

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

Helena Oliveira Teixeira de Carvalho

TRANSformação:

Um olhar sobre transexuais de Juiz de Fora

Juiz de Fora
Julho de 2016

Helena Oliveira Teixeira de Carvalho

TRANSformação

Um olhar sobre transexuais de Juiz de Fora

Memorial Descritivo apresentado 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 Ms. Mariana Ferraz
Musse

Juiz de Fora
Julho de 2016

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Helena Oliveira Teixeira de Carvalho.

Transformação : Um olhar sobre transexuais de Juiz de Fora / Helena Oliveira Teixeira de Carvalho Oliveira. -- 2016.

63 p. : il.

Orientadora: Mariana Ferraz Musse Musse

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2016.

1. Documentário. 2. Eduardo Coutinho. 3. Transexualidade. 4. História oral. I. Musse, Mariana Ferraz Musse, orient. II. Título.

Helena Oliveira Teixeira de Carvalho

TRANSformação:
Um olhar sobre transexuais de Juiz de Fora

Memorial Descritivo apresentado 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: Profa. Ms. Mariana Ferraz Musse (FACOM/UFJF)

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

Profa. Ms. Mariana Ferraz Musse (FACOM/UFJF) – orientador(a)

Profa. Dr. Christina Ferraz Musse (FACOM/UFJF) - convidado(a)

Prof. Dr. Rosali Maria Nunes Henriques (MUSEU DA PESSOA/SP) – convidado(a)

Conceito obtido: (X) aprovado(a) () reprovado(a).

Observação da banca: _____

Juiz de Fora, 03 de agosto de 2016

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus por sempre iluminar meu caminho para que fizesse as melhores escolhas

A minha mãe Regina, por estar sempre ao meu lado me ajudando, sem medir esforços. Sem você eu nunca teria chegado até aqui! Obrigada pela dedicação de uma vida e por ser meu porto seguro

A Tia Chan e a Bá, por serem mais que minhas tias, serem minhas mães. Sem vocês essa caminhada teria sido muito mais difícil.

Às minhas avós, Ziza e Aurea, pelo amor e carinho de sempre e por me darem a mão quando mais preciso. Aos meus avós Darcy e Antonio, que não ficaram para ver o final, mas que sempre estiveram ao meu lado. ,

À Mariana, por ter aceitado embarcar nesse trabalho comigo e por ter se tornado mais que uma orientadora, mas uma amiga.

À Christina e a Rosali, por terem aceitado contribuir com esse trabalho e por terem me acolhido no projeto Memórias Possíveis, onde tanto aprendi!

À Bruna Leonardo, Giselly Cruz, Júlia Medeiros, Michell Marques e Thiago Lima, por terem confiado em mim e aceitado participar desse trabalho. Sem a contribuição de vocês esse documentário não seria possível!

RESUMO

No presente trabalho foi produzido o documentário *TRANS*formação, que traz entrevistas de história de vida com cinco transexuais da cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Para tal produção foi feito um estudo sobre as classificações de documentário segundo o autor Bill Nichols e sobre sua evolução no Brasil. Dentro do cenário do documentário de entrevista foi feito um estudo a parte sobre o cineasta e diretor, Eduardo Coutinho, referência nacional no gênero. Dentro desse estudo foi feita uma análise das obras do diretor, em que selecionamos três pontos a serem explorados: o dispositivo, a entrevista e os personagens. Como o documentário traz entrevistas de história de vida com transexuais, julgou-se importante também fazer um estudo sobre a transexualidade, que se deu a partir de definições importantes, como sexo, gênero e sexualidade. As entrevistas realizadas tiveram como metodologia a história oral, uma vez que pretende-se, através das histórias de vida, trazer uma nova visão sobre transexuais, sem estereótipos e estigmas.

Palavras-chave: Documentário. Entrevista. Eduardo Coutinho. História Oral. Transexualidade.

ABSTRACT

In this project it was produced a documentary which calls *TRANSformação*, that brings life history interviews with five transsexuals in the city of Juiz de Fora, Minas Gerais. For this production was made a study of the documentary classifications according to the author Bill Nichols and on its evolution in Brazil. In the interview documentary scene was a study done on the part of the filmmaker and director, Eduardo Coutinho, national reference in the genre. Inside this study an analysis was made of the work of the director, in which selected three points to be explored: the device, the interview and the characters. As the documentary brings life history interviews with transsexuals important it was felt also make a study of transsexuality, which occurred from important settings, such as sex, gender and sexuality. The interviews were carried out to methodology oral history. Besides this, we want to through the life stories, bring new insight into transsexuals, without stereotypes and stigmas.

Key words: Documentary. Interview. Eduardo Coutinho. Oral History. Transsexuality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – As Canções	26
Figura 2 – Jogo de Cena.....	26
Figura 3 – Exemplo de notícia.....	44
Figura 4 – Exemplo de notícia	44
Figura 5 – Bastidores	28
Figura 6 – Entrevistas	51
Figura 7 – Entrevistas	52
Figura 8 – P&B	52
Quadro 1 – Definições	42

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 A ARTE DE DOCUMENTAR	12
2.1 CLASSIFICANDO O DOCUMENTÁRIO	13
2.2 DOCUMENTÁRIO A MODA BRASILEIRA	14
2.3 O CINEMA VERDADE E UMA NOVA FASE DOCUMENTÁRIA.....	15
2.3.1 O som direto e a voz do outro.....	16
2.3.2 Documentário contemporâneo e a ascensão do gênero.....	19
3 O DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO.....	22
3.1 COUTINHO E O DISPOSITIVO.....	25
3.2 COUTINHO E A ENTREVISTA.....	28
3.3 COUTINHO E A PERSONAGEM.....	30
4 A VOZ DA HISTÓRIA ORAL.....	32
4.1 HISTÓRIA DA HISTÓRIA.....	32
4.2 MEMÓRIA COMO FIO CONDUTOR.....	34
4.3 A ENTREVISTA EM HISTÓRIA ORAL.....	36
4.3.1 A condução da entrevista.....	37
4.3.2 Entrevista jornalística e história oral.....	39
5 TRANSEXUALIDADE.....	41
5.1 TRANSEXUAIS E MÍDIA.....	43
5.2 TRANSEXUAIS E TELENÓVELAS.....	44
5.3 TRANSEXUAIS E DOCUMENTÁRIO.....	45
6 MEMORIAL DESCRITIVO.....	48
6.1 PRODUÇÃO.....	49
6.2 PÓS-PRODUÇÃO.....	53
7 CONCLUSÃO.....	56
REFERÊNCIAS.....	59
APÊNDICES	63
APÊNDICE A – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS.....	63

1 INTRODUÇÃO

Fazemos uso da oralidade para contar histórias, expressar sentimentos, transmitir conhecimento e manter viva a memória individual e coletiva. Nesse sentido, a história oral foi o primeiro método utilizado pelo homem para construir narrativas históricas e difundi-las, pois, privilegia como ferramenta de pesquisa a realização de entrevistas e depoimentos com pessoas que testemunharam acontecimentos ou participaram de processos históricos. Pode-se dizer que o desenvolvimento dos meios audiovisuais – eletrônicos e digitais – revolucionou esse método, pois o uso do gravador e da câmera possibilitou que os depoimentos fossem gravados e vistos em qualquer época, o que lhe deu o caráter de documento. A história oral também pode ser vista com um caráter democrático, uma vez que busca fugir de nomes importantes da sociedade e dar preferência a depoimentos de pessoas comuns, permitindo que todas as classes sociais sejam ouvidas.

Com a chegada da técnica do som direto, que permite a sincronização entre imagem e áudio, o documentário também passou a explorar os depoimentos orais. No Brasil, a partir de meados da década de 1950, com a influência do cinema verdade/direto, o trabalho dos diretores do Cinema Novo transformou a narrativa documental, tanto no aspecto técnico quanto na temática abordada, deixando o caráter educativo e panfletário, e assumindo uma postura mais reflexiva em relação à situação política, econômica e social do país. A partir de então, a possibilidade de dar voz ao outro, através de entrevistas, torna-se questão importante para os cineastas, sendo cada vez mais presente nos documentários.

Seguindo essa tendência de exploração de depoimentos orais, porém com o foco voltado para as histórias de vida de pessoas comuns, majoritariamente das classes menos favorecidas economicamente, o cineasta e diretor Eduardo Coutinho teve papel de destaque no cenário do documentário contemporâneo nacional. Considera-se que os filmes do diretor tem um diferencial em relação aos demais documentários, o que se dá pela forma como o diretor conduz a entrevista, deixando sempre o entrevistado à vontade e convencendo-o a se abrir com ele; pelo tratamento dado as imagens – câmera fixa no entrevistado, alternando apenas os planos - e pela montagem simples, contendo basicamente apenas os depoimentos, com pouca trilha sonora, voz *over* e imagens externas, elementos que em algumas obras chegam a ser inexistentes.

