

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

**Laura Maria Caputo Ferreira**

**NO FLUXO:**

**um recorte sobre os estilos musicais, o calango e o funk**

**Juiz de Fora  
Março de 2016**



**Laura Maria Caputo Ferreira**

**NO FLUXO:**

um recorte sobre os estilos musicais, o calango e o funk

Memorial Descritivo 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(a): Profa. Dra. Erika Savernini  
Lopes

Juiz de Fora  
Março 2016



ATA DE DEFESA DE PROJETO EXPERIMENTAL  
E TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO (TCC)

Ata dos Trabalhos da Comissão Examinadora de Projeto Experimental e/ou Trabalho de Conclusão de Curso do (a) aluno(a) Laura M. Caputo Senkisa para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo pela Faculdade de Comunicação (FACOM) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Integraram a Comissão os (as) Professores (as): Cristiano Rodrigues e Cláudia Thomé, professor(a) orientador(a), Erika Severnini, professor(a) co-orientador (a), \_\_\_\_\_ e \_\_\_\_\_

professores(as) convidados(as). Aos 07 dias do mês de março de 20 16, às: 10 horas, na sala 11 da FACOM/UFJF, realizou-se a apresentação pública do Projeto Experimental/ Trabalho de Conclusão de Curso pelo discente. O (A) orientador (a) abriu a sessão agradecendo a participação dos membros da Comissão Examinadora. Em seguida convidou o (a) aluno (a) para que fizesse a exposição do trabalho intitulado: No Fluxo: um documentário sobre interferência cultural

Finalizada a apresentação, cada membro da Comissão Examinadora realizou a arguição do (a) estudante. Dando continuidade aos trabalhos, o(a) orientador(a) solicitou a todos que se retirassem da sala para que a Comissão Examinadora pudesse deliberar sobre o trabalho do candidato. Terminada a deliberação, o (a) orientador (a) solicitou a presença de todos e leu a ata dos trabalhos declarando aprovado o Projeto Experimental e/ou Trabalho de Conclusão de Curso do(a) discente. Em seguida, deu por encerrada a solenidade, da qual se lavrou a presente ata que vai assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Juiz de Fora (MG) 07 de março de 2016.

Erika Severnini

Nome do (a) orientador (a)

Júlia Perini

Assinatura

Nome do (a) co-orientador (a)

Cristiano José Rodrigues

Professor (a) convidado (a)

Cristiano

Assinatura

Cláudia de A. Thomé

Professor (a) convidado (a)

Cláudia Thomé

Assinatura

## **AGRADECIMENTOS**

Escolher uma profissão não é uma tarefa fácil, é o que vamos fazer para a vida toda. Mas ao concluir a Faculdade de Comunicação sinto que será diferente, a cada dia surgem novos questionamentos e ideias para ganhar forma e vida. Desse modo, nunca será igual ou cansativo, sempre prazeroso.

Por todo o incentivo e amor incondicional agradeço à minha família. Meus pais, em especial, pela dedicação e esforços empenhados para que eu e meus irmãos tivéssemos acesso à uma boa educação.

Aos amigos queridos agradeço pela força e companheirismo. Com vocês as dificuldades parecem menores.

À minha orientadora agradeço pelo tempo dedicado ao meu trabalho e ao conhecimento transmitido.

Obrigada.

## RESUMO

Este trabalho apresenta o relatório do documentário No Fluxo, produzido em 2015 através do incentivo Canal Futura. De modo geral, o documentário resgata uma importante parte da nossa cultura imaterial, através da pequena população do Distrito de São José das Três Ilhas - MG. Um resgate que se dá através de um corte epistemológico feito pela cultura e pelo gosto musical dos personagens, estabelecendo uma transição sutil entre a tradição e o contemporâneo, entre o calango e o funk e o hip hop. O trabalho aborda questões teóricas que fundamentaram a construção do filme com base em pesquisadores como Bill Nichols e Fernão Ramos. Discute-se a forma de produção e a abordagem estilística do tema, bem como o papel informativo do documentário. Além disso, apresenta uma espécie de diário de produção descrevendo cada parte do processo audiovisual, pois, acima do produto fílmico alcançado, trata-se de um processo de aprendizagem

Palavras-chave: Documentário. Interferência Cultural. Calango. Funk.





## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Yverson usando boné aba reta da Nike .....	27
Figura 2 – Gravação da sobreposição de sons .....	35
Figura 3 – Checagem de equipamento .....	36
Figura 4 – Filmagem interior da igreja .....	36
Figura 5 – Entrevista com adolescente que foi descartada .....	38
Figura 6 – Cena da dança dos adolescentes que precisou ser cortada por questões de continuidade .....	38



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2 DOCUMENTÁRIO COMO OBJETO DE ESTUDO.....</b>	<b>11</b>
2.1 DEFINIÇÕES DE DOCUMENTÁRIO .....	11
2.2 SUBGENEROS DO DOCUMENTÁRIO.....	12
2.3 A ESSENCIA DO DOCUMENTÁRIO .....	15
<b>3 PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIO .....</b>	<b>17</b>
3.1 ROTEIRO DE DOCUMENTÁRIO .....	17
3.2 SOBRE FILMAGEM.....	18
3.3 SOBRE MONTAGEM.....	20
<b>4 INTERFERENCIA CULTURAL E A GLOBALIZAÇÃO .....</b>	<b>22</b>
4.1 O FUNK X O CALANGO .....	25
4.2 SÃO JOSÉ DAS TRÊS ILHAS .....	28
<b>5 DIÁRIO DE PRODUÇÃO.....</b>	<b>31</b>
5.1 O DOCUMENTÁRIO COMO PROJETO .....	31
5.2 NARRATIVA.....	32
5.3 FILMAGEM.....	33
5.4 MONTAGEM.....	37
<b>6 CONCLUSÃO.....</b>	<b>39</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>40</b>
<b>APÊNDICES – ROTEIRO NO FLUXO .....</b>	<b>42</b>



## 1 INTRODUÇÃO

Na era da globalização, preservar uma identidade cultural forte e inabalável é uma tarefa de caráter intangível, pois as informações circulam em redes. De algum modo, estamos todos conectados. O documentário *No Fluxo* traz este debate através de registros imagéticos e da memória narrativa de seus personagens. Uma possível ruptura dos costumes e tradições do Distrito de São José das Três Ilhas – MG cria um conflito entre as diferentes gerações de moradores.

Em um movimento de resgate e quase resistência, o calango (gênero musical característico da região) sobrevive nas vozes de uma única família. Enquanto o funk, o hip-hop, o pagode e outros gêneros se apropriam de um terreno ao qual originalmente não pertencem. Nesse contexto, o documentário tem o objetivo de contextualizar o recorte uma identidade em processo de construção e aproximar os espectadores do ambiente onde se passa os acontecimentos.

A mise-en-scène de *No Fluxo* propõe uma familiaridade e proximidade entre câmera/diretora/personagens. Essa dinâmica ressignificou a estética do documentário, "é uma concepção de mise-en-scène como cálculo, como 'mise-en-place', como construção de ritmo pela montagem, como marcação de elementos significantes pelo enquadramento" (AUMONT, 1992/93, *apud* RAMOS, 2012, p.6)<sup>1</sup>

O trabalho de pesquisa e a estética propostos aproxima o filme dos subgêneros classificados por Bill Nichols como, participativo com inserções no poético. O documentário também se apresenta como um exemplo questionar um desentendimento construído historicamente: a total fidelidade das imagens com a realidade. Em *No Fluxo*, por vezes, os sons ambientes são sobrepostos e impõem a edição um ritmo fantasioso, no entanto, em nada interfere no compromisso ético com o público e os personagens. Mesmo que, como em toda e qualquer produção fílmica, o diretor tenha domínio sobre aquilo que é filmado, esta espécie de controle não é exercida em mesmo nível de uma produção de ficção. Considera-se, no documentário, a pesquisa de campo e interação com os sujeitos, partes do trabalho de pré-produção e não um controle rígido sobre personagens, figurinos e cenários como ocorrem em produções ficcionais.

---

<sup>1</sup> AUMONT, Jacques. 'Renoir le Patron, Rivette le Passeur'. In: **Le Théâtre dans le Cinema- Conférences Du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique n°3**.. Inverno 1992/93. Paris. Cinemathèque Française/Musée du Cinema.

Historicidade, discursividade e a experiência da audiência são integradas à análise fílmica compondo um repertório de perguntas, mais do que de respostas – de ordem tanto ética, quanto estética – que circundam o domínio do documentário. Um outro olhar se constrói exatamente pela convicção de que não existe uma essência da imagem fotográfica que a conduza à aderência da realidade (e a qualquer sorte de realismo enquanto imperativo narrativo, menos ainda a uma naturalidade documental). De outro lado, tampouco o cinema é apenas um sistema de signos, mas é um discurso atrelado a amarras históricas e sociais. (BALTAR; 2004 )

Além disso, o presente trabalho também tem a finalidade de pontuar o fazer documentário na esfera prática. Destacando as principais etapas de produção e as dificuldades comuns de gravações de baixo orçamento. Por fim, a necessidade de montar e dar significado a um filme que seja instrumento artístico e de informação, pois, de acordo com, Nichols (2007) “do documentário, não tiramos apenas prazer, mas uma direção também”. No Fluxo tem, portanto, o objetivo de ser uma reportagem documental que apresenta uma abordagem estética e ao mesmo tempo um recorte de uma história e tradição, de modo que isto fique claro aos espectadores.

