproximassem de outras técnicas mais do que da narrativa cinematográfica.

Logo no início da execução do meu projeto, havia uma liberdade narrativa maior, o que já o distanciava de um projeto jornalístico, pois as entrevistas tiveram um caráter mais informal, e em um primeiro momento o tempo das entrevistas e das tomadas não foi a principal preocupação. Além disso, houve uma preocupação com a estrutura narrativa do filme, para que fosse contada uma história ao espectador.

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

2.5 OS TIPOS DE DOCUMENTÁRIO

Bill Nichols (2007, p.135), destaca que dentro do gênero documentário podemos identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do documentário. Esses seis modos determinam convenções que um filme irá adotar, além de propiciar expectativas específicas para o espectador. Nesses modelos podemos identificar diversos filmes que parecem expressar características parecidas.

Embora cada documentário tenha sua voz distinta, suas peculiaridades e ateste a individualidade do autor, do grupo que fez determinado filme, ou de quem encomendou um filme, como é o caso de organizações e patrocinadores, essas vozes individuais, com seus traços característicos, podem ser identificadas dentro das seguintes categorias, no gênero documentário: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.

Esses seis modos podem não ser definitivos para um documentário, como também não precisam caracterizá-lo totalmente. Um modo pode ser dominante para um filme, mas ele também pode contar características de outros modos. Bill Nichols (2007, p.136) afirma que esses modos tiveram uma certa ordem cronológica em seu aparecimento, sendo que cada modo de apresentação, até certo ponto, surgiu do descontentamento de determinado cineasta ou grupo com um modelo prévio.

Assim, um conjunto de circunstâncias e o desejo de propor maneiras diferentes de representar o mundo contribuiu para que novos modos surgissem e fossem experimentados. É importante destacar que mesmo seguindo uma certa ordem cronológica, a ideia de que um modo seguinte é mais aperfeiçoado que o outro deve ser descartada, pois o que muda é o tipo de representação, e não a qualidade de determinado modo.

O modo poético, que teve muita representação durante as primeiras décadas do século XX, se caracteriza por compartilhar muitas características das vanguardas modernistas européias, tendo, por exemplo, atores sociais que pouco assumem a forma de personagens, enquanto o peso do papel das pessoas nos filmes pode muito bem funcionar em igualdade de posição com a de objetos, como é o caso do filme *Chuva* (1929), de Joris Ivens, que mostra o cotidiano de uma cidade na Holanda sendo alterado quando há chuva. Cenas de pessoas andando, de água escorrendo, de passos molhados pelo chão são a marca do filme.

Nos filmes poéticos, outra característica é um elemento retórico pouco desenvolvido, em que o mundo pode ser representado por uma série de fragmentos e impressões subjetivas. O filme pode representar o mundo da imaginação de seu autor. Muitos elementos dos filmes poéticos combinam referências com a dos filmes experimentais. “O modo poético tem muitas facetas, e todas enfatizam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme” (NICHOLS, 2007, p.141).

Já o documentário expositivo tem características mais retóricas e argumentativas do que a forma poética. Essa forma é marcada por um grande uso da voz *over*, que é quando há a voz do locutor, mas este não é visto, além do uso de legendas. Vozes e legendas é que irão propor uma perspectiva para o filme. Os documentários expositivos vão depender dessa lógica de informação transmitida pelas legendas ou locução, enquanto que as imagens ficam mais em segundo plano, servindo de apoio para sustentar as afirmações básicas do argumento. Sobre a montagem, diferente do documentário poético, que a usa para manter determinado ritmo no filme, no documentário expositivo ela funciona mais para manter a continuidade do argumento.

O modo expositivo caracteriza o meu filme, que contém muitas falas com o uso de *voz over*, além de manter uma narrativa linear, do ponto de vista em que mostro um dia no forró. Para garantir um tom mais pessoal e íntimo, deixei que a Marlene narrasse alguns trechos importantes para que a história do Forró fosse contada. De qualquer forma, a ideia foi deixar as falas e imagens com pesos parecidos na narrativa. Logo no início do filme, quando a Marlene conta como tudo começou, temos imagens do Forró sendo montado, momento em que quis fazer uma relação do dia a dia com a história desse início.

O terceiro modo que Bill Nichols (2007, p.146) conceitua é o observativo, que é marcado por mudanças no mundo, como a Segunda Guerra Mundial e o crescimento de potências como os Estados Unidos. O desenvolvimento tecnológico da época permitiu que também ocorressem melhorias no campo cinematográfico, como o desenvolvimento de câmeras 16mm e de gravadores de áudio mais compactos, permitindo uma maior mobilidade dos cineastas com os equipamentos.

Assim, o filme observativo se destaca pela característica de observador do cineasta, que faz a observação espontânea das experiências vividas, sem que haja a necessidade de comentários, *voz over* ou legenda nos filmes. As imagens desse tipo de filme muitas vezes lembram a das obras neorrealistas, que também tinham atores sociais interagindo uns com os outros sem que houvesse participação ou ação do cineasta nisso. Nos filmes observativos a ideia de duração real dos acontecimentos prevalece, e o ato de filmar se assemelha ao ato do *voyeur*. Diferente dos filmes de ficção, que possuem um ritmo dramático, e dos poéticos e expositivos, com montagens mais apressadas, o filme observativo rompe com essas características

Esse modo de filme também suscita alguns questionamentos pelos quais eu me perguntei na hora de fazer o filme, como, por exemplo, até que ponto as pessoas que estão participando do filme não estão modificando seu comportamento por conta da presença da câmera. De alguma forma, eu quis fazer imagens que tivessem o caráter observativo, como filmar os garçons arrumando a mesa, a Marlene realizando atividades comuns, sem que a minha presença alterasse algo, mas acredito que a presença da equipe de filmagem no Forró, principalmente no meu caso específico, em que estávamos em um local privado, altere de alguma forma o comportamento das pessoas, levando-as a algum tipo de encenação, mesmo que não prejudique no que eu gostaria de mostrar.

O modo participativo, como o próprio nome já induz, é quando ocorre a participação do cineasta no filme. Este não mais observa de longe ou discretamente o mundo que filma, mas interage com o que está acontecendo. Nesse caso, o cineasta pode servir de mentor, de provocador ou crítico. Esse estilo de filmar foi considerado por Dziga Vertov, cineasta soviético, como *knopravda*, que significa “cinema verdade”, e faz referência à ideia de honestidade no encontro entre quem está fazendo o filme com as pessoas, em vez da procura por uma verdade absoluta ou não manipulada. O espectador acompanha a interação das pessoas com o cineasta. É no que nasce a partir desse encontro mais a participação da

câmera que é possível perceber quais revelações e reações irão acontecer. Esse tipo de documentário é o oposto do que temos no observativo, segundo o qual supõe que o espectador vê o que ele veria se estivesse no lugar da câmera. (NICHOLS, 2007, p. 155)

Outra característica desse tipo de documentário é que ele pode ser de cunho pessoal e histórico, sendo possível diversos níveis de interação do documentarista com as pessoas. A entrevista é uma dessas características, em que em alguns casos podemos ver o cineasta entrevistando ou escutamos sua voz. Eduardo Coutinho é um documentarista que pode ser usado como exemplo, pois em grande parte de seus filmes, se não temos a presença de sua imagem, temos a presença de sua voz, sendo possível escutar quais perguntas ele fez para as pessoas. Em outros casos, como em *O fim e o princípio* (2005), podemos ver a sua própria chegada e o contato com as pessoas com quem ele gostaria de entrevistar, para garantir, primeiramente, se será possível a realização das entrevistas.