O presente trabalho abordará, juntamente com os estudos sobre história oral e sobre documentário brasileiro, cujo foco é o diretor Eduardo Coutinho, a questão da transexualidade, fenômeno este que ainda encontra pouco espaço na sociedade para ser

discutido, em decorrência dos tabus que o cercam. Para tanto, será necessário entender a denominação de transexual dentro das classificações de gênero, partindo da diferenciação de sexo, gênero e sexualidade. A partir dessas denominações, será feita uma análise de como a mídia representa as pessoas que pertencem a esse grupo, com foco nos jornais e nas telenovelas. Além disso, também será feita uma apresentação de documentários nacionais que abordam tal tema.

Com base nesse estudo – documentário, história oral, Eduardo Coutinho e transexualidade - foi produzido o filme *TRANSformação*, que consiste em um documentário de entrevistas de aproximadamente 20 minutos, que traz depoimentos de cinco transexuais da cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. Levando em consideração que o objetivo desse documentário não é buscar uma verdade absoluta nem provar algum fato passado, durante as entrevistas foram seguidos os métodos da história oral, em que o foco é documentar a forma como o passado foi e é interpretado. Além disso, a linguagem estética das imagens e a montagem do filme foram baseadas nas obras de Eduardo Coutinho, em que se adotaram alguns elementos presentes em muitos de seus documentários, como o cenário simples, o uso de câmera parada e a ausência de voz *over* e de imagens externas.

O propósito desse trabalho é abordar a temática da transexualidade sob uma visão diferente do que estamos acostumados a ver na mídia, a partir da história de vida de transexuais, contadas por elas mesmas. Pretendeu-se ouvir o que o outro tem a dizer, suas experiências, vivências e a forma como vê a si mesmo, sem qualquer julgamento, buscando ir além dos estereótipos e estigmas que circundam esse grupo social.

2 A ARTE DE DOCUMENTAR

Sempre que pensamos em documentário, temos dificuldades de encontrar uma definição exata sobre o gênero, pois seu significado não pode ser reduzido a um verbete de dicionário como “temperatura” ou “sal de cozinha” (NICHOLS, 2007). Muitos buscam defini-lo a partir do conceito de realidade, fazendo associação com a ideia de cinema do real. O cinema documental também é caracterizado por diferenciar-se do cinema de ficção, uma vez que aborda o mundo em que vivemos e não *um* imaginado pelo cineasta (NICHOLS, 2007) como acontece nos filmes ficcionais. Apesar de usarem alguns elementos em comum, como roteiro, ensaio, interpretação, encenação, entre outros, os dois gêneros diferem, principalmente, pela intenção do autor, pois um cineasta de ficção tem como objetivo entreter o público, sem ter, necessariamente, compromisso com a realidade, ao passo que o documentarista faz asserções sobre o mundo real, trazendo questões do nosso cotidiano que precisam ser abordadas e discutidas.

Mas a associação de documentário com o registro do real é questionável, pois quando a câmera é ligada e posicionada, não conseguimos reproduzir tudo o que está acontecendo naquele momento da filmagem, então, é escolhida uma parte daquela realidade para ser mostrada, é determinada certa angulação, de acordo com o ponto de vista e com a intenção de quem está filmando ou dirigindo. Portanto, o documentário não pode ser considerado uma reprodução, mas sim uma representação do real.

O documentário representa uma determinada visão de mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação do que da reprodução. (NICHOLS, 2007, p.47)

O documentário apresenta diferentes formas de colocar suas proposições, variando-as historicamente. Até a década de 1950, no chamado *documentário clássico*¹ havia

¹ Também denominado cinema etnográfico, ganhou notoriedade na Escola Inglesa, especialmente com John Grierson, podendo ser conceituado como cinema de propaganda, financiado pela indústria e pelo governo, cuja função inicial era educativa e social. Suas principais características eram utilização intensa de voz over expositiva e encenação (RAMOS, 2004).

uma predominância da voz *over* ou voz de Deus, que é uma voz que faz uma locução narrando os fatos de acordo com o que é exibido nas imagens. A partir da década de 1960, com o surgimento do cinema direto/verdade em que a história é contada através de diálogos, o documentário passou a apresentar uma nova maneira de colocar suas asserções, através de entrevistas e depoimentos. “As asserções continuam dialógicas, mas são provocadas pelo cineasta (...) é geralmente o ‘eu’ que fala, estabelecendo asserções sobre sua própria vida. O filme de depoimentos caminha na mesma linha mesmo quando as falas são articuladas pela presença do diretor” (RAMOS, 2008, p.23). Mais adiante nesse trabalho abordaremos mais a fundo essa temática da voz no documentário.

Diferentemente do documentário clássico, o cinema direto deixou de lado a temática exótica das florestas e seus povos, comum no primeiro, e deu lugar a uma temática que buscava refletir sobre a desigualdade social e o subdesenvolvimento do país. Nesse momento, as pessoas representadas deixam de ser apenas coadjuvantes, isto é, deixam de apenas aparecer na tela como ilustrações do que está sendo narrado em voz *over*, e passam a representar a realidade e até mesmo contar elas mesmas suas histórias (GONÇALVES, 2006).

Podemos então dizer que a narrativa documental apresenta algumas características próprias que a diferem da narrativa ficcional, como a presença da voz *over*; entrevistas e depoimentos; uso de imagens de arquivo e presença de atores sociais ao invés de profissionais.

2.1 CLASSIFICANDO O DOCUMENTÁRIO

Diante dessas definições, Nichols (2007) faz uma classificação do filme documentário, dividindo-o em seis modos, que funcionam como subgêneros: *poético*, que reúne fragmentos do mundo de forma poética e abstrata; *expositivo*, que trata questões do mundo histórico de maneira didática; *observativo*, que observa as coisas conforme elas acontecem, evitando a encenação; *participativo*, que traz entrevistas de participantes ativos da história; *reflexivo*, que questiona a forma do documentário e o *performático*, que enfatiza os aspectos subjetivos. De acordo com autor, os novos modos surgem a partir das deficiências encontradas no anterior, porém, não se pode dizer que um seja melhor do que o outro.

A identificação de um filme como um certo modo não precisa ser total. Um documentário reflexivo pode conter porções bem grandes de tomadas observativas ou participativas; um documentário expositivo pode incluir segmentos poéticos ou performáticos. As características de um dado modo funcionam como dominantes

num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de suas organização. Resta uma considerável margem de liberdade. (NICHOLS, 2007, p.136)

Seguindo a classificação de Nichols, o documentário produzido no presente trabalho pode ser classificado como *participativo*, pois a narrativa é construída através de depoimentos de pessoas que vivenciam a realidade ali representada e, segundo o autor, “no documentário participativo nós testemunhamos o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que vive nele ativamente e não por alguém que observa discretamente e depois faz uma reconfiguração do mesmo” (NICHOLS, 2007, p. 154).

2.2 DOCUMENTÁRIO À MODA BRASILEIRA

Os primeiros filmes nacionais com características documentárias surgem em meados dos anos de 1920. Nesse primeiro momento - que vai até a chegada do Cinema Novo – o documentário brasileiro desenvolve-se em torno do INCE (Instituto Nacional do Cinema Educativo), e um dos principais diretores da época, Humberto Mauro. Ele dirigiu filmes de ficção que fizeram muito sucesso no período do cinema mudo, como *Sangue Mineiro* (1929) e *Ganga Bruta* (1933), mas já na ficção as características do documentarista se manifestavam.

Entretanto, se examinarmos a obra ficcional de Cataguases entre 1925 e 1929 e na Cinédia no Rio de Janeiro a partir de 1930, é nítido em Mauro um olhar documental que se detém deliberadamente na descrição das paisagens, das habitações, dos gestos humanos, do funcionamento de maquinários e formas de trabalho, tratamento muito claro em filmes como *Brasa Adormecida* (1928), *Sangue Mineiro* (1929), *Lábios sem beijos* (1930) e *Ganga Bruta* (1933). Em Mauro, desde os primeiros filmes, a câmera funciona como um instrumento de desvendamento do real. (SCHVARZMAN, p. 263, 2004)

Nessa época o documentário, até então nomeado *filme natural*², era rejeitado e censurado pelo governo. Entretanto, diante da necessidade de sobrevivência dos estúdios, como a *Cinédia*, a rejeição a esse tipo de filme é deixada de lado e o governo de Getúlio Vargas, seguindo as tendências européias, irá vincular o cinema a fins culturais de acordo com os interesses do governo. Em 1932, através do decreto 21.240, a exibição de filmes curtos de caráter educativo passa a ser incentivada, “tornando essa produção atraente e de

² Também chamado de filme de cavação, era o filme que se diferencia da ficção, em que cinegrafistas filmavam o real, identificados pela crítica como narrativas que se ocupavam das efemérides em torno da vida de políticos, artistas, religiosos e das elites locais. As “atualidades”, feitas inicialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, juntavam imagens em movimento e fotografias de um fato real, associando elementos de encenação para conferir maior credibilidade e curiosidade ao “acontecimento” (SANTOS, 2015, p. 365)

exibição certa. O filme natural deve passar então pelo verniz educativo” (SCHVARZMAN, p.264, 2004). Diante disso, podemos dividir o período em que Humberto Mauro esteve no Ince – entre 1936 e 1964 – em dois momentos. O primeiro, que vai de 1936 até 1947, coincidindo com o Estado Novo, caracteriza-se pela produção de filmes educativos, cujas temáticas eram definidas pelo governo através do censor, Roquette-Pinto. Nesse período o cinema natural tinha como propósito educar e alienar as pessoas. Em 1947, quando Roquette-Pinto se aposenta, observa-se o início de um novo momento, que vai até 1964, quando Mauro faz seu último filme no Ince. Nesse novo período, o diretor encontra maior autonomia para produzir seus filmes e o “caráter pedagógico vai sendo definitivamente substituído pela preocupação documental” (SCHVARZMAN, 2004). A partir de então, o documentário passa a ser mais reflexivo tanto em relação ao processo de produção quanto ao subdesenvolvimento do país e das desigualdades sociais que assolam a sociedade.