## 2 DOCUMENTÁRIO COMO OBJETO DE ESTUDO

Como espectadores, esperamos dos documentários asserções sobre o mundo, sejam elas verdadeiras ou não. Segundo Ramos (2013), atrelar o documentário ao conceito de verdade é limitar o gênero, o trabalho de definição do documentário é conceitual, com base em ferramentas analíticas e uma realidade histórica. Sobre a definição, “muito simples: pergunte a você mesmo. Em 99% dos casos você já está informado da indexação do filme a que assiste como espectador”, afirma Ramos (2013, p.26). Ou seja, em grande parte, o documentário se denuncia através de seus métodos e características peculiares.

### 2.1 DEFINIÇÕES DE DOCUMENTÁRIO

O documentarista João Moreira Salles, em entrevista ao jornal Folha de S. Paulo (2007), afirmou que não há como fugir ao fato de que quem filma é sempre maior do que quem é filmado, “Porque sou eu que enquadro, sou eu que escolho o que perguntar, sou eu que escolho o que editar”. Nesta perspectiva, diante de uma diversidade estilística de abordagens possíveis, Ramos (2001) questiona a criação de parâmetros rígidos e delimitados sobre a classificação do gênero. Segundo o autor, no Brasil, se estabeleceu de forma uniforme uma negação às especificidades do campo não ficcional, na atualidade existe uma ênfase na sobreposição de fronteiras e com isso, uma dificuldade em estabelecer essas delimitações dentro do campo documental.

Esta definição menos “ingênua” trata o gênero com subjetividade e amplia o seu conceito para “uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo” (Ramos, 2013, p. 25).

Apesar das tentativas de classificar ou o contrário, simplesmente não estabelecer parâmetros para definir uma produção documental, existem formas de representação que identificam o fazer documentário, os elementos materiais do filme que se organizam através de uma inter-relação de estéticas e intenções. Algumas dessas ramificações ou subgêneros do documentário representam um campo tradicional e correspondem as expectativas historicamente construídas pelo público.

Comumente atribuímos ao documentário somente o papel “registrador”. No entanto, o cinema assumiu uma função importante no que diz respeito à produção historiográfica, seja ficcional ou não ficcional. Por essa razão, Bill Nichols (2007) classificou duas categorias gerais de filmes: o “documentário de representação social” e o “documentário de satisfação de desejos”. Nichols entende que o valor de documentar está no simples fato de um filme existir, ou seja, possuir conteúdo imagético e estatuto enunciativo.

Os documentários de satisfação de desejos são os que normalmente chamamos de ficção. Esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. [...] Os documentários de representação social são os que normalmente chamamos de não ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. (NICHOLS, 2007, p. 26)

De acordo com Baltar (2004), o lugar do documentário é de natureza variável e história e deve-se dispersar o ato de defini-lo. Ele deve ser analisado a partir de uma premissa histórica e não "essencialista", ou seja, pensar sob uma perspectiva história e social as características que possui na atualidade.

## 2.2 SUBGÊNEROS DO DOCUMENTÁRIO

A crença e credibilidade assumida pelo documentário se manifesta através de três maneiras principais, segundo Bill Nichols (2007, p.28): a identificação (“oferecem-nos um retrato ou representação reconhecível do mundo”); a representatividade (“eles falam em favor dos interesses dos outros”) e o convencimento (“os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente”).

Nichols estabelece, de acordo com linha evolutiva histórica e tecnológica, seis modos ou tipos de subgêneros do documentário: o expositivo, o observativo, o participativo, o reflexivo, o performático e o poético. O autor classifica os modos a partir de seu discurso fílmico, ou seja, de acordo com o tratamento estético escolhido. Entre as abordagens de um filme, o documentarista pode escolher enfatizar, por exemplo, o personagem em detrimento do tempo e espaço ou valorizar uma argumentação clássica em contraponto de uma montagem performática. A expressão de cada uma das formas expostas não se manifesta necessariamente só, mas existe uma relação de predominância entre os conteúdos narrativos. Cada subgênero atesta a individualidade de seu autor, como uma assinatura.



O **modo poético** é um estilo construído a partir de fragmentos, com base em ideais modernistas, sacrificando o modo de montagem em continuidade ou linear. Este tipo de produção enfatiza as sensações em detrimento das representações palpáveis. Por esta razão, não há o compromisso ou preocupação em destacar os atores sociais, tempo e espaço em que o filme se passa. Neste modo é passível de encontrar elementos que geram ambiguidade e uma estética rebuscada. “Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas”, argumenta Nichols (2007, p, 138).

Já o **modo expositivo** privilegia uma organização retórica e argumentativa, é um modelo fechado que assume a possibilidade de o documentário ser uma representação do real. Este subgênero é facilmente identificado pelo público pois usa a mesma lógica de montagem das reportagens jornalísticas, narrações em *voz-over* e imagens que referendam os diálogos apresentados. O modo expositivo contraria, também, a fórmula do cinema, pela qual as imagens transmitem emoções e conteúdo enunciativo, pois ele é pautado na fala e usa as imagens como suporte, e não o contrário.

A principal premissa do **modo observativo** é a menor interferência do diretor naquilo que é filmado. O diretor é um observador capaz de captar “a vida de improviso” (termo criado pelo crítico francês George Sadoul no início dos anos 1960 para classificar Vertov como pai do cinema verdade). Da mesma forma que o modo expositivo, ele usa elementos tradicionais para se valer de maior veracidade. Neste caso, o filme funciona como um registro etnográfico de determinada relação, situação ou espaço. Esse distanciamento do objeto filmado foi possível através do desenvolvimento tecnológico que permitiu câmeras mais leves, de 16mm, como Arriflex e Auricon, e gravadores de áudio portáteis como o Nagra. Dessa forma, diretor e equipe passaram a se deslocar de forma discreta ou despercebida. O não uso da figura do locutor ou os recursos de legenda deram ao público autonomia para interpretar o documentário por conta própria.

Os filmes observativos mostram uma força especial ao dar uma ideia de duração real dos acontecimentos. Eles rompem com o ritmo dramático dos filmes de ficção convencionais e com a montagem, às vezes apressada, das imagens que sustentam os documentários expositivos ou poéticos. (NICHOLS, 2007, p. 149)

O **modo participativo** acrescenta ao modo observativo a interferência do diretor no que é filmado e na relação com seus personagens. As práticas das ciências sociais se mostram eficientes para o trabalho de pesquisa e produção de um filme participativo. Da união entre

cinema e antropologia espera-se um filme com novas formas de diálogo, transcrição e interpretação da realidade filmada, pois o documentarista também se transforma em um ator social. No entanto, Nichols (2007, p 159) destaca que “nem todos os documentários participativos enfatizam a experiência ativa e aberta do cineasta ou a interação de cineasta e participantes do filme”. O cineasta tem a preocupação em apresentar uma perspectiva ampla frequentemente histórica em sua natureza, dando ao espectador impressão maior de veracidade dos fatos.

No **modo reflexivo**, a diferença, em relação com o modo participativo, consiste na forma de produção. Neles Nichols afirma que os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção, deixando para segundo plano o relacionamento com os atores sociais. O questionamento e as reflexões do próprio fazer documentário ganham destaque, entende-se o documentário como uma representação.

Esse é um estilo que parece proporcionar um acesso descomplicado ao mundo; toma a forma de realismo físico, psicológico e emocional por meio de técnicas de montagem de evidência ou em continuidade, desenvolvimento de personagem e estrutura narrativa. (NICHOLS, 2007, p. 164)

O **documentário performático** demonstra como o conhecimento material leva à uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade. Este tipo de documentário dirige ao público de maneira emocional ao invés de mostrar o mundo de forma objetiva, enfatiza o aspecto expressivo do próprio engajamento do cineasta com o objeto fílmico e a receptividade do público, estimulando o afeto e valorizado a proximidade com o espectador.

Levando em consideração a possibilidade de definição do campo documentário, pois o consenso contemporâneo mais comum é de que não existe um domínio próprio, mas uma inter-relação com elementos estéticos, os autores Ramos (2001) e Nichols (2007), convergem opiniões quando se refere à “indexação” do gênero.