O modo reflexivo é quando o que prevalece no filme é a negociação do cineasta com o espectador. O cineasta não só apresenta o universo do qual ele vai tratar no documentário como também trata de como esse tema será representado a partir de um documentário. “Em lugar de ver o mundo por intermédio dos documentários, os documentários reflexivos pedem-nos para ver o documentário pelo que ele é: um construto ou representação” (NICHOLS, 2007, p.165).

O documentário reflexivo coloca em questionamento o fato de que um documentário só é bom se convencer o espectador. Esses documentários desafiam técnicas e convenções, não se importando se o que está sendo falado necessariamente tem que ser uma verdade inquestionável, mas nos permitindo refletir e questionar sobre pontos de vistas e até que ponto a verdade é tão objetiva assim.

O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a possibilidade de prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas essas ideias passam a ser suspeitas. (NICHOLS, 2007, p.166). Os documentários podem ser reflexivos por apresentarem características reflexivas formais ou políticas. Em se tratando de características políticas estamos nos referindo ao modo como o espectador possui expectativas sobre o mundo, e nas características formais é quando estas nos levam a questionar as expectativas como espectador em relação ao documentário.

O modelo reflexivo se aproxima do modelo do documentário que previamente pensei. A ideia do meu filme, embora apresentando características formais do modelo de documentário, é que o espectador, desde o princípio da história, tenha consciência de que há alguém acompanhando a Marlene. Como dito acima, algumas características também se aproximam do cinema expositivo e observativo. De qualquer forma, não havia uma preocupação minha em que houvesse alguma encenação ou que a Marlene dialogasse comigo na história, pois não pretendi ocultar isso do espectador.

Já o último modelo apontado, que é o modo performático, busca explorar questões subjetivas e afetivas do espectador, sempre destacando a complexidade do conhecimento. Os filmes performáticos buscam provocar sensações e estimular percepções. As performances são alternativas para a interpretação de determinado conhecimento. Nesse modelo a ênfase está nas características subjetivas da memória.

Em obras recentes, essa subjetividade social é, muitas vezes, a dos subrepresentados ou mal representados, das mulheres ou das minorias étnicas, dos gays e das lésbicas. O documentário performático pode agir como um corretivo para os filmes em que “nós falamos sobre eles para nós”. Em vez disso, eles proclamam “nós falamos sobre nós para vocês” ou “nós falamos sobre nós para nós!”. (NICHOLS, 2007, p. 172)

Nesses filmes há um desvio do caráter realista do documentário para a exploração de narrativas não convencionais. Diferente do modo poético e do cinema de vanguarda, o cinema performático possui caráter histórico, de reconhecimento de pessoas, uso de depoimentos, entrevistas, imagens de arquivo, por exemplo. Mas há uma procura por significados e interpretação de determinado fato, sempre se voltando para representações e estimulando sentidos pessoais.

2.6 QUESTÕES ÉTICAS

Documentário é a representação de algo, seja uma pessoa, um local, um ponto de vista. Na maioria dos documentários, quando trabalhamos com personagens, estamos lidando com atores sociais, e não com atores profissionais. Sendo assim, a relação do cineasta com a pessoa que está sendo filmada exige um acordo e um respeito mútuo. Um documentário pode ter efeitos imprevisíveis sobre os que estão representados nele.

Os cineastas que têm a intenção de representar pessoas que não conhecem, mas que tipificam ou detêm um conhecimento especial de um problema ou assunto de interesse, correm o risco de explorá-las. Os cineastas que escolhem observar os outros, sem intervir abertamente em suas atividades, correm o risco de alterar comportamento e acontecimentos e de serem questionados sobre sua própria sensibilidade. Os cineastas que escolhem trabalhar com pessoas já conhecidas enfrentam o desafio de representar de maneira responsável os pontos comuns, mesmo que isso signifique sacrificar a própria opinião em favor dos outros. (NICHOLS, 2007, p.36)

As questões éticas dentro do documentário sempre estiveram presentes, desde a minha primeira visita ao Forró da Marlene, em que fiz questão de deixar claro os meus objetivos em relação ao que eu gostaria de fazer no filme. Embora isso tenha sido especificado desde o princípio, ao longo das visitas e filmagens foi um ponto em que muitas vezes precisei pensar a respeito. Seria possível, talvez, realizar um filme com mais imagens e informações se

eu não tivesse colocado como ponto fundamental fazer um filme em que a personagem principal aceitasse o que estava sendo gravado.

Um dos exemplos disso aconteceu quanto à limitação da Marlene em fazermos imagens durante o baile. Ela nos limitou a registrarmos somente os entrevistados, pois temia que algum cliente se incomodasse com isso. Embora eu tenha tentado explicar sobre pedir autorização para todas as pessoas, sobre mostrar a ela as imagens gravadas, ela não aceitou. Sendo assim, resolvi não insistir, e por isso fiz poucas imagens das pessoas dançando. Tendo em vista que a lente para a câmera que tínhamos não captava bem a longa distância, esse ponto, de uma forma técnica, acabou sendo prejudicado.

Outro ponto que estipulei como uma ética para a realização desse documentário foi durante a entrevista. Assuntos muito pessoais, como relatados pela Marlene e Isabel, outra entrevistada, foram descartados do filme. Elas me relataram trechos de suas vidas, mas me pediram para que isso não ficasse no filme. Como forma de respeito, além dessas falas não serem o principal para o filme, resolvi não colocá-las.

3 O PROCESSO DE REALIZAÇÃO DO FILME

3.1 A ESTRUTURAÇÃO – DIÁRIO DE FILMAGEM

Abaixo segue detalhando como entrei em contato com a Marlene e com as pessoas que frequentam o Forró, funcionários e clientes, para começar a estruturação do filme.

1ª visita – 21/08

O primeiro contato que tive com a Marlene foi em 21 de agosto, uma quinta feira, dia em que ela chega cedo no Forró para receber entregas, resolver assuntos relacionados a questões burocráticas e para que seja feita a limpeza do espaço. Conversei somente com ela e contei sobre a vontade de contar sua história em um documentário, e falar não só da sua vida, mas também do Forró. Perguntei sobre as histórias que ela tinha de lá, conversamos um pouco, e ela me disse para ir no sábado seguinte, para conhecer um casal de amigos que frequentava o Forró havia muitos anos. Deixei marcado o nosso próximo encontro para o sábado, então, dia de baile.

Desse primeiro encontro a Marlene evidenciou algo que o Mauro, autor da matéria para a Tribuna de Minas, já havia me alertado, e que foi ficando mais claro ao longo da realização do projeto, que é como ela separa sua vida pessoal da vida profissional no Forró. Logo de início ela me disse que o melhor jeito para entrar em contato com ela era somente pelo Forró, ligando para o telefone fixo do local, ou indo diretamente lá para conversarmos, nas quintas, de 7h às 15hs da tarde, ou nas sextas e sábados, a partir das 18hs, que é o horário que ela chega, antes do baile começar, às 20hs.