2.3 O CINEMA VERDADE E UMA NOVA FASE DOCUMENTÁRIA

Fernão Pessoa Ramos (2004, p.81) afirma que na trajetória do documentário há alguns momentos importantes, marcados por reviravoltas estilísticas, que influenciaram na história de todo o cinema. Para o autor, o cinema verdade/direto faz parte da primeira ruptura ideológica com o estilo de filme documentário caracterizado por “utilização intensa de voz *over* expositiva, encenação e um namoro sem má-consciência com a propaganda”, até então dominante. Esse novo estilo, que surge nos anos de 1960, é marcado pela crítica à encenação e a propaganda, além do caráter reflexivo.

O Cinema Verdade/Direto revoluciona a forma documentária, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente, o aparecimento do gravador Nagra. Planos longos e imagem tremida com câmera na mão constituem o núcleo de seu estilo. O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos havia, até então, negado ao documentário. Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos. (RAMOS, 2004, p. 82)

O cinema verdade/direto teve grande influência na produção cinematográfica brasileira a partir dos anos de 1960. O seminário de cinema organizado pela Unesco e pela Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty, no segundo semestre de 1962, é classificado como o grande marco da nova fase do documentário no Brasil. “O documentarista *Arne Sucksdorff* (que veio ao Brasil portando dois gravadores *Nagra*), foi, segundo Fernão Ramos,

o responsável por fazer com que a geração do Cinema Novo tivesse contato com o som direto e suas técnicas” (MUSSE, 2012, p. 40).

Mesmo que em um primeiro momento ainda houvesse dificuldades técnicas para sincronizar a imagem e o áudio, percebe-se um entusiasmo com a possibilidade de entrevista entre os documentaristas ligados ao *Cinema Novo*, que começam a produzir seus primeiros filmes a partir da nova captação do som direto. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008) classificam como *documentário moderno* esse conjunto de obras produzidas na década de 1960. Segundo as autoras, “são filmes que abordam criticamente, pela primeira vez na história do documentário brasileiro, problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas nos quais emerge o ‘outro de classe’ – pobres, desvalidos, excluídos e marginalizados” (LINS, MESQUITA, 2008, p.20). *Aruanda* (1960), *Garrincha, a voz do povo* (1962), *Maioria Absoluta* (1964), *Viramundo* (1965) e *Opinião Pública* (1967), são alguns exemplos dos primeiros documentários nacionais produzidos com a nova técnica do som direto e com a temática do povo. Nesse momento, ao mesmo tempo em que valorizavam a cultura popular, os documentaristas também lançavam um olhar crítico sobre a urbanização e a industrialização crescente do país.

2.3.1 O som direto e a voz do outro

Com a chegada do som direto, o documentário brasileiro passaria por grandes mudanças, não só no aspecto técnico, mas também na temática abordada. Mariana Musse (2012, p.41) afirma que “mais uma vez deixaria de ter um tom institucional, educativo e panfletário, ensejando a incorporação de outras vozes à sua narrativa: chegara a vez do povo”. A possibilidade de dar voz a esse “outro”, de classe social diferente do cineasta e até então desconhecido, torna-se uma questão importante para os diretores do *Cinema Novo*. A partir de então começa um processo de transição e experimentação na produção audiovisual nacional.

Em um primeiro momento o documentário nacional não se transforma efetivamente. Podemos observar que a voz do povo se faz presente, através da entrevista, mas ela ainda não é o elemento principal. A narrativa ainda é construída pela voz *over* ou *voz do saber*, e é essa voz que informa o espectador sobre o que é real, sendo a voz do povo utilizada apenas para comprovar o que o locutor está dizendo. Jean-Claude Bernardet (2003) classifica a voz do povo como a *voz da experiência* - experiência real que ilustra o saber científico do narrador.

De modo que a relação que acaba se estabelecendo entre o locutor e os entrevistados é que estes funcionam como uma *amostragem* que exemplifica a fala do locutor e que atesta que seu discurso é baseado no real. Eu não voz falo em vão: eis a prova da veracidade do que digo. E essa veracidade vem enriquecida pelo peso do concreto: a presença física na imagem, as expressões faciais, a singularidade das vozes etc. Os entrevistados são usados para corroborar a autenticidade da fala do locutor (BERNARDET, 2003, p. 17/18).

Bernardet (2003) classifica o modelo desses filmes como “sociológico”, uma vez que usam a fala dos entrevistados para exemplificar uma tese já elaborada antes da realização do filme, tese essa que parte de teorias sociais consideradas universalmente aplicáveis, isto é, os argumentos usados pelo locutor não se aplicam apenas aquele personagem específico, mas à toda classe à qual ele pertence. O autor destaca que é uma abordagem construída na relação entre o particular e o geral e, para se construir essa relação e esse modelo, o entrevistador limitava as perguntas ao personagem à apenas aquelas que respondiam as questões levantadas pelo locutor, e “se caso as respostas extravasarem do universo em questão, elas precisarão ser limpas na montagem” (BERNARDET, 2003, p. 19).

O modelo sociológico dos documentários permitiu a construção de “tipos” com a imagem e a fala de cidadãos anônimos, ou seja, criavam-se estereótipos a partir das histórias e características de cada personagem. Portanto, pode-se dizer que esse período foi marcado por uma contradição, pois ao mesmo tempo em que as classes populares estavam aparecendo e sendo conhecidas, as pessoas estavam perdendo sua individualidade e se tornando apenas um exemplo de uma ideia generalizada.

Já nos anos 70, mesmo que ainda de forma tímida, o modelo sociológico começa a ser questionado e a voz do outro começa a ter um novo papel nos documentários. Nesse momento encontram-se “curtas documentais que buscaram ‘promover’ o sujeito da experiência à posição de sujeito do discurso” (LINS, MESQUITA, 2008, p. 23). Nesse momento, o “outro de classe” passa a ter a missão de produção de sentidos com sua própria experiência. Lins e Mesquita destacam que aqui se radicalizou o ímpeto de “dar a voz”. O filme *Tarumã* (1975) de Aloysio Raulino é um exemplo dessa ruptura com as características que dominavam o documentário até então. Nesse curta há apenas uma mulher dando seu depoimento, contando sua vida e da população de Tarumã, onde vive, com quase nenhuma intervenção do cineasta. Mas aqui também vemos um estilo simples, com uma certa pobreza estética e poucos recursos cinematográficos – a câmera se movimenta quase que o tempo todo, quase não focalizando o rosto da mulher, o que só acontece em um determinado plano. Para Bernardet, “é no comportamento da câmera, nas hesitações e evoluções dos planos

iniciais e na concentração do quinto plano, que se sente o impacto da voz do outro sobre o cineasta” (BERNARDET, 2003, p.121).

Ainda na década de 70, o programa de televisão *Globo Repórter (Rede Globo)*, trouxe experiências inovadoras para os documentários. Com produções menos marginais e, até mesmo menos livres do que os filmes independentes, permitiu testar novas formas de abordar a realidade, fugindo da estética padrão da televisão, com apresentador e narrador oficial. Câmera na mão, planos-sequência, ausência de *voz over* e personagens que fugiam das tipificações, são alguns elementos que davam singularidade às produções do programa, o que abriu novas possibilidades para o documentário da época.

Mas foi, segundo Bernardet, *Cabra Marcado para morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho, o divisor de águas entre o documentário moderno, das décadas de 60 e 70, e o contemporâneo dos anos 80 e 90. O filme indica e sintetiza novos caminhos para o cinema nacional.

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

Em *Cabra marcado*, “Coutinho aposta no processo de filmagem como aquele que produz acontecimentos e personagens, aposta no encontro entre quem filma e quem é filmado como essencial para tornar o documentário possível” (LINS, MESQUITA, 2008, p. 26). Aqui já podemos observar um modelo de abordagem muito comum no documentário nacional nas décadas de 80 e 90: a entrevista como principal artifício de produção de sentido, em detrimento do uso de narração ou *voz over*, que ficou cada vez mais escasso, o que apontou para uma nova estética documentária, que se consolidaria ainda mais nos anos seguintes.

2.3.2 Documentário contemporâneo e a ascensão do gênero

Na década de 1980, os documentários se afastam ainda mais do modelo educativo e panfletário e seguem a tendência das entrevistas. Refletindo a abertura política que o país estava passando, devido ao fim da ditadura militar, os filmes dessa época voltam o olhar para o renascimento dos movimentos populares. Entretanto, o final da década foi marcado por uma

intensa crise que resultou na extinção da *Embrafilme* – produtora e distribuidora estatal, e impactou negativamente o cenário cinematográfico do país.