Por indexação, entenda-se um conceito que aponta para a dimensão pragmática, receptiva, do documentário. A ideia é que, ao vermos um documentário, em geral temos um saber social prévio, sobre se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional. (RAMOS, 2001, p.6)

A imagem documental possui um forte impacto no público receptor pois trata-se de uma imagem que está dentro do universo do real. Por ser encarada de tal forma pelo

espectador, as imagens não ficcionais, de um modo geral, possuem uma potencialidade singular quando apresentadas através da tradição da narrativa documentária.

O vídeo e o filme documentário estimulam a epistefilia (o desejo de saber) no público. Transmitem uma lógica informativa, uma retórica persuasiva, uma poética comovente, que prometem informação e conhecimento, descobertas e consciência. O documentário propõe a seu público que a satisfação desse desejo de saber seja uma ocupação comum. Aquele que sabe (o agente tem sido tradicionalmente masculino) compartilhará conhecimento com aqueles que desejam saber. Nós também podemos ocupar a posição daquele que sabe. Eles falam sobre eles para nós, e nós obtemos prazer, satisfação e conhecimento como resultado (NICHOLS, 2007, p.70)

Com isso, quando pensamos na finalidade de um filme ficcional e um não ficcional, conclui-se que o documentário tem mais responsabilidade com seu público do que qualquer outro fílmico, pois, além de uma produção artística, espera-se do documentário a informação.

### 2.3 A ESSÊNCIA DO DOCUMENTÁRIO

A essência de um documentário trata de um significado maior dado através das imagens e organização de sentido. “Quando, portanto, falo em estrutura do filme, a especificação de imagem e som organizados de um certo modo não é acidental” (XAVIER, 1983, p.20). Como finalidade primeira um filme tem o objetivo de atrair, concentrar atenção. As imagens mecânicas associadas à sensibilidade nas montagens é que transmitem o significado do filme. Este significado vem de dentro, identificações, para o exterior, projeções.

Elas devem ter significado, receber subsídios da imaginação, despertar vestígios de experiências anteriores, mobilizar sentimentos, aliar-se mentalmente à continuidade da trama e conduzir permanentemente a atenção para um elemento importante e essencial – a ação. (in MUNSTERBERG; XAVIER (org.), 1983, p.26)

De acordo com Ramos (2013) a imagem no documentário possui um potencial singular; uma tomada em estado puro representa, acima da imagem propriamente dita, a emoção transmitida. A articulação dos planos é o momento que determina a fruição do filme; a montagem pode traduzir sentidos e garantir a interação espectador/filme. A esta etapa, na qual “a mão oculta [...] articula esses planos, alguns chamam montagem” (RAMOS, 2013, p.86).

O papel do documentário não se limita a documentar, seu objetivo é além de mostrar, ele deve persuadir, encantar, questionar e desafiar o público. Foi na década de 1940 que Paul Henley criou o termo documentário para diferenciar o gênero de uma simples documentação.

Na década de 1960 o documentário clássico sofreu uma reviravolta com o surgimento do Cinema Verdade. O processo de montagem dos filmes passou a não obedecer às estruturas rígidas, as imagens e personagens foram inseridos como elementos estéticos. Inicialmente, da proposta de não intervenção e descrever, em sua máxima, a vida como ela é, o Cinema Verdade inaugura, segundo Ramos (2002), a noção da flexibilidade.

### 3 PRODUÇÃO DE DOCUMENTÁRIO

Segundo Aumont e Marie (2006), é dado o nome de documentário a uma montagem cinematográfica com imagens que tem como referência o mundo real. Pensando por esta lógica, o desafio de um filme não ficcional é concorrer, durante as diferentes etapas de produção, com os imprevistos, aquilo que não cabe no roteiro pois o controle não pertence ao diretor. Essa relação acontece de forma diferente quando falamos de tempo fílmico, enquanto nas gravações documentais o diretor não consegue ter total domínio sobre aquilo que é filmado, as opções estéticas e as escolhas de enquadramento, por exemplo, fazem parte de um universo paralelo ao real. Segundo Xavier (2011), o tempo fílmico é diferente do compreendido pelo real, ele está condicionado à velocidade da percepção e à representação fílmica da ação. Este segundo momento, o controle do diretor se faz presente.

Para as questões que podem e devem ser planejadas, um documentário também conta com roteiro, tratamento e estrutura discursiva.

#### 3.1 ROTEIRO DE DOCUMENTÁRIO

Falar em roteiro remete em primeira instância a um filme ficcional, no entanto, o ele também é uma ferramenta de extrema importância para organizar e orientar as gravações de um documentário, tendo o objetivo de otimizar três recursos importantes de uma filmagem: tempo, dinheiro e pessoas.

Segundo Puccini (2013), embora o roteiro seja a principal forma de organização de um produto audiovisual, ele possui heranças da dramaturgia teatral, no qual possui sua origem. No entanto, diferentemente do teatro, o roteiro de cinema não encontra dificuldades em transitar entre o tempo e o espaço no decorrer da ação.

O discurso do filme documentário tem por característica sustentar-se por ocorrências do real. Trata efetivamente daquilo que aconteceu, antes ou durante as filmagens, e não daquilo que poderia ter acontecido, como no caso do discurso narrativo ficcional. Essa ancoragem no real vai encontrar seus procedimentos essenciais sempre na busca de sua legitimação. Entre depoimentos, entrevistas, tomadas *in loco*, imagens de arquivo, imagens gráficas etc., o filme reunirá e organizará uma série de materiais para formar uma asserção sobre determinado fato, que é externo ao universo do realizador. (PUCCINI, 2013, p.24)

Em outras palavras, o roteiro de um filme documentário não é guiado pela sequência de cenas dramáticas, mas contém descrições e sugestões de abordagens, entrevistas, sequência de imagens de cobertura, entre outras variáveis. O trabalho do roteirista é criar uma estrutura básica

com orientações na hora das gravações, uma espécie de roteiro decupado no modelo de pré-produção.

Conhecida como Documentário Direto, a prática de produção de documentário sem roteiro surgiu no final dos anos 1950 (nos EUA e na Europa). Sobre essa abordagem, Puccini (2009) comenta a metodologia prática de alguns diretores, como o americano Robert Flaherty ao diretor de *Nanook* (1922), que leva a eliminação do roteiro na produção documental.

Muito embora a prática instaurada pelo Documentário Direto não tenha se tornado dominante ao longo dos anos - longe disso, o modelo clássico, devidamente renovado pelas evoluções técnicas do meio, ainda é majoritário no grosso da produção de documentário feita para o cinema e a TV - o estilo é facilmente associado à ampla difusão do mito de que o filme documentário exige apenas o gesto de ligar a câmera e alguma sensibilidade do cineasta para com aquilo que já existe, pleno de sentido, ao seu redor. (PUCCINI, 2009, 176)

Além disso, Ramos (2013) aponta que no final dos anos de 1990 e início deste século, o documentário ganhou mais espaço e reflexões de que ele sobressai aos limites da narrativa clássica. O roteiro de um documentário pode se trabalhar com elementos ou dispositivos, ou seja, pode utilizar imagens de arquivos, fotografias, entrevistas, encenação, qualquer elemento que pode ser articulado e transformado em uma narrativa.

Percebemos que desde o Cinema Verdade dos anos de 1960 até os anos de 1990, o documentário manteve seu formato tradicional, baseado no depoimento, em imagens-câmera e a ideia de imprimir a realidade. Já no século XXI, o documentário passa por uma guinada, ganhando forma ao explorar novas estratégias de dramaturgia ou o uso de dispositivos para narrar uma história. Até o momento, para Puccini (2013), no documentário muitas vezes existe uma impossibilidade de escrever um roteiro fechado e detalhado cena a cena em virtude do assunto ou forma de tratamento escolhida em sua abordagem, pois os documentários não possuem diretrizes e leis próprias, particulares a cada produção.

### 3.2 SOBRE FILMAGEM

Longe da máxima travada por Glauber Rocha, uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, as gravações de um documentário, mesmo roteirizado, assumem proporções ora maiores ora aquém das expectativas. A ferramenta de pesquisa aproxima o cinema documental da antropologia; filmar, neste caso, equivale a registrar hábitos, costumes, gestos e expressões de diferentes povos e culturas.

A etnografia e a observação participante foram tradicionalmente usadas na antropologia como método de descrever e observar sociedades pesquisadas, inicialmente espacial e culturalmente distintas do pesquisador, mas que, a partir dos anos de 1950, incorporaram temas e grupos sociais também parte de seu universo familiar. Esta perspectiva de trabalho do antropólogo diz que, desde os primeiros tempos, fossem incorporados ao seu arsenal de trabalho e observação os equipamentos de fotografia e cinema, em busca do registro do “real”. (MONTE-MOR, 2004, p.98)

Durante o procedimento das gravações, o documentário trabalha com asserções cotidianas, criar uma perspectiva das intenções do sujeito que enuncia. Pedir aos personagens que refaçam ações que já produzem de forma espontânea, observado pela equipe anteriormente, é uma maneira de ilustrar um recorte de uma realidade.