2ª visita – 23/08

Nesse dia já cheguei no Forró à noite, e juntamente comigo levei a Fram (Franciane Moraes), uma das integrantes da equipe do filme. Chegando no forró, percebi que na portaria talvez os funcionários já tivessem sido avisados de que eu iria lá, pois me receberam bem e disseram que eu poderia entrar diretamente para conversar com a Marlene. Nos dias do baile a Marlene fica no balcão do bar, e foi lá que conversei com ela, rapidamente, pois nessa hora já há muito trabalho. Ela me falou para eu conversar com o casal de amigos, e me mostrou onde eles estavam. Nesse dia conheci o João e a Aparecida.

Conversei um pouco com o casal e falei sobre a proposta de contar a história da Marlene e do lugar, e eles toparam participar do filme. O casal deixou o contato deles comigo e eu fiquei de ligar para marcarmos como seria a entrevista. Nessa noite também conheci a Thaís, neta da Marlene, que trabalha lá durante dias movimentados, e que topou participar. Peguei o contato da Thaís, e também o facebook, para que pudéssemos ir nos falando. Esse dia foi importante para que eu pudesse ver o espaço do Forró à noite, saber como fica a

iluminação, o clima, as músicas e as pessoas. O letreiro interno, com o nome “Forró da Marlene”, me chamou a atenção.

3ª visita – 28/08

Fui juntamente com a Fram e Analu, duas integrantes da equipe do filme, por volta das 7h da manhã, no dia da limpeza. A Marlene recebeu a gente na porta, com simpatia, e já mais próxima de nós. Esse dia também já havia sido previamente combinado com ela, e logo que chegamos nos sentamos para conversar. Falei que queria saber mais sobre ela, sobre como começou a história do Forró. Antes de fazer qualquer pergunta, ela começou a nos contar sobre sua vida pessoal e também sobre as suas profissões até chegar a dona do Forró. O assunto engatou e não foi necessário fazer muitas perguntas. Conversamos por volta de uma hora e esse dia foi muito importante para que eu pudesse ter uma ideia do que queria trabalhar no filme, e também conhecer mais a personagem principal e sua história.

4ª visita – 30/08

Fomos eu, Analu e Fram, novamente. Era dia de baile e chegamos por volta das 21h, então o salão ainda estava vazio. Foi um dia que rendeu bastante, pois como ainda estava tranquilo, conseguimos conversar com os funcionários. Conheci a Cida, que fica na portaria, e o Divino, que é o segurança da entrada. A Isabel, uma amiga da Marlene, nos procurou, disse que a Marlene havia comentado do documentário e falou que poderíamos falar com ela. Conversamos com a Isabel e ela nos contou histórias do Forró, de como começou a frequentar e acabou ficando amiga da Marlene. Ela nos explicou que as pessoas que vão lá com muita frequência têm suas mesas certas. Nos apresentou à Maria e à Noêmia, que sentam próximas à sua mesa e que também estão sempre lá. Também conversamos com as duas e depois fomos falar com os garçons, que estavam um pouco mais ocupados e eram tímidos. Esse dia foi interessante para que eu começasse a pensar nos possíveis entrevistados, o que eu gostaria de mostrar no filme, e de como haviam histórias pessoais parecidas entre as pessoas que frequentam o Forró.

5ª visita – 12/09

Nesse dia a equipe que iria participar do filme estava completa. Fomos todos juntos para acompanhar como acontece a divisão dos shows da sexta feira, e também para conversar com um possível entrevistado, o “Pretinho dos Teclados”, cantor que, segundo os clientes que conversei e a própria Marlene, tem o show mais famoso do Forró. Após uma conversa com a Marlene, ela nos introduziu a ele e eu contei da proposta do filme. Ele logo topou participar e me deu um CD para que eu pudesse conhecer as músicas. Fiquei de ligar para marcar a entrevista e estruturar como seria o dia da entrevista, pois ele não mora em Juiz de Fora.

6ª visita – 18/09

Nesse ponto da pré-produção eu já estava com um pré-roteiro criado, com a equipe que iria participar do filme formada, então precisava estruturar como iriam ser feitas as gravações. Assim, resolvi ir sozinha conversar com a Marlene durante a quinta-feira. A ideia era deixar bem claro como seria realizado o processo de gravar, com o uso de câmera e equipamento de som durante o baile, e também explicar que eu gostaria de fazer todas as entrevistas no espaço do Forró, sendo assim, seria preciso contar com a gentileza dela para abrir aquele espaço para nós fora dos horários em que ela normalmente está lá.

Esse dia foi um pouco problemático, pois enfrentei dificuldades para que a Marlene pudesse abrir o espaço do Forró fora do seu horário de trabalho, quintas, sextas e sábados somente à noite, pois ela alegou que também era difícil pedir para outra pessoa abrir. Expliquei para ela que toda a equipe do filme que me acompanha trabalha nos horários comerciais, por isso seria difícil conseguir usar o horário e dia que ela podia. Outro ponto que ela não aceitou foi que fizéssemos uma gravação na casa dela, pois a ideia inicial era fazer uma imagem dela se aprontando para ir para o Forró. Como ela se mostrou resistente a isso, resolvi não insistir. Acertamos que eu gravaria em dias quebrados, ao longo do mês de outubro, nos finais de semana, e ela chegaria um pouco mais cedo, nas sextas e nos sábados, para abrir o espaço para a gente. Expliquei sobre pedir autorização das pessoas para o uso de imagem e aparentemente ela aceitou e concordou com tudo o que havíamos conversado.

7ª visita – 02/10

Voltei novamente no forró em uma quinta feira para deixar acertado com a Marlene que começaríamos a gravar em outubro e para avisar que na sexta feira seguinte eu iria no baile levar a câmera para ver como seriam feitas as gravações. Nesse dia a Marlene estava um pouco resistente e disse que iria precisar mudar algumas datas dos dias que eu estava pretendendo gravar. Conversamos um pouco, e acertamos somente o primeiro dia de gravação, que seria na sexta da semana seguinte, com o Pretinho dos Teclados.

8ª visita – 03/10

Fui com a equipe inteira para que pudéssemos fazer uma última visita ao Forró antes das gravações. Nesse dia a ideia principal era pensar em como utilizar a lente mais clara disponível, 50mm, abertura 1.8, com a pouca iluminação que tínhamos, além de pensar em planos e ângulos para as imagens. Esse dia foi o mais problemático em relação à Marlene, pois quando ela nos viu com a câmera, ficou muito preocupada e nervosa de utilizarmos imagens dos frequentadores do forró. Expliquei para ela que eu não ia usar nenhuma imagem desse dia, e que eu não faria imagem de ninguém sem autorização. Apesar disso, ela continuou controlando o que fazíamos, e ficou muito nervosa quando uma cliente pediu para que a filmássemos.

Mesmo explicando tudo, a Marlene disse que não queria que eu usasse imagens dos clientes, pois poderia causar problemas, pois muitas pessoas não iriam gostar que fossem identificadas lá, e muitos estavam alcoolizados. Expliquei que não faria nada que ela não autorizasse, mas fiquei muito preocupada com o decorrer das gravações e de como eu iria trabalhar o roteiro do filme diante desse impasse. Pois, como esse problema não havia aparecido anteriormente, estava nos meus planos utilizar imagens do público dançando. Também fiquei preocupada quanto ao controle da Marlene em relação ao decorrer das gravações.