No início da década de 1990 o cinema documental não conseguiu superar a crise da década anterior e “seguiu seu destino de gênero ‘menor’: realizado sobretudo em vídeo, manteve fortes ligações com os movimentos sociais que surgiram ou reconquistaram espaço na redemocratização do país”(LINS, MESQUITA, 2008, p.11). Contudo, em meados dos anos 90, o cenário se modifica com a chamada “retomada” do cinema brasileiro, em que a produção cinematográfica nacional retomou fôlego a partir do estímulo do governo através de leis de incentivo - como a *Lei do Audiovisual* e a *Lei Rounet*- e também pela política de renúncia fiscal, que tornou atraente para empresas privadas e estatais o patrocínio a projetos audiovisuais. Além disso, a criação de editais de fomento e premiações a produção de documentário, também contribuiu para a ascensão do gênero.

O documentário nacional também ganhou outro aliado para sua ascensão: a tecnologia. A chegada das câmeras digitais e o processo de montagem em equipamentos não-lineares baratearam e facilitaram a produção dos filmes. “As vantagens técnicas, econômicas e estéticas dos equipamentos digitais sobre os analógicos permitem tanto a cineastas já consolidados quanto a jovens que se iniciam no documentário investir na realização de filmes a custos relativamente baixos” (LINS, MESQUITA, 2008, p.11). Nos anos 2000, os documentários continuam seu processo de consolidação, conquistando as telas de cinema, que até então eram interditas ao gênero. Além do cinema, o documentário também vem se consolidando cada vez mais na televisão, uma vez que, atualmente, muitos canais reservam espaços para a exibição desses filmes, como os canais da TV paga *GNT*, que possui o *GNT.DOC*; e o *Canal Brasil*, que integrou à sua grade o *É Tudo Verdade*, em que a cada semana exhibe um documentário novo. Além desses, outros canais nacionais também aderiram a exibição do gênero, como o *Canal Futura* e a *GloboNews*, por exemplo. Porém, apesar do aumento significativo de produções das últimas décadas, ainda é enfrentado um problema de distribuição e comercialização, além disso, o cinema de ficção ainda é o gênero mais assistido pelo público (MUSSE M, 2012)

Além dos programas específicos para a exibição de documentários, o formato documental também chegou a TV incorporado em outros programas. O pioneiro nessa tendência foi o *Globo Repórter* (1973), como estudamos anteriormente. A partir de então, se tornou cada vez mais comum programas televisivos se apropriarem de características documentais, como podemos ver até os dias de hoje, como no programa *Profissão Repórter*, da *Rede Globo*, e até mesmo em telenovelas da mesma emissora, como em *Viver a Vida*

(2009). Dentre outras, as principais características incorporadas são: “o resgate de histórias de vida e a valorização do discurso do cidadão comum; um tempo maior de fala para pessoas comuns, sem cortes bruscos; a câmera tremida ou na mão, evidenciando a presença de um cinegrafista, enfim, a utilização de planos-sequência” (MUSSE, 2012, p. 37).

Outro aliado para a expansão do gênero é o número significativo de festivais de cinema que abriram espaços para a exibição de documentários, como o *Festival de Brasília* e o *Festival de Cinema do Rio*, dois dos principais festivais nacionais, e até mesmo de festivais específicos de obras documentais, como o *É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentário*, que acontece desde 1996 e atualmente é o mais importante evento sobre documentários da América do Sul. Além desse, também temos festivais locais, mas que também são de grande importância para o incentivo a produções nacionais, como o *Fronteira – Festival Internacional do Filme Documentário Experimental*, que acontece anualmente em Goiânia, Goiás, e o *Fórumdoc.BH – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*.

Contudo, considero importante destacarmos que esse *boom* do documentário no Brasil desde o fim da década de 1990 não está de acordo com o “enriquecimento da dramaturgia e das estratégias narrativas”, como adverte Jean-Claude Bernardet. O autor afirma que desde a década de 1960 há uma repetição e saturação de um sistema, já banalizado pelo telejornalismo, que é o uso da entrevista. Consuelo Lins e Cláudia Mesquita enumeram algumas consequências estéticas desse formato, tais como: dominância do “verbalizável”; fraca capacidade de observação de situações reais em transformação; repetição de uma mesma configuração espacial e ausência de relações entre os personagens.

Após esse momento criador de um então novo cinema falado, a entrevista se generalizou e tornou-se o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo. Perderam-se as justificativas iniciais, quaisquer fossem elas – descoberta da fala, dar voz a quem não tem, objetividade do documentarista etc. -, e a entrevista virou cacoete (BERNARDET, 2003, p. 285).

No documentário contemporâneo, apesar de seguir um mesmo modelo estético – como abordamos anteriormente – o outro ganha uma nova personalidade. Nos filmes dos anos 60 e 70, o “outro popular” eram pequenos agricultores nordestinos, população do campo e também trabalhadores das indústrias das grandes cidades. Desde a segunda metade da década de 90, observamos que o foco mudou. Agora esse outro são as pessoas que moram em favelas, meninos de rua, a população marginalizada. Ramos classifica esse “novo outro” como o popular criminalizado. “A *criminalização* e o *miserabilismo* são, portanto, pedras angulares

na representação do popular no documentário brasileiro contemporâneo, calcadas na clivagem social que compõe, em essência, a sociedade brasileira” (RAMOS, 2008, p. 210).

No cenário do documentário contemporâneo nacional, o cineasta e diretor Eduardo Coutinho, que será foco desse trabalho, tem papel de destaque. Além da diversidade dos temas retratados, a abordagem e a montagem dos filmes se diferenciam, constituindo um modelo “Coutiniano” de fazer cinema. Bernardet destaca o uso da entrevista em seus filmes, o que ele considera um estilo.

3 O DOCUMENTÁRIO DE EDUARDO COUTINHO

Eduardo Coutinho, considerado um dos mais importantes nomes do documentário brasileiro, nasceu na cidade de São Paulo, em 1933, e faleceu em 2014, assassinado pelo filho Daniel Coutinho, que sofria de esquizofrenia. Filho de engenheiro e pertencente a uma família tradicional, Coutinho estudou Direito na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, mas não concluiu o curso. Em 1954, começou a trabalhar como redator e revisor da revista *Visão*, onde ficou até 1957. Nessa mesma época, conseguiu ganhar dois mil dólares no programa *O Dobro ou Nada*, da Rede Record, respondendo perguntas sobre Charles Chaplin. Com o dinheiro do programa, viajou para Moscou para participar de um *Festival da Juventude*. Durante essa viagem instalou-se em Paris a fim de estudar cinema no *IDHEC (Institut de Hautes Études Cinématographiques)*, conseguindo uma bolsa de estudos. Permaneceu na Europa durante três anos, período em que passa também por uma experiência teatral, dirigindo *Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado. Em 1960, já de volta ao Brasil, fez assistência de direção na peça *O Quarto de Despejo* (1960) de Eddy Lima e integrou-se ao *CPC (Centro Popular de Cultura)*, trabalhando na montagem de peças.

Coutinho teve uma trajetória singular no cinema nacional. Contemporâneo de muitos integrantes do *Cinema Novo*³, amigo e colaborador de alguns deles, como Leon Hirszman e Eduardo Scorel, iniciou sua carreira cinematográfica na ficção. Ao longo da década de 1960, participou de alguns roteiros – como *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman, e *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1975), de Bruno Barreto, - e dirigiu quatro filmes: *Cabra Marcado para Morrer* (1964), o qual só foi finalizado em 1984 e que iremos abordar com mais detalhes mais à frente; *O Pacto* (1966) que foi um dos três episódios de *ABC do Amor*; o longa metragem *O Homem que Comprou o Mundo* (1968) e *Faustão* (1970), que foi sua última experiência com ficção. Na mesma época arrumou um emprego de copidesque no *Jornal do Brasil* e fazia algumas críticas sobre cinema no “Caderno B” – que era o caderno de cultura do mesmo jornal. Nesse período foi convidado para o *Jornal Nacional* da TV GLOBO, mas o salário era quase o mesmo, então, não achou que valia a pena trocar de

³ Movimento cinematográfico que emergiu na segunda metade da década de 1950 e inaugurou uma nova perspectiva em relação o cinema nacional. Influenciado pelo Cinema Verdade/Direto francês, procurou estabelecer novos elementos estéticos ao cinema em contraponto ao documentário clássico, até então predominante (<http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral/cinema-novo>)

emprego. Deixou o jornal apenas em 1975, quando foi convidado para trabalhar no *Globo Repórter*⁴, também da *TV GLOBO*, e ganhando o dobro (PUCCI, 2002).