Para Puccini (2013), além do trabalho de observação incumbido a toda a equipe de um documentário, em especial ao diretor, o olhar do diretor é ainda mais fundamental no direcionamento das entrevistas, peça chave de um documentário. “Dependendo da situação de filmagem e do assunto, essa orientação pode propiciar um tom mais intimista à entrevista” (PUCCINI, 2013, p.69). Escolhas que podem parecer despreziosas ou aparentemente menos importantes, como por exemplo, o local da entrevista, o tipo de roupa que o entrevistado usa, o posicionamento da câmera e a condição climática, podem representar uma leitura decisiva para o documentário. Essas características e escolhas no momento da filmagem criam uma carga de informação visual que auxilia na estética final do filme e também, no estilo formado pelo diretor.

No ato de filmar um documentário nem sempre o roteiro consegue abranger o cenário real. Por isso lidar com situações de imprevistos é comum na produção do cinema documental. Para exemplificar esta característica Puccini faz uso das palavras de Adrian Cooper:

A respeito do documentário, podemos destacar a necessidade de ser ágil e rápido. A vida não espera a arte. Uma cena mal iluminada que tem força dramática é sempre preferível a uma cena lindamente iluminada, mas que perdeu o momento dramático e que só registra sobras do momento significativo. O fotógrafo do documentário está sempre fazendo concessões técnicas em função de questões dramáticas. Claro, tudo depende da proposta do filme. (*apud* Puccini, 2009, p. 79)

Conclui-se que nas produções documentais não se pode, como acontece de forma mais natural na ficção, controlar uma imagem. São muitas variáveis, que nem mesmo a observação atenta é capaz de prever. O trabalho de pesquisa de um documentário acontece antes, durante e ainda, depois. No entanto, mesmo estando atento das diferentes possibilidades, o filme reage aos acontecimentos do mundo real.

### 3.3 SOBRE MONTAGEM

A montagem como extensão do roteiro, é desta forma que Puccini (2013) destaca a importância do processo de filmagem como algo contínuo. De forma simplificada, o início do caminho começa com a pesquisa e pré-produção, passa pelo roteiro na busca de significado, continua nesta tentativa durante as filmagens e encerra o primeiro ciclo de sentido na montagem. O segundo ciclo do sentido é dado pelo espectador.

Na articulação dos planos existe uma *mão oculta* que fascina na reflexão desconstruída contemporânea e que pode também produzir enunciados ou sentido, interagindo ativamente com o modo do sujeito-da-câmera ser na tomada, pelo espectador, determinando a fruição. A *mão oculta* que articula os planos alguns chamam de *montagem*. [...] A continuidade espaço-temporal que vem no documentário obedece, portanto, a procedimentos de montagem que têm a sua âncora na unidade plano fundada pela tomada. (RAMOS, 2013, p.86)

Um elemento importante para uma narrativa é saber organizar a progressão temporal, isso é, estabelecer os conflitos, as ordens de entrada e a formulação de sentido para um filme. Este ato de ‘costurar’ as imagens significa estruturar e organizar as ações no tempo narrativo. Sobre essa sincronização de sentido Eisenstein afirma que

O fragmento A, derivado dos elementos do tema em desenvolvimento, e o fragmento B, derivado da mesma fonte, ao serem justapostos fazem surgir a imagem na qual o conteúdo do tema é personalizado de forma mais clara.

Ou:

A *representação* A e a *representação* B devem ser selecionadas entre muitos possíveis aspectos do tema em desenvolvimento, devem ser procuradas de modo que sua justaposição – isto é, a justaposição destes precisos *elementos* e não elementos alternativos – suscite na percepção e nos sentidos do espectador a mais completa *imagem deste tema*. (EISENSTEIN, 2002, p.51)

Para Ramos (2013), a montagem de documentário não se distingue muito da montagem de filmes ficcionais; a articulação dos planos segue uma ordem de blocos unitários de continuidade espaço-temporal. Eticamente o processo de montagem de um documentário é posto em dúvida e muitas vezes visto de forma negativa. Isso acontece quando os mecanismos das articulações não ficam evidentes para o espectador, causando uma falsa impressão do que está sendo transmitido. Logo, é encarado de forma pejorativa quando o espectador não exerce de forma consciente a reflexão sobre o papel de representação.

Ramos (2013) também cita uma explicação de Bill Nichols sobre a sutileza de diferenciação entre a articulação fílmica de planos das narrativas ficcionais e das documentais. Nichols acredita que: enquanto a ficção utiliza de recursos de cortes e continuidade para manter



uma linha de sentido, o filme documentário constrói sua continuidade a partir de suas ligações reais, históricas. Como se o sentido de um filme documentário seguisse um rumo natural da sua história, o que não aconteceria na ficção.

A montagem e a seleção de planos estão muito presentes em narrativas que trabalham coladas ao transcorrer da circunstância da tomada, como é o caso do cinema direto. No caso do documentário clássico, a montagem muitas vezes determina a ordem das tomadas, a partir de roteiros fechados que acompanham de perto a disposição em cenas da decupagem da ação, seguindo (ou formando) as asserções sobre o mundo. (RAMOS, 2013, p.87)

O contemporâneo tende para o modelo de montagem instaurado por Dziga Vertov. Para Ramos, o *mundo de improviso* de Vertov, no qual o conceito de montagem está nas coisas propriamente ditas, obedecendo as regras da intensidade e indeterminação. Dessa forma, estabelece uma relação mais intenção entre o conteúdo imagético e o público receptor.

#### 4 INTERFERÊNCIA CULTURAL E A GLOBALIZAÇÃO

A globalização é um processo histórico-cultural que teve início no final do século XX em função do grande avanço tecnológico registrado no período. As inovações dos produtos industriais permitiram elevar a comunicação ao nível global, favorecendo as trocas de informações, pessoas e ideias.

Como consequência da globalização o mundo presenciou um “encurtamento” de suas fronteiras e uma aproximação de tempo e espaço entre diferentes povos. Os meios de comunicação de massa tiveram forte influência neste processo de integração cultural e, na alteração das culturas locais.

A internacionalização foi uma abertura das fronteiras geográficas de cada sociedade para incorporar bens materiais e simbólicos das outras. A globalização supõe uma interação funcional de atividades econômicas e culturais dispersas, bens e serviços gerados por um sistema com muitos centros, no qual é mais importante a velocidade com que se percorre o mundo do que as posições geográficas a partir das quais se está agindo (CANCLINI, 2006, p.32).

Em termos culturais, este encurtamento do mundo possibilitou uma interação entre a cultura local tradicional e a cultura global, tendo influência na identidade cultural dos povos. Outro agente que dita regras culturais, sociais e políticas é a economia. De certo modo, segundo Canclini (2006), as manifestações culturais também são submetidas aos valores que dinamizam o mercado e a moda. As práticas do consumo incessante se baseiam nas ideias de identificações, nos imaginários de projeção e no divertimento. A cultura passa a ser vendida como um estilo de vida, daquilo que se é ou pretende ser. Neste momento, percebe-se que as noções de identidades culturais a partir da globalização são exemplificadas em escala menor quando analisamos os personagens adolescentes presentes no documentário *No Fluxo*. Apesar de morarem em um arraial rural e presenciarem, no cotidiano, em grande maioria, ações e costumes próprios do ambiente em que vivem, estes jovens se apropriaram de uma estética urbana. Como por exemplo, os jovens de centros urbanos têm acesso a vida movimentada das cidades, festas, trabalho, trânsito, violência. Já na roça o clima é de tranquilidade, ar puro e poucas festas. Os adolescentes entrevistados para o documentário incorporaram, através dos sentimentos de identificação e projeção, os estilos e gostos dos jovens que vivem em ambientes urbanos. As argumentações apresentadas pelos entrevistados é que assistiram na televisão e gostaram do estilo ou viram seus ídolos usarem e resolveram imitar. Este comportamento sempre lhes pareceu natural e não se apresenta como conflitante. O rádio, o celular e a internet

também foram apontados como outros meios que reforçaram as identidades construídas pelos jovens. No entanto, apesar de frequentemente usarem bonés “aba reta”, cordões de prata, roupas e acessórios da Nike, no caso dos meninos, e shorts e blusas curtas, no caso das meninas, um estilo comum do funk da periferia, estes personagens não abandonaram características das suas “origens”, mesmo por que ainda permanecem no local, o que impede que percam suas raízes. Nas entrevistas, percebe-se uma hibridização dos estilos, o rural e o urbano, na tranquilidade na fala, o “medo” de ir em um baile funk por causa de brigas, a vontade de continuar morando no distrito de São José das Três Ilhas, entre outras questões, evidencia a interação entre os costumes e os reflexos dentro de um grupo. Dentre os jovens entrevistados, destaca-se, com características mais marcantes da junção desses hábitos e estilos o Samuel de Oliveira. Com 17 anos, ele sonha e ser cantor de funk e já compõe suas canções. Apesar disso, por influência dos tios, Alcides Isaú e José Geral Oliveira, que são “calangueiros”, Samuel também canta o calango desde pequeno, com 9 anos fazia apresentações pelo arraial junto com seus tios. Ele reconhece a importância e valor histórico do calango, gosta do gênero, mas se identifica mais com um estilo musical mais jovem, o funk. Na letra de funk apresentada por Samuel, percebe-se grande influência do calango nos versos e a temática também faz referência ao local onde foi criado.