Após isso, acompanhamos o final do baile, para que pudéssemos ver como acontece o encerramento da casa, e para eu pensar nas imagens que gostaria de usar. Deixei combinado com a Marlene de que as gravações começariam na semana seguinte, e de que eu ligaria lembrando-a.

3.2 A SELEÇÃO DOS ENTREVISTADOS

A escolha dos entrevistados aconteceu na medida em que eu conhecia o forró e suas histórias, e criava o roteiro. A ideia era conversar com pessoas que fizessem parte do ambiente, além da Marlene, e que tivessem uma relação próxima com ela. Sendo assim, decidi por ter entrevista de funcionários, clientes e de alguém da família da Marlene.

Para a escolha dos clientes comecei indo no Forró e conhecendo pessoas, perguntando há quanto tempo frequentavam o local e se tinham alguma relação com a Marlene. Por conta de horários, disponibilidade e interesse em participar do projeto, escolhi o casal Aparecida e João, que haviam sido indicados pela própria Marlene, por terem se tornados amigos e por frequentarem o Forró há bastante tempo. A outra cliente escolhida, Isabel, foi uma pessoa que chegou diretamente até nós, pois estava sabendo do documentário e se mostrou interessada em participar. Como o tempo e os horários eram complicados para conseguir mais pessoas, decidi deixar a parte de clientes por conta do casal e da Isabel.

Para a escolha dos funcionários foi uma tarefa mais árdua. Primeiramente, a ideia era entrevistar o maior número de funcionários possível e depois selecionar qual entrevista, ou quais entrevistas, entrariam no filme. Na medida em que fui conhecendo melhor as pessoas que trabalhavam, notei que algumas eram muito tímidas, e tinham muita dificuldade de se expressarem ou de contarem suas histórias, como foi o caso dos garçons. Por conta disso, achei melhor usar somente imagens deles. Uma outra funcionária, em um primeiro momento, chegou a dizer que topava participar, mas depois se mostrou resistente, então achei melhor não insistir e desisti de marcar a entrevista com ela. Sendo assim, como representante dos funcionários eu resolvi entrevistar a Cida, que trabalha na portaria, e que se mostrou interessada em participar, além de muito prestativa.

Outra pessoa que também faz parte do núcleo dos funcionários é o Carlos Magno, o “Pretinho dos Teclados”. A escolha por ele foi tranquila, já que durante conversas com os

clientes, funcionários e a Marlene, era de comum acordo que o show mais popular do Forró era o dele.

Para a parte da família da Marlene, pensei em conversar com quem quisesse participar. A primeira pessoa que conheci de sua família foi a Thaís, neta dela, que está no Forró frequentemente. Em uma primeira conversa, ela disse que seria muito difícil de outras pessoas participarem, pois os familiares não se envolviam em assuntos relacionados ao Forró. Mesmo assim, tentei conversar com a Alessandra, mãe da Thaís, filha da Marlene, se ela também não se interessaria em participar do filme, e ela disse que era muito tímida, e que por conta disso, preferiria não participar. Sendo assim, como representante da família, fiz a entrevista com a Thaís.

3.3 AS GRAVAÇÕES

As gravações, como explicado anteriormente, foram divididas em vários dias, por conta da disponibilidade da Marlene, dos entrevistados e da equipe, mas foram realizadas ao longo de um mês. Apesar de algumas mudanças, por conta de imprevistos ou de não conseguirmos gravar exatamente como gostaríamos em alguns dias, o cronograma realizado foi o seguinte:

10/10 – Entrevista com o Pretinho, imagens do show do pretinho, imagens da Isabel dançando no salão.

11/10 - Entrevista com a Thaís, imagens da arrumação e dos preparativos para o baile.

17/10 – Imagens do Forró abrindo, imagens da Marlene chegando, imagens dela começando as arrumações para o baile e imagens da fachada do Forró.

18/10 – Imagem da Cida e do João dançando, imagem da Thaís trabalhando.

23/10 – Entrevista com a Isabel.

30/10 – Entrevista com a Marlene.

31/10 – Gravação da cena da Marlene no carro chegando no Forró e gravação da conversa a respeito da Porta dos Fужões.

01/11 – Imagens da rua do Forró durante o dia, entrevista com o João e Aparecida, entrevista com a Cida.

3.4 A EQUIPE

Quando pensei em realizar um documentário para o projeto final do curso, a ideia, desde o princípio, foi convidar amigos e pessoas da cidade que estejam relacionados com a produção audiovisual. Como há um trabalho audiovisual acontecendo em Juiz de Fora, com

peessoas que querem começar a produzir, querem aprender e trocar conhecimento, achei que esse ponto seria fundamental. Além disso, também foi necessário que as pessoas que fossem trabalhar nesse projeto tivessem um horário disponível, entrosamento com o tema e topassem um projeto com poucos recursos e possibilidade de remuneração.

Outro ponto importante, e que eu achei fundamental para a realização desse trabalho, foi formar uma equipe pequena, mas que pudesse ser participativa e se envolvesse com as etapas do projeto. Assim, as três pessoas convidadas para participarem da equipe, Franciane Moraes (captação do som), Ana Lúcia Pitta (produção) e Flávio Christo (fotografia), se conheciam previamente e eu achei de muita importância que todos eles conhecessem o Forró e os entrevistados, pelo menos a Marlene, para que na gravação houvesse uma maior intimidade entre todos.

Após isso, o último convite foi feito para a edição. Como eu conhecia muito superficialmente técnicas de edição, achei interessante convidar alguém que dominasse mais as ferramentas técnicas, e que também estivesse envolvido com realização de documentários. O último convidado foi o Tadeu Carneiro, também aluno do curso de Comunicação, e que vem trabalhando com curtas-documentários.

Tive algumas reuniões com os membros da equipe, e conversei com todos a respeito da proposta, das minhas motivações. O roteiro foi encaminhado para todos previamente, sendo assim, também foi possível que trocássemos ideias, sugestões para que pudséssemos pensar em possibilidades também frente a alguma dificuldade, tanto para a realização das propostas, quanto por conta dos limites técnicos.

3.5 EQUIPAMENTOS

Os equipamentos disponíveis para a realização do filme foram duas câmeras Canon, uma T3i e outra T4i, com lente de 50mm em ambas durante as entrevistas, e uma lente 17-70mm para fazer imagens externas durante o dia. Para a iluminação nós utilizamos um *boom* e dois *spots*. Para o áudio foram utilizados dois gravadores, um com um *boom* e outro com uma lapela. Também foi utilizado um tripé para a câmera principal e outro era colocado como forma de suporte, algumas vezes, para a câmera secundária. Em uma cena foi necessário o uso do *shoulder*.

As câmeras utilizadas foram escolhidas por serem as que tínhamos disponíveis dentre os membros da equipe. Escolhi utilizar duas para fazer as entrevistas. Uma câmera, a principal (T4i), foi utilizada sempre no tripé, quando eram feitas as entrevistas, e a segunda câmera era operada na mão, e as vezes colocada no segundo tripé, para dar um suporte, e pegava mais os gestos e expressões dos entrevistados.