O diretor integrou a equipe do programa durante nove anos e, segundo o próprio, o trabalho na televisão foi uma grande escola que o fez optar pela carreira de documentarista:

Foi uma experiência extraordinária. Aprendi a conversar com as pessoas e a filmar, aprendendo ao mesmo tempo as técnicas de televisão, de filmar chegando, filmar em qualquer circunstância, pensando em usar depois de uma forma diferente. Além disso, pela primeira vez na vida eu recebia um salário bom e pago em dia. (COUTINHO apud LINS, 2004, p. 20)

Apesar da censura da época, devido ao regime da ditadura militar, o *Globo Repórter* tinha controle sobre todo seu processo de produção e contava com uma relativa liberdade⁵, conseguindo realizar uma experiência de documentário bastante singular (LINS, 2004), tornando-se um diferencial também pelos temas abordados. Eduardo Coutinho foi editor de vários filmes, redator de textos, diretor de inúmeros programas e de seis documentários de média-metragem – *Seis Dias em Ouricuri* (1976); *Superstição* (1976); *O Pistoleiro de Serra Talhada* (1977); *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978); *Exu, uma Tragédia Sertaneja* (1979) e *O Menino de Brodósqui* (1980). A maioria das produções do programa já contava com uma estética padrão – com apresentador e narrador oficial -que já começava a se consolidar e permaneceria até os dias atuais, embora ainda não tivesse a presença do repórter como condutor, como vemos atualmente.

Entretanto, dentre as produções que Coutinho dirigiu no programa, *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978) imprime uma diferença estética e de abordagem em relação aos demais, pois “o filme é centrado apenas em um personagem, com muitos planos longos e uma narração que pertence inteiramente ao próprio major Theodorico Bezerra, fato bastante raro nos documentários brasileiros do período, especialmente na televisão” (LINS, 2004, p. 22). Essa mudança na postura cinematográfica – permitir que os personagens desenvolvam suas visões de mundo, com poucas intervenções do diretor, apenas pequenas, pontuais e necessárias para o outro desenvolver seu pensamento - poderá ser observada, de forma

⁴ Globo Repórter estreou em 1973, como uma aposta de um novo formato de programa onde podia se aprofundar mais nas reportagens do que nos telejornais. Exibia documentários com narrativas conduzidas a partir de imagens, dos depoimentos dos entrevistados e da esporádica locução em off. (Memória Globo - <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/programas-jornalisticos/globo-reporter/o-cinema-na-tv.htm>)

⁵ O trabalho no Globo Repórter foi menos controlado pela censura uma vez que o programa era feito em película reversível (filme sem negativo, em que a montagem tinha que ser feita no original). Além disso, a equipe trabalhava fora da emissora, em uma casa próxima, o que dificultava o controle da produção.

gradual, nos filmes posteriores do diretor. Portanto, pode se dizer que é *Theodorico* que inaugura tal movimento na obra do cineasta (LINS, 2004).

Durante o tempo em que esteve no *Globo Repórter*, Coutinho teve a oportunidade de conhecer melhor o Nordeste, visto que filmou na região grande parte dos documentários do programa. Tal experiência contribuiu para que o diretor retomasse a produção do longa metragem *Cabra Marcado para Morrer*, filmado na mesma região e que teve as gravações interrompidas em 1964, por causa do golpe militar. No início da década de 1960, *Cabra Marcado* era um projeto de filme de ficção sobre João Pedro Teixeira, líder camponês assassinado a mando de um latifundiário nordestino. O filme, produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), já mostrava algumas rupturas com o cinema da época, como a presença de atores não profissionais, sendo as pessoas da própria região e muitos ligados diretamente com a história. Quase um mês depois do início, as gravações foram interrompidas pela invasão do local pelo Exército, que prendeu alguns camponeses e membros da equipe, que lá estavam. Entretanto, Coutinho conseguiu salvar boa parte do material que já havia sido gravado, pois já tinha o enviado para um laboratório no Rio de Janeiro. E foi a partir dessas imagens que, dezessete anos depois, o diretor retomou a produção do filme.

Desde que decidiu essa retomada, Coutinho já sabia que faria um documentário, mas de uma maneira diferente, faria algo “em torno de um filme inacabado, sem roteiro ou ideias pré-concebidas. Havia apenas um plano de filmagem teoricamente “fácil”, que consistia em relatar o contato com as pessoas, saber se elas estavam vivas” (LINS, 2004, p. 34). *Cabra Marcado* foi um filme diferente do que já havia sido produzido no país até então. O filme dialoga com diferentes estéticas, retomando algumas dos documentários clássicos - como a narração em *off* para contextualizar as lutas camponesas - e reinventando outras, como as sequências de interação entre o diretor, a equipe e os personagens (LINS, 2004). Jean-Claude Bernardet (2003) o considera um divisor de águas no cinema nacional, pois marca uma ruptura entre o cinema clássico e o moderno, uma vez que mostra as condições de filmagem, deixando claro que aquilo não é uma realidade pronta, mas algo que foi produzido pelo contato da câmera com as pessoas.

Cabra Marcado para Morrer também foi um marco na carreira de Eduardo Coutinho. O filme foi exibido pela primeira vez no Festival Internacional do Rio de Janeiro, onde foi aclamado pelo público e recebeu seu primeiro prêmio, o *Tucano de Ouro* de melhor filme. Também foi exibido em outros festivais fora do país, como em Cuba, Alemanha, Itália, Portugal e França. A partir de então, o cineasta produziu diversos documentários que

marcaram a história do cinema brasileiro e o consagraram como uma referência do documentário nacional, como *Santa Marta, duas semanas no morro* (1987); *Boca do Lixo* (1992), *Santo Forte* (1999), *Edifício Master* (2002), *Jogo de Cena* (2007), entre tantos outros.

3.1 COUTINHO E O DISPOSITIVO

Ao longo de sua carreira, Eduardo Coutinho começou a usar o termo *dispositivo* para se referir a seus procedimentos de filmagem (LINS, 2004), ou seja, o dispositivo é a forma que determinado universo será abordado no filme e que leva em consideração locação, formato (vídeo ou película), movimentos de câmera e o que vai aparecer na imagem – equipe, ambiente externo, personagem, fotos. Ao analisarmos os filmes de Coutinho, podemos dizer que há procedimentos que se repetem, tornando-se quase que um padrão do cineasta, porém, não se pode afirmar que ele usa um mesmo dispositivo em todos os trabalhos e observamos que, mesmo aqueles que se repetem, são articulados de maneiras diferentes em cada documentário.

Uma das características mais marcantes do dispositivo de Coutinho e que se repete em quase todos os seus trabalhos desde *Cabra Marcado para Morrer*, é o modo como ele trabalha a imagem. Observamos que as imagens são, na maioria das vezes, paradas em único ângulo, alternando apenas o enquadramento, às vezes em planos mais abertos, outra hora mais fechados. Essa ideia de câmera fixa se faz mais presente desde *Santa Marta, Duas semanas no Morro* (1987) e se torna praticamente um padrão na obra do cineasta desde então. Coutinho atribui esse tratamento da imagem a sua concepção de documentário como um encontro, pois, para ele, o essencial é a relação entre entrevistador e entrevistado, portanto, é nisso que precisa se concentrar, não podendo se distrair com outras coisas.

No início da filmagem ainda posso observar um, dois tipos de planos que o câmera está usando, depois, nem olho mais para ele. Preciso estar inteiramente entregue a essa ligação, olhando para a pessoa, tentando sentir o que ela está sentindo e tentando passar para ela o que eu estou sentindo, se estou gostando, se não estou gostando. Além do mais, por que mudar a câmera de uma posição para outra? Eu nunca sei realmente o que vai acontecer nesse encontro. Prefiro então que em todos os filmes a câmera fique imóvel; a única mudança se dá em relação ao tamanho da imagem, variando o enquadramento de um close a um primeiro plano ou outro mais aberto. O que depende geralmente da intuição e sensibilidade do fotógrafo porque, como já disse, eu não posso acompanhar. Para mim não adianta uma câmera genial que não escuta. Ele precisa ser tão delicado com o outro como eu sou. Se toda a equipe não estiver entregue, não dá certo. (COUTINHO apud FIGUEIROA; BEZERRA; FECHINE, 2003, p.218)

Essa prioridade da relação entre a equipe e o personagem também reflete em outros aspectos da filmagem, como a iluminação, que deve ser simples e rápida, pois segundo o diretor, se demorar muito deixa o personagem cansado e impaciente. Outro aspecto é a escolha do local onde o entrevistado irá ficar, que deve ser confortável para ele ficar o tempo que for preciso, independente se é bonito ou não, portanto, a estética é uma coisa secundária, com que ele não se preocupa muito, como podemos ver em seus filmes, que possuem cenários simples e pouca iluminação artificial. Em alguns ele radicaliza essa ideia, como em *Jogo de Cena* (2007) e *As Canções* (2011), onde vemos um único cenário, onde há apenas uma cadeira para o entrevistado e um fundo neutro.



Figura 1: *As Canções* (2011). Personagem do filme *As Canções*



Figura 2: *Jogo de Cena* (2007). Personagem do filme *Jogo de Cena*

Outra característica marcante do dispositivo de Coutinho é a montagem do filme. Já em *Theodorico, Imperador do Sertão* (1978), o diretor mostrou seu interesse pelo relato das pessoas, desde então seu foco se tornou o *outro*, a história que o *outro* tem para contar. Com isso, observamos que a montagem de seus documentários é sempre direcionada para que o relato dos personagens seja o ponto central. Podemos afirmar que, a partir de *Santo Forte*

(1999) essa ideia se tornou mais forte, uma vez que esse é um filme construído apenas com a fala dos personagens. Entretanto, por ser um filme todo falado, foi considerado por diversos críticos como algo pobre de imagens, do ponto de vista estético. Em *Santo Forte*, as únicas imagens que não são dos personagens, são as da equipe, as de santos e da visita do Papa ao Rio de Janeiro, em 1997.