De acordo com Canclini, “as ciências sociais e as humanas concebem as identidades como historicamente construídas, imaginadas e reinventadas em processos constantes de hibridização e transnacionalização, os quais diminuem seus antigos enlances territoriais” (CANCLINI, 2006, p.114). Entende-se desta afirmativa que as identidades não são avessas ao tempo, mas são fruto de uma construção.

Nesse contexto, percebe-se que a globalização caminha na direção de uma homogeneização de culturas, em níveis maiores ou menores dependendo do contexto analisado. Este processo reconstrói significados e identidades culturais, com o objetivo de estimular uma cultura de consumo. Para Morin, apesar do caráter cosmopolita assumido, a cultura global não se sobressai completamente das tradições locais.

A cultura industrial se desenvolve no plano do mercado mundial. Daí sua formidável tendência ao sincretismo-ecletismo e à homogeneização. Sem, todavia, superar completamente as diferenciações, seu fluxo imaginário, lúdico, estético, atenta contra as barreiras locais, étnicas, sociais, nacionais, de idade, sexo, educação; ela separa dos folclores e das tradições temas que ela universaliza, ela inventa temas imediatamente universais. (MORIN, 2011, p.34)

Essa cultura industrial se orienta pelos campos estéticos e na forma de espetáculo, “é através dos espetáculos que seus conteúdos imaginários se manifestam. Em outras palavras, é por meio do estético que se estabelece a relação de consumo imaginário” (MORIN, 2011, p.59). Dessa forma, podemos entender que a cultura de massa fornece, ou vence, a nós mitos de projeções, felicidades, popularidade, entre outros. Ela funciona não somente causando um fluxo que movimenta sua existência do imaginário para o real, mas também o contrário, do real para o imaginário. Neste contexto, novas manifestações culturais surgem como resultado de um processo de transculturação, com outras palavras, surgem manifestações como resultado das conexões em rede, da expansão da tecnologia e que ainda não possuem raízes históricas. O que torna a identidade cultural cada vez mais complexa de definir como um processo fechado.

AMondiacult – Declaração do México para políticas públicas de 1982 – determina que cultura é o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social e compreendendo que cada povo tem a sua identidade e cultura; e, ainda, que a Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade cultural dispõe sobre a diversidade cultural como um patrimônio da humanidade, se manifestando [...] na originalidade e pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade,6 percebe-se que a diversidade cultural é uma realidade com a qual se deve lidar e preservar para que haja um bom relacionamento entre povos. (apud, VOLPINI, 2010)

Volpini (2010) apresenta o conceito de Hall sobre a globalização como um fator que atinge de forma desigual as diferentes partes do mundo, de forma que as regiões e povos absorvem em níveis distintos das culturas difundidas pelos meios de comunicação de massa. Colocando o documentário no Fluxo novamente em evidência, a influência da globalização dentro do vilarejo de São José das Três Ilhas não se apresenta de forma intensa, no entanto, é um aspecto que não se pode ignorar e que cresce gradativamente. O acesso à internet, por exemplo, que é um dos agentes de integração mais fortes na atualidade, ainda é restrito e recente dentro do distrito. Apenas em 2014 foi possível ter acesso à internet nas residências, a conexão era baixa e via rádio. Em 2015, foi instalada uma antena de sinal telefônico em São José e, a partir daí os moradores puderam usar os aparelhos celulares nas ruas e internet 3G. Antes disso era preciso uma antena rural para captar o sinal de telefone do estado do Rio de Janeiro, que faz divisa com o município. Sobre a instalação da antena de sinal telefônico: com cerca de 15 metros, a antena foi instalada na única em um terreno de vista para a rua tomada pelo patrimônio histórico da cidade, o que provoca um estranhamento quando analisamos a questão estética, pois se apresenta no mesmo ambiente que um conjunto de casas antigas e tombadas pelo patrimônio histórico. A antena, uma conquista importante para a comunidade é ao mesmo

tempo uma utilidade pública como um objeto de contraste entre os casarões construídos no período cafeeiro da região, prosperidade.

Segundo Volpini (2010), este fenômeno é um paradoxo pois os povos recebem a cultura global cada um à sua maneira e incorporam-nas também de forma diferente. Como um movimento oposto ao que foi apresentado até então, em *No Fluxo*, os personagens Alcides e José Geraldo, que são tio e sobrinho, são responsáveis pela manutenção da tradição e preservação do calango como uma cultura regional. Existe, portanto, uma tentativa de fortalecimento da cultura local, percebida inclusive pelos adolescentes entrevistados que, apesar de não se identificarem com o calango, reconhecem sua importância histórica para a região. Apesar dos costumes do arraial terem se modificado com o passar dos anos, essas mudanças não foram simbolicamente suficientes para “destruírem” as tradições locais, de algum modo, seus moradores carregam, de forma consciente ou inconsciente um pouco dessa cultura.

Volpini (2010) discorre sobre a preocupação dos povos em manter suas tradições locais em detrimento dos avanços das influências globais. Existe, portanto, um processo e consciência inversa, de uma promoção do local.

Para Cortina (2005), os povos de todo o mundo devem ter a consciência de que nenhuma cultura tem soluções para todos os problemas vitais e de que pode aprender com outras, tanto soluções das quais carece como a se compreender a si mesma. Esta é uma tentativa de povos viverem conjuntamente e poderem ter uma efetiva comunicação, através do entendimento e respeito da cultura do outro. (CORTINA, 2005, *apud* VOLPINI, 2010)

A harmonia cultural também é uma das propostas do documentário *No Fluxo*, compreender que a globalização é um processo inevitável e que os recursos tecnológicos podem também aproximar. O filme, por exemplo, tem a função de auxiliar na preservação de uma cultura imaterial através do registro desses fatos.

#### 4.1 O FUNK X O CALANGO

O Funk tem sua origem nos Estados Unidos, durante a década de 1960. O cantor James Brown é apontado como o responsável pela criação deste novo estilo musical que reúne aspectos de outros ritmos, como do Jazz, do soul music e do R&B (rhythm.&. blues). No funk, o importante é a batida, como a música flui e cria um ritmo dançante. Em sua estrutura, as músicas de funk normalmente giram em torno de apenas um acorde, provocando um ritmo de batidas repetitivas sincopado e conta com uma seção de metais.

A origem do termo está fortemente associada ao sexo, o termo representa uma gíria americana para falar sobre o cheiro dos negros, trata-se de um termo pejorativo. No entanto, na década de 1960 que a gíria “funky” perdeu seu significado pejorativo e passou a remeter seu sentido a algo como orgulho negro.

O funk cresceu no Brasil no final dos anos 1970, quando passa a fazer parte da programação festiva das periferias do Rio de Janeiro - RJ. Segundo apresentado na pesquisa de Viana, esse deslocamento para o subúrbio aconteceu devido à popularização da MPB (Música Popular Brasileira), que tomou conta dos palcos da cidade do Rio. Dessa forma, os “Bailes da Pesada”, ou seja, os bailes funk, foram transferidos das casas de shows mais nobres para as periferias da cidade, e a cada final de semana acontecia em um bairro diferente e começaram a ganhar nomes, como por exemplo, Soul Grand Prix, festa Som 2000, Uma Mente Numa Boa, Tropabagunça e Cash Box.

A partir deste momento, o gênero musical alavancou no país, ganhou visibilidade na imprensa e fama no país. O funk, que era produzido de forma independente, sem intermédio de gravadoras ou alcance televisivo, passou a ser visto como um produto vendável e lucrativo, tanto a música como o “estilo do funk”. “Era um movimento da massa para a massa, produzido na periferia para consumo direto e desintermediado da própria periferia” (VIANA, 2010).

No Brasil, foi na década de 1990 que o funk acentuou a ligação entre o gênero e a temática erótica. Essa nova vertente ganhou força e ficou ainda mais popular nos anos 2000, quando ficou conhecido como “proibidão”, “pancadão” ou “tamborzão”. Atualmente existem muitas variações do funk, como o melody, proibidão, erótico, ostentação, entre outros. Destaca-se entre os diferentes nichos do funk o estilo nomeado como “ostentação”, pois os temas das letras reforçam uma cultura do consumo como forma de empoderamento. As letras referem-se constantemente carros importados, objetos de alto valor, bebidas e o maior poder de bens materiais.