Nas entrevistas, para a câmera principal foi sempre utilizada a lente de 50mm. Já na segunda câmera, com alguns entrevistados em que realizamos a entrevista durante o dia, utilizamos a lente de 17-70 mm, que, por ter a abertura máxima do diafragma em f 2.8, não pôde ser usada em todos os momentos. Durante o baile, essas questões técnicas foram mais

problemáticas, pois só foi possível utilizar a lente de 50mm, que possui uma abertura de até f 1.8, o que possibilitou uma melhora na iluminação, embora tenha sido prejudicial em relação à sua profundidade de campo, que é pequena, e seu ângulo, que é muito fechado.

Os dois gravadores de áudio foram utilizados simultaneamente durante as entrevistas. Por conta de um maior cuidado com a voz, e por estar em um ambiente de muito barulho, em que na maioria das entrevistas haviam pessoas trabalhando no local, optei por deixar um gravador captando no boom, e outro gravador captando com a lapela, que era colocada na roupa dos entrevistados. Somente durante a entrevista feita com o casal Aparecida e João é que não foi possível colocar lapela, pois só tínhamos uma. Sendo assim, optamos por utilizar dois *booms*, para na edição eu decidir qual som estava melhor. Essa decisão, sobre qual equipamento havia captado melhor o áudio, foi feita na edição para todas as entrevistas.

Durante os shows utilizamos um gravador para captar o som direto da mesa, pois o som sai mais limpo e eu poderia usar as músicas das bandas para o filme com uma qualidade melhor. Em alguns momentos, como na captação do áudio da limpeza e em falas da Marlene, utilizamos o boom para captarmos os sons. A iluminação foi utilizada basicamente durante as entrevistas, pois durante o baile a Marlene não aceitaria que colocássemos outra luz, por conta de chamar a atenção. Somente em alguns momentos, enquanto os funcionários arrumavam o espaço e algumas pessoas estavam trabalhando, é que utilizamos o LED para dar uma clareada. Nas entrevistas, em sua grande maioria, por conta do espaço do Forró ser muito escuro e ter poucas janelas, utilizamos a iluminação de três pontos, com o LED e os dois *spots*.

Para a primeira cena do filme, em que a Marlene está no carro, e que também mostra os arredores do Forró, foi necessário utilizar um *shoulder* para garantir um pouco mais de estabilidade nas imagens.

3.6 O SOM E A TRILHA SONORA

O som do filme foi feito com a captação do áudio direto das entrevistas e do ambiente do Forró. Foi necessário captar o áudio das movimentações dentro do Forró, em que fizemos imagens da arrumação, das pessoas se movimentando, por exemplo. Como trilha sonora, pensei que seria interessante somente usar o som que as pessoas escutam no Forró, pois isso tem importância forte para as pessoas que estão no filme.

Sendo assim, foi captado o som direto da mesa de som do Forró, e as músicas que fazem parte da trilha do filme são todas de shows que acontecem na casa, que foram autorizadas pelos artistas de lá a serem utilizadas. Muitos trechos pegam o início da música, o barulho da sanfona, o teste do som, o que traz uma ambientação da atmosfera do lugar para o

espectador. Para a escolha das músicas, a prioridade foi colocar trechos em que eu poderia sincronizar com as imagens feitas. Por outro lado, também escolhi utilizar músicas que são mais populares no Forró, como algumas que todas as bandas tocam, e que também trouxessem um clima apropriado para determinada parte do filme.

4. ROTEIRO

Como dito anteriormente, a ideia concreta do documentário surgiu a partir de visitas ao Forró. Na medida em que fui entrando em contato com o espaço e as pessoas comecei a pensar em imagens e a construir pequenas narrativas que gostaria de encaixar em uma história, para, assim, começar a criar um roteiro.

Roteirizar significa recortar, selecionar e estruturar eventos dentro de uma ordem que necessariamente encontrará seu começo e seu fim. O processo de seleção se inicia já na escolha do tema, desse pedaço de mundo a ser investigado e trabalhado na forma de um filme documentário. Continua com a definição dos personagens e das vozes que darão corpo a essa investigação. Inclui uma prévia elaboração dos planos de filmagem, dos enquadramentos, do trabalho de câmera e som. (PUCCINI, 2012, p.16)

Um primeiro recurso usado para estruturar essa história foi realizar pré entrevistas. Esse ponto foi o que marcou o primeiro contato com os possíveis entrevistados:

[As pré entrevistas] São úteis tanto para fornecer informações, ou aprofundar outras já coletadas, quanto para servir de teste para avaliar os depoentes como possíveis personagens do filme no que tange ao comportamento de cada um diante da câmera (no caso de pré entrevistas gravadas em vídeo) e à articulação verbal do entrevistado. (PUCCINI, 2012, p.33)

O momento das pré-entrevistas foi realizado de maneira cautelosa, sendo que algumas anotações foram feitas no papel, para que eu pudesse destacar pontos fortes que seriam importantes durante a entrevista gravada. Nesse momento, que foi muito mais de conversa, deixei que assuntos surgissem de maneira natural e tomei cuidado para que a conversa não se estendesse e o entrevistado já me contasse tudo o que eu gostaria para o filme.

Utilizando dessa estratégia, realizei, então, a entrevista de pesquisa e a entrevista de filmagem, aceitando correr o risco de que em algumas situações na entrevista gravada, para o filme, eu poderia perder um pouco do seu conteúdo. Esse tipo de abordagem é negado por alguns documentaristas, como é o caso de Eduardo Coutinho, que só tem contato com seus entrevistados no momento de gravação do filme, deixando os primeiros contatos e conversas para uma equipe de pesquisa. (PUCCINI, 2012, p.34)

Acredito que no caso do filme a pré-entrevista tenha sido proveitosa, pois como eram pessoas desconhecidas para mim, e também um universo do qual eu não tinha um conhecimento prévio, foi a partir dessas conversas, que não considero propriamente

entrevistas, que pude começar a formar um pouco do que eu queria contar no filme. Foi nessas conversas com a Marlene que comecei a pensar o que ela representava para as pessoas e o que o Forró significava para ela.

No caso do filme, logo no início já estava claro que a história teria um personagem principal, a Marlene, mas ao longo das visitas resolvi intercalar a sua história com a das outras pessoas, e montar um roteiro a partir da relação da Marlene com o Forró e da relação de todos os entrevistados com o Forró e a Marlene. Foi ao longo dessas conversas que fui percebendo cada vez mais que a Marlene e o seu Forró eram muito intercalados, então, a memória afetiva das pessoas que frequentam aquele espaço está muito atrelada aos dois. É como se fosse difícil separar a Marlene do Forró.

Após as visitas decidi, então, usar entrevistas com a Marlene e com os frequentadores do Forró para montar o filme. Como uma característica básica do documentário, resolvi colocar o depoimento dos entrevistados em formato de entrevista, mas que não houvesse uma participação minha nessa parte. Somente em trechos mais informais e mais espontâneos do filme é que é possível ouvir claramente as minhas perguntas, como uma forma de conversa com a Marlene. Os outros entrevistados só deram seus depoimentos nas entrevistas.

Para evitar essa monotonia que as entrevistas poderiam causar, as *talking heads*, modelo de entrevista em que contamos somente com o entrevistado, usei trechos de atividades cotidianas da Marlene.