De acordo com Consuelo Lins (2004), esse dispositivo de se montar um documentário apenas com imagens de pessoas falando, que já havia sendo construído anteriormente, se consagrou com o lançamento de *Santo Forte*. Desde então, o que vemos na maior parte de sua obra são filmes montados unicamente com depoimentos. Essa opção de montagem se dá pelo pensamento de que “a palavra é geralmente mais visceral. E a imagem quando entra, não pode ser adjetiva” (COUTINHO apud FIGUEIROA; BEZERRA; FECHINE, p. 218, 2003), isto é, quando uma imagem aparece, ela não pode ser apenas uma ilustração do que está sendo falado, como uma prova, ela também precisa contar algo. Além disso, Coutinho também considera que, quando se insere outra imagem durante o depoimento, como uma foto, por exemplo, você quebra o presente, interrompe o momento da fala para inserir algo que não fez parte daquele instante.

Ainda em relação à montagem, outra característica marcante na obra de Coutinho é a presença da equipe nas imagens. Já em *Cabra Marcado para Morrer* podemos ver imagens da equipe chegando ao local das gravações e abordando os personagens, o que se tornou quase que um padrão do diretor. Essa iniciativa de deixar explícito o ato de filmagem está relacionada com a ideia que o diretor tem do documentário como um encontro entre equipe e personagem. “Estamos filmando um encontro sempre: o encontro entre o mundo do cineasta e da sua equipe, mediado pela câmera, e o mundo que está em frente a essa câmera. É por isso que a maioria dos meus filmes começa com a equipe chegando ao local da filmagem” (COUTINHO apud FIGUEIROA; BEZERRA; FECHINE, 2003, p.216).

Também temos que destacar a opção de Coutinho pelo uso da gravação em vídeo, ao invés de película. O cineasta considerava o digital um aliado, pois como seus filmes eram construídos por entrevistas, era preciso uma continuidade, e a película, cuja fita dura onze minutos, “quebraria” a espontaneidade do entrevistado. Para ele, teria sido impossível fazer a maioria dos seus documentários se tivesse que usar película.

Faz parte disso também uma câmera que seja colocada num lugar em que seja possível conversar com essa pessoa durante trinta minutos, uma hora se for preciso. Por isso uso vídeo e seria totalmente impossível usar filme por uma razão que não é só econômica. O filme de 16 mm tem um chassi de onze minutos de imagem. A

peessoa desenvolve uma emoção, pois é mais uma emoção do que um raciocínio, e três minutos depois isso é interrompido, pois é preciso mudar o chassi do filme. É como você querer que uma pessoa retome um coito interrompido, isso jamais vai acontecer. (COUTINHO, 2006, p.192)

Coutinho considerava crucial a criação do dispositivo a ser usado em um projeto de documentário, pois, segundo o próprio diretor, definir essas características era um dos pontos mais importantes para o sucesso das entrevistas e do filme como um todo, sendo até mesmo mais importante do que o tema ou a elaboração do roteiro.

3.2 COUTINHO E A ENTREVISTA

Eduardo Coutinho é uma das maiores referências nacionais quando se fala de documentário de entrevista (SALLES apud LINS, 2004). A forma como o diretor a conduz e o modo como a coloca na montagem deram singularidade aos seus filmes, tornando seu modo de entrevistar um estilo, como destacamos no início deste trabalho. O que diferencia o cineasta é o jeito como ele não só conduz, mas como se porta diante do personagem. “Coutinho não é um interlocutor comum porque não está ali para debater o que ela diz, nem dar sua opinião – e é essa atitude o que diferencia totalmente o que ele faz do que em muitos documentários e em matérias para a televisão” (LINS, 2004, p. 109).

A vitalidade dos depoimentos nos filmes de Coutinho é resultado de um conjunto de fatores. O cineasta sempre evitou a palavra entrevista e procurava chamar o que fazia de conversa, portanto, buscava deixar a situação mais natural e confortável possível, tirando um pouco do ar cinematográfico do ambiente:

O que acontece muito em documentário é que as pessoas armam o set de filmagem. Isso pode levar meia hora, quarenta minutos. Preocupação com luz, enfim uma “estética” que não tem sentido. O que entorna o caldo do outro, é o que interessa. Assim, a primeira coisa é tratá-la como conversa em qualquer situação ou lugar, e torná-la especial (COUTINHO, 2006, p.191)

Outro fator muito importante é a postura do diretor durante a entrevista. Ao analisarmos alguns filmes, percebemos que o cineasta quase não interrompe o depoimento, deixando o entrevistado falar livremente e o escutando com atenção - dá tempo para que o personagem formule suas ideias, faz poucas perguntas e respeita os silêncios e pausas. Além disso, Coutinho não faz julgamentos ou contestações em nenhum momento da entrevista, uma vez não busca a verdade sobre algum acontecimento. Ele não quer provar ou comprovar nada, seu objetivo é apenas ouvir o que o outro tem para dizer, a história daquela pessoa e sua visão

do passado. A única coisa que importa são os relatos dos entrevistados, não há julgamentos de valor, se está certo ou errado.

Para o diretor, o entrevistador tem que estar vazio no momento da entrevista, isto é, tem que deixar suas ideologias e conceitos de lado e apenas ouvir o que o outro diz, sem julgar, além disso, passar a sensação de que você não espera nada dele, nenhuma resposta específica. O que é de extrema importância para o bom funcionamento desse encontro, pois, assim, você evita objetivar o outro, o que significa, para ele, a morte simbólica do outro, pois o que as pessoas querem é ser reconhecidas e terem uma singularidade no mundo. “Quando a pessoa diz uma coisa e você, enquanto escritor, cineasta, diz, por exemplo: ‘Isso é interessante, pois é típico da classe média’, pronto, matou o outro” (COUTINHO, 2006, p.194).

Diante dessas características e a partir da análise de alguns filmes de Coutinho, podemos observar que, durante as entrevistas, ele faz uso de métodos da história oral⁶ - como na forma que se porta durante a entrevista, a liberdade do roteiro e até mesmo na escolha dos entrevistados. A presença da história oral é mais intensa em *Santo Forte (1999)*, *Edifício Master (2002)* e *As Canções (2011)*, porém podemos observá-la em sua obra desde *Santa Marta, duas semanas no morro (1987)*. Nesses filmes o diretor traz entrevistas de história de vida e entrevistas temáticas, em que vemos que ele, ao conduzir a entrevista, segue algumas características da história oral, tais como fazer poucas interrupções, respeitar a opinião das pessoas sem fazer contestações, ouvir atentamente e manter-se sempre em segundo plano.

Desde *Cabra Marcado para Morrer (1984)*, observamos que a essência das obras de Eduardo Coutinho é a palavra do outro, mas foi em *Santo Forte (1999)* que essa concepção se consolidou, como vimos anteriormente. Desde então, a montagem de seus filmes se concentrou em apenas entrevistas, com poucas imagens externas. Em alguns filmes, isso fica ainda mais radical, como em *As Canções (2011)* e *Jogo de Cena (2007)*, em que não há nenhuma imagem externa, além das entrevistas. Entretanto, é importante ressaltar que o diretor não fazia filmes *sobre os outros*, mas sim *com os outros* (LINS, 2004), uma vez que “essa ideia, entre outras coisas, pressupunha uma verdade do outro a ser revelada no filme, pronta para ser extraída pelo documentarista” (LINS, 2004, p. 108), o que vai ao encontro com um dos principais princípios de seu cinema, que é a transformação do personagem durante o encontro filmado.

⁶ Os métodos de entrevista de História Oral serão explicitados e explicados no capítulo 4 deste trabalho

3.3 COUTINHO E A PERSONAGEM

A personagem de um documentário pode ser estudada sob diferentes pontos de vista – como sua escolha, seu papel na construção do filme e as características de sua narrativa. No presente trabalho nos interessa analisar a escolha da personagem, sua relação com o diretor e sua construção diante da câmera.

Em alguns filmes como *Santa Marta*, por exemplo, Coutinho buscava seus personagens através de anúncios no jornal sobre as filmagens e então os possíveis personagens iam se candidatando. O diretor passou a integrar a pesquisa de campo ao seu dispositivo, isto é, ir ao local das filmagens e procurar pessoas que poderiam vir a ser personagens a partir de *Santo Forte (1999)*, contudo, apenas coordenando seus pesquisadores, sem dela participar diretamente, uma vez que acreditava que o frescor do primeiro encontro e a crença do entrevistado de que era a primeira vez que ele estava ouvindo aquela história são condições ideais para uma boa entrevista. Com isso, a seleção era feita a partir de relatórios escritos, conversas com os pesquisadores e análise de imagens que eram feitas pela equipe (LINS, 2004). O principal critério para ser selecionado era saber narrar bem. Para o diretor, o que importava era a forma como a pessoa contava sua história – a emoção, vocabulário, entonação - o que julgava mais importante do que o próprio conteúdo, pois para ele o importante mesmo era o ato verbal. “Um cara pode ter uma história banal, mas ser um grande narrador e, por isso, se tornar um grande personagem. Um cara pode ter uma vida extraordinária, e isso já faz dele um personagem, mas precisa também sabe narrar bem a sua história, senão sai do filme” (COUTINHO apud FIGUEIROA; BEZERRA; FECHINE, 2003, p. 217).