Além de um estilo musical, o funk é “um estilo de vida”, o empoderamento é dado pela caracterização, ou seja, você tem poder de acordo com o que veste ou possui. Em uma cultura industrial, as ideias do funk são difundidas pelos meios de comunicação em massa a fim de introduzir uma identidade homogenia do público atingido. Dessa forma, após compreender as formas como o funk se apresenta, é possível notar algumas dessas características presentes nos entrevistados para o documentário. No entanto, é interessante ressaltar que estes jovens só se apropriaram de uma parte deste processo, o mais evidente é o estético.

Figura 1 – Yverson usando boné aba reta da Nike.



Fonte: Andrêssa Rezende (Arquivo Pessoal, 2015).

Como objeto de contraponto, o calango, gênero musical característico de um ambiente rural que traz elementos do forró, do brega e das rimas repentistas, é apresentado como um movimento de resistência, um laço histórico de preservação de um costume local. Na biologia, calango é uma espécie de lagarto do mato.

Durante a entrevista, Alcides Isaú, 77 anos, conta que a tradição de cantar calango foi passada pelos seus pais. É uma família inteira, geração após geração, que preserva esta cultura e, na atualidade, o membro mais jovem que dá continuidade a essa “herança” é Samuel Oliveira, 17 anos, também entrevistado. No entanto, Samuel, além de cantar calango, quer ser cantor de funk.

Alcides conta<sup>2</sup> sobre os bailes que cantava na época que era criança, com cerca de 7 anos já acompanhava seu pai. O município de Belmiro Braga, ao qual o distrito de São José das Três Ilhas pertence, foi na década de 1960 uma região próspera devido ao cultivo do café e as atividades agropecuárias. Nesta ocasião, Alcides relata que os fazendeiros da região contrataram, durante muitos anos, sua família e alguns outros músicos do vilarejo para tocarem e cantarem calango nas festas oferecidas aos colonos, os trabalhadores. Esta informação atesta o caráter popular do calango ligado as classes de menor poder aquisitivo. O estilo musical tinha

---

<sup>2</sup> em trecho que não faz parte do produto final do documentário No Fluxo, mas faz compõe o processo de pesquisa.

como finalidade, isto dentro do município, como divertimento e lazer de trabalhadores do campo.

Existem diferentes “linhas” do calango, ou seja, o repentista pode fazer seus versos em cima de temas variados, como por exemplo, os animais, as árvores, brigas e bebidas. Evidenciando sua riqueza popular, essas linhas também podem ser inventadas a partir de um neologismo, como por exemplo, as linhas do “grazinado”, “senterfor”, entre outras. As linhas servem como orientação aos versos que normalmente terminam rimando com a linha no qual está inserido.

O longa-mentragem, *Calangos e Calangueiros uma Viagem Caipira pela Estrada Real*, de Flávio Cândido (2008), é um documentário etnográfico que percorre o vale do rio Paraíba do Sul em busca de outros calangueiros. Alcides Isaú também é personagem deste documentário e viaja pela estrada real conhecendo mais sobre a cultura e origem do calango. Uma observação interessante é que, além uma tradição artística e poética do Brasil Rural, o calango é para seus intérpretes um objeto de orgulho e representa um *status* de poder. Pois, durante o documentário, os calangueiros propunham desafios entre eles, como um desafio entre *rappers*, entre as rimas surgiam versos de provocação e disputa. Ao final do desafio existia um desconforto daquele que havia perdido a batalha ou um orgulho do cantor que fez os versos mais provocadores. Esta informação não é dita explicitamente, é uma interpretação com base nas imagens e no acompanhamento das filmagens.

Atualmente, em São José das Três Ilhas, a tradição rural do calango é mantida por uma única família. Nos anos entre 2006 e 2010, o ponto de Cultural, São José das Culturas, vinculado ao Ministério da Cultura, fez diferentes tentativas de resgatar este costume e envolver outros membros da comunidade, no entanto, de forma efetiva, manteve-se os mesmos músicos, Alcides Isaú, José Geraldo Oliveira e mais recentemente, Samuel Oliveira.

#### 4.2 SÃO JOSÉ DAS TRÊS ILHAS

Segundo dados apresentados pelo censo de 2010 do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o município de Belmiro Braga possuía, no ano da pesquisa, 3.403 moradores e sua área territorial é de 393,130 km<sup>2</sup>. Pertencente à Belmiro Braga, o distrito de São José das Três Ilhas foi instalado no dia primeiro de março de 1963, três meses depois de Belmiro Braga ser emancipado da cidade de Juiz de Fora (MG).

O arraial começou a ser povoado por volta de 1852, de acordo com a pesquisa histórica do IBGE, os primeiros moradores são originários de Portugal e iniciaram as atividades



agrícolas na região com o plantio de cereais. Além dos portugueses e desentende, os italianos também foram importantes para o desenvolvimento do local.

Antes da categoria de município, Belmiro Braga foi criado como Distrito de Vargem Grande, subordinado ao município de Juiz de Fora. Em trinta e um de dezembro de 1943 Vargem Grande passou a se chamar Ibitiguara. Já com o nome de Belmiro Braga, nome dado em homenagem ao poeta que nasceu no local, foi elevado à categoria de município em trinta de dezembro de 1962, pela lei estadual nº 2764, desmembrado definitivamente de Juiz de Fora. Atualmente a sede é Belmiro Braga e a cidade é composta por três distritos: Belmiro Braga, Porto das Flores e São José das Três Ilhas.

O Distrito de São José das Três Ilhas possui cerca de 200 habitantes. A vila é formada por um conjunto arquitetônico de casarões coloniais do século 19 e uma igreja de pedra construída com mão de obra escrava datada de 1878. A principal atividade econômica da região é a agropecuária e o artesanato pois, apesar do potencial turístico, essa não é uma atividade explorada pelo município.



## 5 DIÁRIO DE PRODUÇÃO

Neste momento, o memorial tem o compromisso de descrever as etapas do processo de produção do documentário *No Fluxo* e traçar, em paralelo, uma análise feita pelo ponto de vista da direção do filme com base nas fases de tratamento, pré e pró produção. Para Aumont e Marie (2006) a análise tem sempre a intenção de explicar ou chegar a alguma conclusão sobre a peça analisada que não tem, no entanto, o caráter de avaliação.

O documentário *No Fluxo* foi realizado com recursos do edital para produção de estudantes do Canal Futura. Por essa razão, ele obedece a exigências presentes no edital da emissora, como por exemplo, possuir caráter de reportagem documental e duração de até 13 minutos. Além disso, a elaboração do roteiro e recorte do tema foi desenvolvido junto a assessoria da consultora do Canal Futura, Sylvia Palma.

*No Fluxo* participou da 3ª edição deste projeto, uma parceria entre a Globo, o Canal Futura e a Associação Brasileira de Televisão Universitária (ABTU). O objetivo deste Edital era integrar as produções dos estudantes de graduação ao mercado audiovisual no Brasil com o desenvolvimento de temas sobre a diversidade cultural e conteúdo educativo.

### 5.1 O DOCUMENTÁRIO COMO PROJETO

Como moradora do Distrito de São José das Três Ilhas, presenciar o conflito entre o tradicional e o contemporâneo despertou curiosidade e interesse. Com o lançamento do Edital da Sala de Notícias surgiu a oportunidade de realizar o projeto com apoio de uma emissora de televisão de relevância nacional, Futura. O objetivo do chamado público era incentivar as produções audiovisuais de estudantes a serem veiculadas à programação do Canal Futura e que estivesse de acordo com os valores da emissora.

O Futura assume a missão de construir um jornalismo, bem como toda sua grade de programação, que contribua, por meio da comunicação, para a educação e a articulação social. Sendo, portanto, um espaço participativo formado por narrativas diferenciadas dos presentes nos canais televisivos tradicionais. Os valores que foram apresentados são: o espírito comunitário, o pluralismo, o espírito empreendedor e a ética.

O modelo de programação do Futura é fundado em relacionamento de cooperação com diferentes parcerias de produção e edição com universidades, televisões, produtores independentes, setor privado, fundações e organizações da sociedade e diretamente com seus telespectadores.

Atendendo aos requisitos que convergem com a missão do canal, No Fluxo apresenta uma narrativa que valoriza o pluralismo de nossa cultura e dá vozes a personagens com pouca ou nenhuma visibilidade nas mídias. O projeto tem relevância quando analisamos o período histórico que vivemos em relação com os meios de comunicação, o crescente avanço da tecnologia e o encurtamento das distâncias entre diferentes culturas e valores. Além disso, o papel registrador de um filme é também uma ferramenta de preservação da cultura e história de um povo. Dessa forma, o documentário se propôs a contar um recorte sobre a história de um pequeno vilarejo através das músicas, o calango, o funk e o hip-hop, o contraste entre os moradores que preservam a tradição do canto do calango e oposição aos jovens que preferem o funk.