Essa estratégia de captar o personagem em atividade serve para criar uma maior dinâmica visual no filme, quebrando o monopólio do enquadramento da entrevista padrão (câmera fixa em plano médio ou primeiro plano) ao inserir uma maior variedade de composições visuais no documentário (planos, enquadramentos). (PUCCINI, 2012, p.44)

Esse recurso também foi usado para que a Marlene pudesse ser apresentada em seu cotidiano no Forró. Apesar disso, pouco do que foi registrado foi uma encenação. Primeiramente observei como eram suas atividades e tarefas dentro do Forró, para depois pensar no que poderíamos registrar. Algumas cenas me chamaram a atenção, como o fato dela ser a primeira a chegar no Forró dirigindo seu carro, e de que todas as sextas feiras ela leva flores para o local.

Após essas observações, fiz um pedido a ela para que pudesse registrar esses momentos, mas nada foi combinado. Durante a cena que abre o filme, enquanto a Marlene dirige, a acompanhei em um percurso que ela repete todos os dias quando vai para o Forró,

com o intuito de ambientar o espectador sobre esse espaço que rodeia o Forró e que a Marlene está tão acostumada.

Em outro momento, em que ela carrega as flores para dentro do Forró, somente pedi para que registrasse isso, e ela me avisasse quando fosse retirar as flores do carro para que pudéssemos levar a câmera e o equipamento de sim. Além disso, outras partes em que a Marlene aparece são de total espontaneidade. Estávamos gravando somente imagens dela trabalhando e ela começava a interagir, o que garantiu momentos interessantes, embora nem todos tenham sido usados no filme, por conta do tempo, e também da qualidade do som, que nem sempre estava sendo captado com o equipamento adequado.

Pensando no tempo da narrativa do documentário, temos o tempo presente, em que se passa a história, e o que ela conta, que também é algo que está em andamento. Para montar a história, pensei em deixar dois tempos acontecendo simultaneamente: o tempo das entrevistas, que acontecem em um momento indeterminado, mas que não é quando o baile acontece, e o tempo cronológico, que é o do dia a dia do Forró.

Tentei expor imagens do Forró de uma forma linear, de acordo com que elas acontecem normalmente, como a chegada da Marlene, primeiramente, a arrumação das mesas, o apagar das luzes, os letreiros se iluminando, as ações acontecendo sucessivamente, até o fim de um dia do Forró. Arelado a isso, fui expondo as entrevistas ao longo dessa história montada a partir das imagens, sem que houvesse um locutor ou algum entrevistado explicando isso.

Essa característica, que considero de descontinuidade, serviu para que eu pudesse expor esses dois momentos, o dos personagens e o do Forró. Já o espaço escolhido para as entrevistas foi um local neutro, que era dentro do Forró, em que pedi para que os entrevistados ficassem próximos onde normalmente ficam durante o baile, tanto os funcionários quanto os clientes. Apesar disso, a prioridade era que esse local fosse neutro, garantindo informação às cenas de cobertura dos entrevistados.

Pensar nessa estrutura discursiva apresentando um dia no Forró serviu para que eu pudesse montar a história tendo um início, meio e fim e fosse amarrando a trama. Como será explicado posteriormente, algumas das imagens planejadas não puderam ser feitas, mas esse pensamento prévio serviu para que eu pudesse visualizar o filme e começasse a pensar mais claramente em quais imagens fazer durante os dias de gravação.

Para a realização do filme, principalmente das filmagens, o que eu fiz foi uma espécie de tratamento/escaleta separando como iria estruturar, inicialmente, a história. A ideia por montar esse pré-roteiro nesse formato aconteceu pois eu contava com imprevistos, mas

também queria manter a essência da narrativa que eu havia planejado, que era montar o filme em cima de um dia no fFrró. Sendo assim, o pré-roteiro foi montado com os seguintes blocos:

Bloco 1 – Introdução da Marlene e do Forró

Apresentar a Marlene em sua casa contando como tudo começou.
Imagem da Marlene saindo de carro e chegando no Forró.

Bloco 2 – A preparação para o Baile

Imagens: Colete dos garçons, as fichas, os funcionários ajeitando as mesas em seu devido lugar e colocando as toalhas.
Apresentar a luz do letreiro de fora (escrito “Forró da Marlene”).
Imagem do portão se abrindo.

Bloco 3 – Os funcionários/ajudantes da Marlene

Imagens: pessoas entrando no forró.
Possíveis entrevistas:
- Divino e Gláucia (casal de funcionários do Forró)
- ou Cida (funcionária que fica na bilheteria)

Bloco 4 – Amizades construídas no Forró

Imagens: pessoas dançando, salão, globo, letreiro de dentro.
Possíveis entrevistas:
- Isabel (cliente que se tornou amiga da Marlene)
- Joãozinho e Aparecida (casal que vai há mais de 10 anos no forró e também ficaram amigos da Marlene)

Bloco 5 – A grande festa que é o forró

Imagens: baile, porta dos fujões
Possíveis entrevistas:
- Marlene
- Pretinho dos Teclados (cantor que tem o show mais famoso do Forró)

Bloco 6 – O futuro do forró

Imagens: salão ficando vazio, portões se fechando, clientes indo embora, funcionários indo embora.
Possíveis entrevistas:
- Thaís - Neta da Marlene
- Marlene
Imagem final: Letreiro de fora se apagando

Esse pré-roteiro, com algumas visitas seguintes ao Forró, acabou sofrendo modificações, devido à impossibilidade de realização de alguns planejamentos. Um dos

primeiros pontos que tive que alterar foi a primeira fala da Marlene. Ela não topou fazer registros em sua casa, então tive que mudar para a sua entrada já no carro. Esteticamente falando, acredito que teria sido interessante mostrar um outro lado da personagem no filme, mas por outro lado apresentá-la dirigindo e contando um acontecimento sobre o Forró ajuda a construir um pouco dos seus traços marcantes.

Sobre a entrevista, como citado acima, somente a da Gláucia não foi realizada, pois ela desistiu de ter qualquer participação no filme, então resolvi não insistir e convidei a funcionária que seria a segunda opção para a entrevista. Fora isso, algumas imagens não puderam ser realizadas, como as pessoas no baile, pois a Marlene não autorizou que fosse feito esse registro.

5. A EDIÇÃO

A edição do filme começou a ser realizada logo após o fim das filmagens e continuou ao longo de todo o mês de novembro. Como processo para a montagem resolvi separar as imagens que iria usar e todos os pontos que considerava importantes das falas dos entrevistados. Após isso, separei todos os registros de cada entrevistado de acordo com o assunto.

A intensidade das cenas, assim como a duração, foram cruciais para pensar no ritmo do filme e como o assunto seria transmitido. A tomada determina em grande parte o tipo de fruição possível e a postura ética do espectador em face da imagem e das asserções que suporta. “Quanto mais singular (quanto mais única, na escala das imagens-quaisquer cotidianas), mais intensa é a ação experimentada pelo sujeito-da-câmera. É a ação que corta no fluxo da duração e estabelece a escala da intensidade” (RAMOS, 2008, p.91).