Unindo essa condição de ter uma boa narrativa com o pensamento de que o documentário é um encontro mediado pela câmera, Coutinho também considerava essencial a interação do personagem com ele e com a equipe durante a filmagem, pois acreditava que “na interação que se dá no processo de filmagem é que nasce um grande personagem” (COUTINHO apud FIGUEIROA; BEZERRA; FECHINE 2003, p. 217).

O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narra, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa. Tudo o que da personagem se revela, vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico. (XAVIER, 2004, p.181)

Eduardo Coutinho acreditava que a relação entre documentarista e entrevistado é construída a partir das diferenças entre eles, “do encontro entre dois mundos socialmente diferentes e da intermediação da câmera” (COUTINHO apud FIGUEIROA; BEZERRA; FECHINE, 2003, p. 220), pois, ainda segundo ele, quando essa diferença é reconhecida e aceita por ambas as partes, a experiência da filmagem se torna uma experiência de igualdade, contudo, uma igualdade utópica e temporária. Para o cineasta, há um abismo social, econômico e cultural que o separa dos personagens, o que o impede também de manter relações posteriores com essas pessoas. Assim como não mantinha nenhum contato antes da entrevista, Coutinho também não mantinha relações depois da filmagem, pois acreditava que, em um documentário, é essencial guardar certas distâncias entre documentarista e entrevistado. “Não é pelo fato de ter feito um filme que eu vou ficar amigo [...] porque tem gente que no filme que são generosos, são maravilhosos, são maravilhosos pra mim pro público e pra eles também, mas de repente se eu fosse conviver eu não aguentaria três dias” (COUTINHO apud FILÉ, 2000, p.71).

Contudo, o cineasta ressaltava que essas diferenças também exigem que o entrevistador não se sinta superior ao outro só por ter o controle da câmera, que nessa situação de filmagem representa o poder. Além disso, exige também que o documentarista não julgue o outro, o que é de grande importância para estabelecer uma boa relação entre os envolvidos, o que reflete no bom funcionamento da entrevista. Para o diretor, isso era essencial para que as pessoas aceitassem conversar com ele. “Se as pessoas falam pra mim [...] é porque talvez eu passe um sentimento de que elas não estão lá para serem julgadas. Se elas sentem que estão sendo julgadas, acabou tudo” (COUTINHO, 2006, p.194).

Portanto, podemos dizer que em um documentário de entrevista, a relação entre entrevistador e entrevistado e a forma de narrar do personagem, são essenciais para um bom resultado, mais até do que o próprio conteúdo, pois, como afirmava Coutinho, o filme só acontece por causa desse encontro, você pode ter um ótimo tema, mas se não tiver o encontro entre entrevistador e entrevistado, não tem filme.

4 A VOZ DA HISTÓRIA ORAL

Dar voz ao outro não é simplesmente abordar outra pessoa e perguntar-lhe sobre o que queremos saber. De acordo com o objetivo que se quer alcançar, deve-se estudar e pensar em formas de abordagem para chegar até esse outro e conseguir um bom relato. Uma possibilidade a ser estudada, e que será a que iremos seguir no presente trabalho, é recorrer aos métodos da história oral, uma vez que esta tem uma relação estreita com diversas categorias tais como biografia, tradição oral, memória, linguagem falada e métodos qualitativos.

Mas, afinal, o que é história oral? Paul Thompson a define como “a interpretação da história, das sociedades e de culturas em processo de transformação, por intermédio da escuta às pessoas e do registro das histórias de suas vidas” (THOMPSON, p.20, 2006), ou seja, ela privilegia a realização de entrevistas e depoimentos com pessoas que testemunharam acontecimentos, tanto da vida privada quanto coletiva, ou que participaram de processos históricos, para construir documentos que subsidiam pesquisas ou formam acervos. Considerada um campo interdisciplinar, “também dialoga e/ou interage com a sociologia, a antropologia e a psicanálise, como suportes para a construção de roteiros de entrevistas e para a condução do próprio depoimento” (DELGADO, 2010, p.16). Além disso, tem como fonte principal de suas pesquisas a memória. Mais à frente, ainda neste capítulo, veremos a temática da memória e da entrevista mais a fundo.

4.1 HISTÓRIA DA HISTÓRIA

A história oral pode ser considerada tão antiga quanto a própria história, pois desde sempre se fez uso da oralidade para transmitir, de geração para geração, conhecimento, experiências, preceitos e ensinamentos. Há, portanto, certa naturalidade na comunicação oral. Pode então ser considerada o primeiro método utilizado pelo homem para construir narrativas históricas e reconstituir acontecimentos.

Já Heródoto e Tucídides lançavam mão de relatos e depoimentos para construir suas narrativas históricas sobre acontecimentos passados. Acontece que à época não se tinha o recurso do gravador para registrar tais relatos e, portanto, transformá-los em documentos de consulta. Sabe-se hoje que, desde a Idade Média até antes do advento do gravador, o recurso de relatos e depoimentos para a reconstituição de acontecimentos e conjunturas não era incomum. (ALBERTI, 2004B, p.18)

Contudo, não podemos afirmar que a história oral sempre existiu nos moldes que conhecemos hoje, uma que vez que não se discutiam critérios para a execução das entrevistas - que exigem um mínimo de objetividade e formalidade - além da ausência de equipamentos eletrônicos para registrá-las⁷, o que acarretava numa falta de preocupação com o tratamento dos relatos dados. Apenas após a Segunda Guerra Mundial⁸, a partir da necessidade de registrar as experiências vividas por combatentes e vítimas dos conflitos da guerra, a captação de entrevistas foi combinada com os avanços tecnológicos e começou a se discutir uma nova postura na elaboração e difusão das entrevistas. “A história oral nasceu vinculada à necessidade do registro de experiências que tinham repercussão pública. Os efeitos e a aceitação coletiva dessas narrativas determinaram seu sucesso independentemente do registro oficial. Isso equivalia a uma nova noção de cidadania” (MEIHY, 2005, p. 92). Portanto, a ligação com os relatos do passado e a necessidade de registrar e transmitir, por meios eletrônicos, as experiências vividas, contribuíram para a democratização das informações e serviram de base para o sentido da história oral.

A história oral então pode ser creditada com um caráter revolucionário, pois pela primeira vez, fugiu-se dos grandes eventos e dos grandes nomes, para direcionar o foco ao indivíduo, valorizando-o e o reposicionando na sociedade. Equiparou-se a importância das classes diante da história e produziu-se uma nova visão da vida social, o que causou grande sucesso e, até mesmo, elevou a auto-estima das comunidades, que passaram a se ver como parte da história. Porém, apesar de todo o sucesso conquistado pela história oral ao longo dos anos, esse ainda é um método que gera muitas desconfianças e que possui uma necessidade de se tornar confiável. Por recorrer aos relatos das pessoas através dos depoimentos orais, está sujeito à subjetividade e à distorção dos fatos de acordo com a visão e intenção das pessoas ouvidas. “O depoimento oral não poderia ter valor de prova, já que era imbuído de subjetividade, de uma visão parcial sobre o passado e estava sujeito a falhas de memória” (ALBERTI, 2004B, p.18).

Outra questão em relação à sua confiabilidade é a definição de termos e expressões. Dá-se ênfase à coleta de depoimentos, mas nem sempre se estabelece distinção entre os termos, como *relato de vida*, *testemunho*, *entrevistado e informante*, o que pode gerar alguns problemas durante a pesquisa. “Relatos de vida, entrevistas e depoimentos supõem um

⁷ Antes da chegada dos equipamentos eletrônicos, os depoimentos eram registrados em forma de texto, em blocos de nota e cadernos de anotação (MEIHY, 2005)

⁸ A chamada moderna história oral nasceu em 1948, na Universidade de Columbia, em Nova York. Na ocasião Allan Nevins organizou um arquivo e oficializou o termo que passou a ser indicativo de uma nova postura em face da formulação e da difusão das entrevistas. (MEIHY, 2005)

mesmo estilo de pesquisa e de método (...) mas a semelhança de preocupações e de métodos não pode levar-nos a confundir relatos de vida, entrevistas intermitentes e depoimentos, que divergem tanto na forma como na finalidade” (VOLDMAN, 2006, p.255). Ou seja, não podemos dar o mesmo tratamento a um relato biográfico e a uma entrevista guiada por um questionário estruturado, uma vez que suas práticas e objetivos são diferentes.

Outro ponto importante é a classificação do tipo de entrevista a ser realizada. Segundo Alberti (2004), de acordo com os propósitos da pesquisa, é possível escolher o tipo de entrevista, podendo ser *temáticas* ou de *história de vida*.

As entrevistas temáticas são aquelas que versam prioritariamente sobre a participação do entrevistado no tema escolhido, enquanto as de história de vida têm como centro de interesse o próprio indivíduo na história, incluindo sua trajetória desde a infância até o momento em que fala, passando pelos diversos acontecimentos e conjunturas que presenciou, vivenciou ou de que se inteirou. (ALBERTI, 2004B, p.37)

Apesar das diferenças, as duas entrevistas também apresentam muitas semelhanças, como a relação com o método biográfico, seja quando se concentra em um tema determinado ou na trajetória de vida do entrevistado. Em ambos os casos a entrevista tem como eixo a biografia, a vivência e a experiência do depoente (ALBERTI, 2004B).