O Canal Futura também ofereceu aos participantes oficinas com profissionais da área de produção, direção e montagem. Foram três dias de exposição do tema, orientações sobre a abordagem e workshop para esclarecer dúvidas técnicas. Essas questões técnicas, referente aos padrões de cor, como exportar o arquivo após a edição, qual os formatos de gravação de vídeo e áudio, por exemplo, representou as maiores dificuldades e dúvidas dos estudantes. Após este momento de troca de experiências, o documentário No Fluxo consolidou sua proposta, traçar uma narrativa através da música e sons. A proposta foi aprovada pelos consultores do canal Futura e as orientações seguiram por e-mail.

## 5.2 A NARRATIVA

O roteiro pode ser dividido inicialmente em três partes interpretativas: a ambientação, a apresentação do calango como tema e a quebra de expectativa quando é apresentado os personagens que “defendem” o funk e o hip-hop. Essa classificação inicial é referente a introdução do tema. Em um primeiro momento, a abertura não localiza o tema de forma imediata, mas insere o espectador no ambiente, localiza um território que caracteriza os personagens. Trata-se de uma cena cotidiana daquele vilarejo que mostra trabalhadores rurais.

Ainda como parte da abertura, o calangueiro Alcides Isaú inicia um verso que termina “se cantasse fosse crime, eu andava sempre na cadeia”, o que sugere que o documentário tratará sobre música. E logo em seguida, com o som da sanfona em BG aparecem dos créditos iniciais. A quebra de expectativa acontece neste momento, onde, ao invés de dar continuidade e apresentar o calango ao espectador, aparece o depoimento de dois jovens dizendo que não gostam de ouvir o calango e preferem o funk.

O filme volta ao Alcides que explica a tradição do calango. A partir daí os personagens se apresentam em blocos temáticos, o calango, o funk, o hip hop e a mistura dos estilos. As cenas foram articuladas de modo a acompanhar os blocos temáticos, do mesmo modo que o tempo dos cortes obedecem ao tempo do que cada personagem diz ou representa. A edição mais rápida e picotada entre os jovens e os planos mais longos sobre o calango tem a intenção de valorizar o ritmo de cada entrevistado de acordo com o estilo musical que representa. O ponto de convergência é apresentado nas falas do adolescente, Samuel Oliveira, que sonha em ser cantor de funk, mas aprendeu desde pequeno a cantar calango.

Como forma de reforçar a harmonia natural da cidade, foi pensada uma cena em que a sobreposição de sons constrói um ritmo próprio das imagens, uma forma de jogar com a manipulação do real. É uma edição das imagens locais com sons ambientes que representam o cotidiano daquele vilarejo. A princípio, está opção de montagem seria inserida uma segunda vez no filme, no entanto, o roteiro precisou sofrer alterações para estabelecer suas asserções sobre o tema. Essa montagem é forma mais evidente de identificar a proposta inicial do documentário que era trabalhar com a valorização dos sons, mas existem outros momentos do documentário no qual essa intenção também pode ser percebida, como por exemplo, na abertura em que foi mantido o ruído do vento no microfone e o barulho das folhas de cana sendo arrastadas pela estrada de chão.

No final, os personagens retomam como uma espécie de despedida, cada um é identificado por seu estilo, e se encerra com o verso de calango. Apesar do documentário No Fluxo apresentar uma visão deste recorte histórico, não existiu a intenção de fazer um julgamento sobre qual estilo musical é melhor, pelo contrário, o objetivo é reforçar a ideia de que é possível existir uma harmonia entre o tradicional e o contemporâneo, uma cultural regional e outra global.

### 5.3 FILMAGEM

Antes de iniciar as gravações para o documentário No Fluxo, foi feita uma filmagem, com o mesmo tema, para um trabalho da disciplina DOCUMENTÁRIO, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, ministrada pela professora Mariana Musse. As imagens e entrevistas coletadas neste primeiro contato foram utilizadas como material de pesquisa e estudo para a pré-produção do documentário que será exibido pelo Canal Futura. Este exercício produzido para a faculdade foi de extrema importância para chegar ao

produto final de No Fluxo, a partir do resultado observado nas primeiras filmagens, foi necessário trocar alguns entrevistados e o projeto inicial sofreu suas primeiras alterações.

Mesmo já conhecendo os personagens, ter uma equipe pequena foi importante para que gravações tivessem um clima de maior espontaneidade. Dessa forma, principalmente os adolescentes que não tinham intimidade com a câmera, se sentiram mais à vontade. Este aspecto foi observado na qualidade dos depoimentos, primeiro com uma equipe de até cinco pessoas, durante o trabalho de pesquisa, e depois nas gravações oficiais, na maior parte do tempo, duas pessoas presentes durante as entrevistas. O segundo depoimento foi mais completo e espontâneo. Portanto, as filmagens iniciais foram importantes para a solução de alguns problemas, como por exemplo, a necessidade de trocar o personagem principal entre os jovens. Inicialmente, os depoimentos sobre o funk seriam centrados no adolescente Ariel, no entanto, ele não correspondeu as expectativas durante a entrevista e não seria um personagem interessante para o documentário, por mais que se encaixasse no perfil desejado. Como solução, o depoimento dos jovens foi descentralizado, sem destacar um ou outro entrevistado como principal.

As gravações também não seguiram o cronograma inicial pois os personagens desmarcaram por diversas vezes as entrevistas. Neste momento pareceu que os entrevistados não encaram as gravações como um compromisso, mas uma conversa ou favor para alguém conhecido. A intenção era que algumas entrevistas fossem feitas com mais de uma pessoa, mas para solucionar a questão de disponibilidade dos personagens, eles foram entrevistados separadamente, juntando apenas os três entrevistados que cantavam e ou tocavam o calango.

O apoio do projeto São José das Culturas, ligado ao Ministério da Cultura, foi importante como auxílio técnico e com o empréstimo do equipamento, câmera Sony Z1, microfone direto e tripé. No entanto, estes equipamentos estavam sujeitos a disponibilidade em datas específicas, contar com eles para todas as gravações era ficar refém a mais uma variável. Apesar de perder na qualidade da imagem e som, cerca de metade do material gravado foi filmado com uma câmera fotográfica Nikon D5000.

Filmar com luz ambiente, usando apenas rebatedor quando necessário foi uma opção estética, uma forma do filme expressar maior naturalidade. No entanto, em razão das dificuldades com o equipamento, o filme perdeu qualidade quando foi filmado com a câmera fotográfica e, a opção de não usar luz artificial prejudicou tecnicamente o produto. Neste caso, a escolha foi minimizar os efeitos na pós-produção e manter o material coletado para cumprir com os prazos de entrega do Canal Futura. Acreditamos que o conteúdo narrativo não foi prejudicado, por isso, apostamos na força narrativa da imagem em sobreposição da alta

qualidade do material. Os erros que cominaram na perda da qualidade da imagem não foram pensados previamente e feitos de forma consciente, no entanto, assumir os ruídos como uma estética do documentário foi uma opção da direção.

Figura 2 – Gravação da sobreposição de sons



Fonte: Andrêssa Rezende (Arquivo Pessoal, 2015)

Figura 3 – Checagem de equipamento



Fonte: Laura Caputo (Arquivo Pessoal, 2015)

Figura 4 – Filmagem interior da igreja



Fonte: Andrêssa Rezende (Arquivo Pessoal, 2015)



#### 5.4 MONTAGEM

O processo de montagem foi o momento em que o filme ganhou forma e significado próprio, expressando outras necessidades de sentido além das orientações que o roteiro indicava. O pré-roteiro exigido pelo Canal Futura foi abandonado em razão das novas necessidades do documentário e também com base no material coletado durante as gravações.

O primeiro corte passou pelas avaliações da professora orientadora, Erika Savernini, e pela consultora do Canal Futura, Sylvia Palma. No entanto, com base nos questionamentos apresentados, acreditamos que o filme tinha um material frágil, com poucas opções de ângulos; a entrevista com os adolescentes possuía pouco conteúdo enunciativo e tomadas longas que tornavam as falas cansativas; e o filme não cumpria com sua proposta narrativa. Após as sugestões de adaptações do conteúdo, o filme assumiu uma lógica de montagem dinâmica, mais rápida; a exposição do tema também foi antecipada, e os blocos temáticos – os momentos em que se falam de cada estilo musical – passou a dialogar entre eles. A orientação da professora alterou de forma concisa a forma de narrar o filme.

Na montagem foram amenizadas correções de som e cor das imagens, reforçando a estética proposta, dando saturação as imagens para que pudessem transmitir algo vibrante e valorização, até mesmo, de alguns sons que poderiam ser encarados como ruídos, mas que neste momento, seriam para ‘denunciar’ os problemas técnicos e os barulhos do local.

Como um elemento presente no documentário *No Fluxo*, o tempo das imagens e o ritmo da edição enfatizam a proposta de desenvolver um tema que falasse de música e ritmo em todos os sons e imagens de um filme. Acreditamos que a narrativa do documentário extrapole o momento de fala das entrevistas e se mostre presente durante todo o filme.