Por meio do corte é possível que o diretor altere o ponto de vista da câmera, simule olhares múltiplos e coloque sua visão da cena. Além disso, uma encenação pode ser recortada em fragmentos, dando destaque os momentos mais expressivos. As ações podem ser recompostas para que o filme tenha o que for essencial desse registro. Assim, com a montagem é possível garantir novos formatos à encenação, com continuidades que não existiram no momento da filmagem. (PUCCINI, 2012, p.99)

Tendo em vista essas considerações e a necessidade de dar um fio condutor ao que eu havia filmado, já no primeiro corte modifiquei a estrutura que havia pensado para o filme, que era a de separar os entrevistados por blocos. Por conta de evitar *jump cuts* e de não deixar que se perdessem falas dos entrevistados, resolvi dividir o filme por assuntos. Sendo assim, separei o que os entrevistados falavam de determinado assunto e fui intercalando como uma forma de conversa.

Nesse ponto já havia algumas marcas das pessoas que gostaria de enfatizar no filme, como, por exemplo, o fato da Marlene comandar o Forró com bastante rigidez, mas ao mesmo tempo ser carinhosa e ter construído ali dentro uma família. Outro ponto em que tive preocupação foi de que algumas imagens, como as gravadas no fim do baile, não estavam funcionando para demonstrar que o baile estava no fim. O que encontrei como forma de deixar os temas mais evidentes foi nas músicas.

A música ajudou na hora de pensar no ritmo das conversas como também no ritmo do filme como um todo. Após recolhido todo o material musical gravado diretamente na mesa do som, que tinha por volta de umas 5 horas, ouvi cautelosamente o que tinha e fui separando por músicas que considerava que caracterizavam o ambiente do Forró e que também se relacionavam com as falas dos entrevistados.

A atual versão do roteiro mudou muito desde a sua primeira concepção. Apesar disso, ainda pretendo fazer algumas mudanças para que o filme tenha um ritmo mais suave para que o espectador consiga absorver as informações passadas. A pós-produção de um

documentário requer um trabalho demorado e minucioso para que determinados pontos das entrevistas tenham um encaixe que funcione na narrativa como um todo.

6. REFERÊNCIAS FÍLMICAS

6.1 OS FILMES QUE INFLUENCIARAM

Ao longo dos últimos anos, principalmente durante a graduação, o meu interesse por documentários cresceu, e muitos filmes serviram de influência e referência para a criação do atual projeto. Além disso, durante as etapas de pré-produção foi necessário pensar na ambientação do filme e o que eu gostaria de apresentar para o espectador. Como já dito anteriormente, havia um interesse grande em passar informações da cultura brasileira, principalmente a da região, na história que eu gostaria de contar.

Por se tratar de um Forró o pano de fundo da minha história, a música teve um papel fundamental para que eu pensasse no clima, nas cores e também no ritmo do filme. Assim, o filme *Vou rifar meu Coração*, de 2011, da diretora Ana Rieper, do qual eu já tinha uma grande admiração, apareceu como uma das primeiras fontes de referência para essa história. Assisti algumas vezes ao filme, e me atentei aos detalhes que caracterizavam todo o universo que a diretora estava contando.

O filme *Vou rifar meu Coração* fala da música brega brasileira, principalmente as mais clássicas, dos anos 70, e intercala depoimentos de cantores e de pessoas que viveram e vivem histórias românticas muito parecidas com as cantadas nessas canções. A diretora colheu depoimentos de diversos artistas e fez uma pesquisa com muitas pessoas que viveram histórias românticas e tinham algum interesse pela música brega.

Em alguns momentos da história temos encenações e é a música que vai comandando o ritmo do que está sendo contado. Em uma entrevista, a diretora afirma: “Antes de fazer um filme sobre música brega, eu queria fazer um sobre o imaginário romântico afetivo popular, então essas histórias sempre tiveram um lugar muito importante dentro do projeto” (2012).

Algumas cenas ao longo do filme serviram de influência direta para o meu filme. A cena de abertura, que mostra uma paisagem em movimento foi uma delas. Outro momento importante foi o de uma entrevista feita dentro do carro, em que o entrevistado, no caso do filme, o “Conde do Brega”, vai contando sua história enquanto dirige e conversa com a diretora, que não aparece na cena. Em outro momento temos uma dupla de cantores que dá um depoimento e primeiramente é ambientado o local em que eles moram, mostrando os prédios, as ruas.

Esses dois trechos serviram para que eu pudesse pensar na apresentação da Marlene, que também chega de carro no Forró. Sendo assim, achei que também seria interessante mostrá-la chegando no Forró, conduzindo o espectador para o seu ambiente, enquanto apresento o que ela vê todos os dias e como é o entorno do forró.

Outras cenas de *Vou rifar meu Coração* serviram para que eu, juntamente com o diretor de fotografia, pudesse pensar em como fazer as imagens em um ambiente com pouca iluminação. Assim, também serviram de referência cenas de palco e de casais dançando.

Algumas cenas que eu havia planejado para o meu documentário não foram possíveis de serem feitas por conta dos equipamentos que possuíamos, como é o caso de imagens de pernas e pés em movimento durante as danças, que eu gostaria de colocar, mas quando gravadas acabaram ficando muito escuras.

Outro documentário que serviu para que eu pensasse na música e na cultura em torno dela foi o curta-metragem *Faço de mim o que quero*, de Sérgio Oliveira e Petrônio Lorena, de 2009. O filme fala sobre o universo da música brega em Recife, intercalando depoimentos, shows e cenas da cidade, mostrando o quanto a música interfere no vestuário, na fala e no dia a dia das pessoas. Um ponto importante do documentário foi colocar partes de shows no meio de depoimentos, o que serviu de inspiração para que eu pensasse em colocar trechos dos shows do Forró, mas sempre conectando e fazendo alguma relação com os entrevistados e suas falas.

Um filme importante para que eu pudesse pensar em como conduziria as entrevistas foi *As Canções*, de Eduardo Coutinho, de 2011. O cinema de Eduardo Coutinho e sua influência será abordado a seguir, mas esse filme em especial teve um papel importante para eu pensar nas perguntas aos entrevistados. Um ponto fundamental para mim é que a história da Marlene no Forró e a sua relação com as pessoas seria a principal, mas, mesmo se tratando de um curta-metragem, em que há pouco tempo, também gostaria de apresentar um pouco sobre os entrevistados e sobre seus interesses ligados diretamente ao Forró. O método sensível de Eduardo Coutinho conduzir o entrevistado a se sentir à vontade com a conversa foi fundamental para que eu pensasse nas perguntas e no modo de conduzi-las.

6.2 O CINEMA DE EDUARDO COUTINHO

O cinema de Eduardo Coutinho foi uma das motivações para a realização desse documentário. Embora o filme que realizei não siga muitas das “regras” e dispositivos criados pelo cineasta, sua influência foi grande, principalmente no cuidado com os entrevistados e na importância de conhecê-los, respeitá-los e na tentativa de ouvi-los sem tentar mascarar ou considerar o que seria verdade ou não. Além disso, foi a partir de seus filmes que tirei bases para pensar em entrevistas, cortes, planos e histórias.

Seus filmes são frutos de muitas leituras e conversas, de intensa pesquisa e negociação; e também de inúmeros riscos, hesitações e receios. Em vez de roteiro, ele filma a partir de “dispositivos” - procedimentos de filmagem que elabora cada vez que se aproxima de um universo social. (LINS, 2004, p.12)

Uma das diferenças do meu filme para o que Coutinho propunha foi a criação de um roteiro pré-determinado para a realização da história. O cineasta preferia deixar essa parte de estruturação da história para fazer depois das filmagens, mas, apesar disso, criava dispositivos

para os seus filmes. O dispositivo, para ele, é o procedimento de filmagem, e pode ser, por exemplo, escolher filmar em determinado lugar, filmar determinado grupo.