Por ser uma das primeiras experiências com edição, o produto final ainda não correspondeu às expectativas, mas foi um bom produto. Compreender e aceitar que o filme não corresponde ao roteiro e que, ainda o roteiro, não corresponde a uma idealização foi e é um processo. Por essa razão, se faz importante ressaltar que *No Fluxo* é resultado, acima de tudo, de uma aprendizagem. E, esse aprendizado teve início antes da faculdade, na participação das atividades de cinema do Projeto São José das Culturas, e se consolidou durante a graduação.

Figura 5 – Entrevista com adolescente que foi descartada



Fonte: Andressa Rezende (2015)

Figura 6 – Cena da dança dos adolescentes que foi cortada por questões de continuidade



Fonte: Andrêssa Rezende (Arquivo Pessoal, 2015)

## CONCLUSÃO

O documentário *No Fluxo*, no qual o processo de produção foi o objeto de estudo deste Memorial Descritivo, cumpriu com as expectativas da diretora. Sendo ele seu primeiro documentário e também um projeto individual, que, no entanto, gerou um produto coletivo. Além disso, o filme será transmitido em abril de 2016 pelo Canal Futura, uma emissora de prestígio e alcance nacional. Com isso, saber que o filme irá alcançar um maior número de espectadores o torna ainda mais satisfatório.

Em síntese, o documentário resgata uma cultura imaterial da pequena população do Distrito de São José das Três Ilhas – MG. Através de uma linguagem poética, o filme utiliza os sons do ambiente para localizar os espectadores no tempo e espaço, e narra, através do gosto musical dos entrevistados, uma história com início, meio e fim. Um recorte. Dessa forma, o documentário também se torna uma ferramenta para o resgate e preservação de uma cultura, sem deixar de ser “um fruto do seu tempo”.

Mais importante que os problemas encontrados foram as soluções propostas. De modo geral, o documentário driblou a inexperiência, o baixo orçamento e os problemas técnicos. A obra final representa um trabalho de pesquisa e possui conteúdo informático, estético e artístico.

Destacamos como palavra chave deste trabalho o processo. Trata-se de entender que o documentário compreende o encerramento de um ciclo e apresenta uma trajetória, que tem início com os primeiros contatos com o universo audiovisual e se encerra com a graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Acreditamos que as limitações técnicas e a inexperiência em dirigir e idealizar um documentário seja menos relevante que as superações dessas dificuldades e a carga de conhecimento e aprendizado adquirida. Deve-se entender *No Fluxo* como um momento em que se é permitido realizar erros e acertos.

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema: 2**. Campinas: Papyrus Editora, 2006

CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e Cidadãos**; conflitos multiculturais da globalização. 6. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Século XX**. 10. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 2. ed. Campinas: Editora Papyrus, 2007.

PUCCINI, Sérgio. **Roteiro de documentário**. Da pré-produção à pós-produção. 3 Ed. Campinas, Sp, Papyrus, 2013.

PUCCINI, Sérgio. **Sobre as situações de filmagem no documentário**. Imagofagia, v. abril, p. 3, 2011

PUCCINI, Sérgio. **Introdução ao Roteiro de Documentário**. Doc On-Line - Revista Digital de Cinema Documentário, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A Mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet**. In: Gustavo Souze e outros. (Org.). XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE. 1ed. São Paulo: 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. **O Que É Documentário**. In: Fernão Pessoa Ramos; José Gatti; Afrânio Catani; Maria Dora Mourão. (Org.). Estudos de Cinema 2000 / Socine. Porto Alegre: Sulina, 2001.

XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**, Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983

BALTAR, Mariana. **Reflexões sobre o lugar do documentário**. **Digitagrama** - Revista Acadêmica de Cinema, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 2004. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero2/reflexoes.asp>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

IBGE. Cidades. Disponível em:

<<http://cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?codmun=310610>>. Acesso em: 20 jan. 2016.

VIANA, L.R, **O Funk no Brasil: música desintermediada na cibercultura. Sonora.** Sonora, Campinas, v. 3, n. 5, p. 03-24, 2010. Disponível em: <<http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/viewFile/32/31>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

VOLPINI SILVA, Carla Ribeiro. **A influência da globalização nas manifestações culturais e o diálogo intercultural como uma genuína alternativa de respeito à diversidade e ao multiculturalismo.** Anuario brasileiro de direito internacional, Belo Horizonte, v. 2, n. 5, p. 19-35, 2010. Disponível em: <<http://www.cortaidh.or.cr/tablas/r27209.pdf>>. Acesso em: 16 jan. 2016.



## **APÊNDICE – ROTEIRO NO FLUXO**

O pré-roteiro foi relaborado de acordo com o modelo cobrado pelo Canal Futura. Como foi elaborado antes das gravações, o documentário não seguiu rigidamente essas orientações, foi preciso promover mudanças para adaptar o conteúdo ao material coletado.

### **ABERTURA**

Imagens da estrada que acompanham um movimento de um carro andando lentamente. Neste momento são mostradas as poucas casas que existem à beira da estrada, todo o resto é verde e pastos com bois. O som é de vento, pássaros e outros bichos. No caminho dois senhores estão passando com na estrada, um puxando a carroça cheia de cana e o outro com um balde de leite, eles caminham na estrada. Os senhores olham com curiosidade para a câmera e seguem seu destino. Os sons são dos passos e da cana que arrasta pelo chão. (MARCAR)

### **Créditos: No Fluxo**

Corta.

#### **CENA 1 – Rua. Exterior. Dia**

Câmera parada em plano médio mostra uma Igreja de pedra. Os frames são acelerados e a única movimentação percebida são as das nuvens. Em BG o som de uma sanfona crescente em ritmo acelerado. Um cachorro aparece em cena. A música termina. Silêncio.

Corta.

#### **CENA 2 – Casa Alcides. Exterior. Dia**

Câmera parada em plano aberto mostra um vale de montanhas. A cada plano a imagem vai se detalhando até enquadrar somente uma pequena casa. Um vale de montanhas, a câmera vai fechando até enquadrar somente uma pequena casa. Alcides, 71 anos, entra pela lateral no quadro e fica parado em frente sua casa olhando para a câmera, nas mãos um acordeon.

Corta

**CENA 3 – Casa Alcides. Interior. Dia**

Alcides sentado em um banco na sala, a luz vinda da janela ilumina seu rosto. Atrás imagens de santos e uma televisão nova. Alcides fala sobre o que é calango, como aprendeu a cantar e como eram as festas na sua época de menino.

Corta.

**CENA 4– Exterior. Dia**

Imagens do vilarejo, das ruas de pedras, casarões, das pessoas e dos bichos. Em BG o som de uma sanfona. A cada imagem será acrescentado o som daquilo que é mostrado, dando um ritmo natural para a cena. Exemplo: o som de uma porta que se abre, de pessoas caminhando de botina na rua de pedra, de um pássaro, do sino da igreja ... as imagens seguem a dinâmica da música. Até um silêncio.

Corta.

**CENA 5 – Exterior. Dia**

Câmera parada em plano aberto. Vista de frente para a rua principal do Distrito de São José das Três Ilhas, o chão é de pedras e com casarões construídos na época em que o café era a principal economia do lugar. Primeiro a rua vazia, mas aos poucos é percebido que no final da rua se aproxima um grupo de pessoas, cerca de 5 jovens. O som crescente é de beatbox feito em ritmo de funk. Close nos rostos, sorrisos, pulseiras, cordões e pés. A Cena termina quando os jovens chegam a um plano médio em referência a câmera que está em contra-plongée.

Corta.

**CENA 6 – Exterior. Dia**

Sentado à mesma forma em sua sala, Alcides conta como a música mudou do seu tempo até hoje.

Corta.



**CENA 7– Exterior. Dia**

Um banco debaixo de uma árvore. Este é o ponto de encontro dos jovens que moram em São José das Três Ilhas. Em ritmo acelerado os meninos chegam um a um e se sentam no banco. Todos estão com um smartphone e um deles tocando funk. Entrevista sobre o estilo musical e o que eles fazem no vilarejo.

Corta.

**CENA 8– Interior. Dia**

Samuel, 15 anos, se prepara para dá entrevista. Ele se ajeita na cadeira que fica no seu quarto. O menino veste moletom, tênis Nike e boné de aba reta. Ele canta calango.

Corta.

**CENA 9– Interior. Dia**

A câmera percorre sobre o quarto e os objetos pessoais de Samuel, saí do quarto e vai até o quintal. Neste momento o som é uma mistura entre o funk e o calango. Serão intercaladas falas sobre suas preferências de como se vestir e as músicas que gosta.

Corta

**CENA 10 – Exterior. Entardecer.**

A câmera mostra a entrada da igreja de pedra e atrás o sol se pondo. Os meninos fazem passinhos de funk. Após um tempo entra em BG a voz do Alcides cantando calango.

Corta

**CENA 11– Exterior**

Close. Alcides encerra seus versos e sem jeito para a câmera e espera o corte final.

**CENA 12 – Exterior**

Planos da cidade. Silêncio.