Embora tendo feito um pré-roteiro, na medida em que pensava no cinema de Coutinho, também decidi em criar um tipo de dispositivo para o filme, mesmo que fosse algo tranquilo de realizar. No caso do meu filme, a decisão foi por fazer todas as entrevistas dentro do Forró, mesmo sabendo que enfrentaria algumas dificuldades para conseguir que os entrevistados fossem até lá em determinados horários em que a Marlene pudesse abrir o espaço.

6.2.1 A pré-produção e pesquisa como método para Coutinho

Outro traço importante da abordagem de Eduardo Coutinho é em relação à pré-produção de seus filmes. Em muitos casos, uma equipe organizada por Coutinho saía para procurar os entrevistados de acordo com seus dispositivos, para que ele só tivesse conhecimento dos entrevistados no dia da entrevista gravada, evitando que a conversa ficasse repetitiva e falas como “Como eu já havia dito antes” acontecessem.

A equipe de Coutinho costumava registrar as entrevistas com áudios e com algumas fotografias, para que depois, juntamente com ele, fossem feitas as seleções de quem participaria das gravações. Alguns critérios como dicção e habilidade narrativa eram levados em consideração e discutidos entre toda a equipe, podendo haver discordância. Para ele, o frescor do primeiro encontro é o que garantia pelo menos a possibilidade de ouvir uma boa história. Como ele sabia de histórias interessantes de determinado entrevistado, muitas vezes ele logo puxava um assunto determinado, como quando ele se dirige para uma entrevistada logo perguntando: “Você conta casos incríveis de surras de santo, como que é isso?” (LINS, 2004, p. 103)

No caso do meu filme, esse procedimento seria impossível, tendo em vista que a equipe era reduzida e que eu senti a necessidade de me ambientar ao lugar e aos entrevistados, pois também, desde o princípio, já pretendia utilizar de outros recursos na história que não fossem somente as entrevistas. Mas, de qualquer forma, esse processo cauteloso dos primeiros encontros foi levado em conta, e deixei muito da curiosidade sobre os entrevistados para as conversas somente na entrevista gravada.

6.2.2 As entrevistas e entrevistados

Nos filmes de Coutinho raramente temos imagem de cobertura ou o uso de muitos recursos técnicos. A sua preocupação central nos filmes é com a fala do entrevistado.

Nos filmes de Coutinho, a entrevista não está submetida à exposição e ao tratamento de determinado assunto, à confirmação, ou não, de uma hipótese já previamente levantada, mas possui fim em si mesma. A entrevista não serve aos propósitos de

uma ação dramática. A cada nova entrevista, instala-se uma nova situação, novos personagens entram em cena para contar novas histórias. (PUCCINI, 2012, p.70)

Assim, os recursos técnicos nos filmes de Coutinho são mínimos. Em grande parte dos seus filmes o que temos é somente a entrevista, sem imagens de cobertura, como é o caso de *Edifício Master*, em que não há cobertura nas falas dos personagens, que aparecem sempre dentro de seus apartamentos. Diferente da maioria dos documentaristas, Coutinho aceita os *jump cuts* como forma de corte, não usando imagens de cobertura ou outros planos do entrevistado. O que importa para ele é a conversa e a relação que ele e o entrevistado mantêm durante o momento do filme.

Em alguns filmes, como em *As canções*, por exemplo, não temos nem cenário, somente a relação direta do diretor com o entrevistado. O papel da edição como recurso de articulação do discurso, então, é mínimo. O que temos em seus filmes é praticamente o uso de três planos: plano médio, primeiro plano e close. Quando o entrevistado cita algo, não temos a referência do que seria aquilo, mas continuamos com a presença do entrevistado, pois na maioria das tomadas a câmera é fixa, buscando explorar a riqueza da situação verbal (PUCCINI, 2012, p.71).

7. CONCLUSÃO

Realizar o filme sem muitos recursos e com a ajuda de amigos que também não tinham muita experiência foi uma tarefa árdua. Questões técnicas e narrativas podem ter sido prejudicadas. Apesar disso, após o resultado pronto, é de extrema felicidade e sentimento de realização ver um documentário feito dentro de tais circunstâncias.

Ao longo da realização do filme, a relação com a Marlene foi um ponto muito delicado e acabou gerando dificuldades na execução de algumas partes do curta-metragem. Durante determinados encontros nossos, a Marlene se mostrou muito direta em relação ao que não poderíamos gravar, mas também mudou de opinião sobre isso muitas vezes, o que me deixava em uma situação de preocupação.

Um ponto muito complicado foi conseguir gravar as entrevistas dentro do ambiente do Forró, pois eu tinha que pedir à Marlene ou à Thaís para abrirem o espaço, além de ter que coordenar os horários que os entrevistados poderiam ir com o horário que a equipe também estaria disponível. Esse ponto complicou em relação à iluminação do espaço do Forró, que é muito escuro e possui poucas janelas, além da correria na hora de entrevistar, pois muitas vezes, de acordo com o horário que alguém podia abrir o Forró, até montarmos as luzes, posicionarmos as câmeras e entrevistados, já estava na hora em que os funcionários estavam trabalhando, o que causava um certo transtorno.

A questão de não poder filmar os clientes foi um dos pontos que gerou muita preocupação e acabou prejudicando no registro de algumas imagens, pois por mais que não filmássemos as pessoas, temíamos que a Marlene não entendesse isso quando estávamos lá com a câmera na hora do baile e pudesse se desentender com a gente, o que poderia acarretar no fim do filme.

Embora com esses problemas, acredito que o filme tenha sido um grande aprendizado para mim, pois nunca havia feito um documentário antes. Trabalhar em equipe, conhecer pessoas e diferentes pontos de vista foi toda a recompensa e aprendizado que levei desse projeto. Mesmo reconhecendo muitas falhas, a vontade de continuar por esse caminho prevalece e me sinto muito mais engajada e motivada a continuar.

REFERÊNCIAS

COUTINHO, Eduardo. **O Fim e o Princípio** (101 min). Brasil: Videofilmes , 2005.

COUTINHO, Eduardo. **As canções** (90 min). Brasil: Videofilmes , 2011.

COUTINHO, Eduardo. **Edifício Master** (110 min). Brasil: Videofilmes , 2001.

FLAHERTY, Robert. **Nanook, o Esquimó** (79 min). Estados Unidos: Pathé Exchange, 1922.

IVENS, Joris. **Chuva** (12 min). Holanda: 1929.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2007.

OLIVEIRA, Sérgio e DE LORENA, Petrônio. **Faço de mim o que quero**. Brasil, 2009.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário: Da pré-produção à pós-produção**. Campinas, SP: Papyrus, 2012

RIEGER, ANA. Entrevista com Ana Rieger, diretora de Vou Rifar Meu Coração. Adoro Cinema, 2012. Entrevista concedida a Lucas Salgado. Acesso em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-100996/>>. Acesso em 15 de outubro de 2014.

RIEGER, ANA. **Vou rifar meu Coração** (78 min). Brasil, 2013.

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

VERTOV, DZIGA. **O Homem da Câmera**. Rússia: 1929 (1h7min).