4.2 MEMÓRIA COMO FIO CONDUTOR

A memória é a principal fonte dos depoimentos orais. São inúmeras suas definições, mas neste trabalho abordaremos o conceito definido por Meihy (2005, p.63), em que ele define memória como “lembranças organizadas segundo uma lógica subjetiva que seleciona e articula elementos que nem sempre correspondem aos fatos concretos, objetivos e matérias”. Podemos então traduzir a memória como reminiscências do passado que surgem nos pensamentos de cada indivíduo no momento presente, ou ainda, como capacidade de armazenar dados ou informações referentes a fatos vividos, mas sem compromisso com a verdade, sendo algo subjetivo.

Delgado (2010) afirma que no processar da memória estão presentes as dimensões do tempo individual – vida privada – e do tempo coletivo – social, nacional e internacional – isto é, em nossa memória há sinais do mundo particular de cada um e sinais do mundo exterior, que dialogam entre si. Seguindo na mesma linha de pensamento, o sociólogo francês, Maurice Halbwachs (2006) considera a memória um fenômeno basicamente social, em que o

trabalho psíquico e psicológico é necessário para a sua existência, mas em que o social predomina sobre o individual, o que não significa sua rejeição. Portanto, tudo o que está guardado na memória, que vai ser lembrado e narrado pelos indivíduos, é produto das relações engendradas com um mundo preexistente, com o sistema social.

A memória é, antes de mais nada, recordação, lembrança. E lembrar é selecionar, escolher, isso funciona tanto individualmente como coletivamente. Por isso, a construção da memória de um grupo são as lembranças coletivas desse grupo, ou seja, é aquilo que ele seleciona e registra como importante, que passa a ser definido como importante. E é através desse registro que este grupo reforça a sua identidade social e marca a sua trajetória no tempo e no espaço. (MUSSE C; HENRIQUES; THOMÉ, 2015, p.13)

Memória e história oral mantêm um vínculo muito importante entre si, uma vez que esta última tem grande potencialidade em permitir o acesso a certa pluralidade de memórias e perspectivas do passado, nos permitindo uma investigação mais profunda. Em entrevistas de história oral trabalhamos a memória não apenas como significado, mas também como algo factual, como acontecimento ou ação. Alberti (2004) trabalha com a ideia de um trabalho de enquadramento e manutenção da memória durante as entrevistas, feito tanto pelo entrevistado quanto pelo entrevistador. “Como o próprio Pollak chamou a atenção, não é de modo algum natural falar sobre sua vida a outrem, a não ser que esteja numa situação social de justificação ou de construção de si próprio”. (ALBERTI, 2004A, p. 37) É necessário um estímulo para que as pessoas exponham suas memórias, além da relação de confiança entre ambos, como vimos anteriormente.

Nesse campo pode-se distinguir dois níveis de memória, a ativa e a latente (NIETHAMMER apud ALBERTI, 2004A, p.35) – a primeira é aquela que sempre precisamos e que sempre está à disposição, e a segunda seria a memória que necessitaria de associações e reconstruções para ser recuperada. Diante dessa distinção, juntamente com a possibilidade de pluralização da memória proporcionada pela história oral, Alberti destaca a tendência que temos em criar polarizações como memória oficial *versus* memória popular, e os riscos disso para a pesquisa, pois pode-se “transformar a história oral em missão e o pesquisador em missionário encarregado de contrapor memórias ‘dominadas’ a memórias ‘dominantes’ (ALBERTI, 2004A, p.36) .

Para evitar essa polarização da memória em duas vertentes, precisamos ter em mente que existe uma diversidade de memórias, principalmente em sociedades complexas, com uma diversidade cultural muito grande, onde as pessoas pertencem a grupos

culturalmente distintos e, portanto, criam memórias diversas. “Estamos lidando com uma multiplicidade de memórias fragmentadas e internamente divididas, todas, de uma forma ou de outra, ideológica e culturalmente mediadas” (PORTELLI apud ALBERTI, 2004A, p. 39).

A história oral permite o registro de uma quantidade diversificada de narrativas de experiência de vida, o que torna possível o acesso a visões de mundo e histórias de vida de pessoas de diferentes grupos sociais. “A História Oral dimensiona o papel das minorias analfabetas, silenciadas, das empregadas domésticas, dos pobres, dos homossexuais, dos exilados, dos anônimos e de tantos grupos ‘marginais’ ou ‘marginalizados’ (MEIHY, 2005, p.38), democratizando o registro de narrativas de experiência pessoal. Ela pode ser para todos, mas prefere fugir dos grandes nomes da sociedade para dar voz àqueles que não ouvidos pela história tradicional.

4.3 A ENTREVISTA EM HISTÓRIA ORAL

Quando nos referimos à história, temos que atentar que é impossível reproduzi-la exatamente como aconteceu, com todos os eventos e detalhes, do mesmo modo que ocorre quando falamos em fazer uma reconstituição de toda nossa vida. Verena Alberti (2004), afirma que a história opera por discontinuidades, pois selecionamos acontecimentos, conjunturas e modos de viver, para explicar e conhecer o que passou. A entrevista de história oral não foge desse conjunto, mas nela há uma diferença, um tom especial, que é a vivacidade de quem está contando, pois “sua narrativa acaba colorindo o passado com um valor que nos é caro: aquele que faz do homem um indivíduo único e singular em nossa história, um sujeito que efetivamente viveu – e, por isso dá vida a – as conjunturas e estruturas que de outro modo parecem tão distantes” (ALBERTI, 2004A, p. 14). Encontramos nessas entrevistas, de maneira ilusória, a possibilidade de reviver o passado através da experiência do entrevistado, uma vez que essas lacunas de discontinuidades são preenchidas por suas emoções, reações e observações.

A história oral pode ser associada à filosofia da interpretação e compreensão, também chamada de *hermenêutica*, uma vez que o pensamento hermenêutico consiste na valorização da ação de se colocar no lugar do outro para compreendê-lo e em acreditar que o passado e os sonhos, dentre outras coisas, têm um sentido profundo, ao qual se chega pela interpretação. Desse modo, um dos pontos que mais convergem entre a história oral e a *hermenêutica*, é a categoria da vivência, pois “o que fascina numa entrevista é a possibilidade

de tornar a vivenciar as experiências do outro, a que se tem acesso, sabendo compreender as expressões de sua vivência. Saber compreender significa realizar um verdadeiro trabalho hermeuta, de interpretação”. (ALBERTI, 2004A, p. 19) Mais à frente veremos com mais detalhes essas relações durante o processo de entrevista.

4.3.1 A condução da entrevista

O desenvolvimento dos meios eletrônicos contribuiu para os avanços da história oral, pois alterou os antigos procedimentos de captação de depoimentos - antes resumidos em anotações e até mesmo na memorização. Com o recurso do gravador portátil e também da câmera, os depoimentos puderam ser “congelados”, possibilitando que sejam vistos ou ouvidos em qualquer época, o que deu um *status* de documentos para as entrevistas. Contudo, tornou-se necessário atentar para os procedimentos técnicos de gravação. No caso das gravações com câmeras digitais, que será o foco deste trabalho, que implicam a soma de som e imagem, deve-se atentar para a “postura determinada do depoente, definição do comportamento do papel do entrevistador e a quase obrigatoriedade da presença de outro participante” (MEIHY, 2005, p. 33). Meihy ainda destaca que nesse caso devem-se seguir procedimentos diferentes do que em relação à gravação feita apenas com gravador comum, uma vez que se perde a espontaneidade e a intimidade, devido à presença da câmera.

Com a presença da eletrônica, o caráter da entrevista também mudou, tendo agora como objetivo documentar uma versão do passado, a forma como ele foi e é interpretado, e não como realmente os fatos aconteceram. Ou seja, a pesquisa feita com esses métodos não buscam uma verdade absoluta, mas uma reflexão sobre os acontecimentos.

Assim, não é mais fator negativo o depoente poder “distorcer” a realidade, ter ‘falhas’ de memória ou “errar” em seu relato; o que importa agora é incluir tais ocorrências em uma reflexão mais ampla, perguntando-se por que razão o entrevistado concebe o passado de uma forma e não de outra e por que razão e em que medida sua concepção difere (ou não) das de outros depoentes. (ALBERTI, 2004B, p.19)

Esse trabalho de interpretação e compreensão do outro presente na entrevista de História Oral requer uma preparação criteriosa dos entrevistadores, de modo que os transforme em locutores capazes de entender as expressões de vida dos entrevistados e de acompanhar seus relatos. Por isso, para ser bem-sucedido como entrevistador, é preciso habilidade. Há algumas qualidades essenciais, tais como respeito pelo outro, interesse por

aquilo que ele tem a dizer, capacidade de demonstrar compreensão pela opinião alheia, disposição para escutar atentamente e ficar calado (THOMPSON, 1992). Um primeiro passo para uma entrevista produtiva é a preparação de informações básicas tanto do tema quanto sobre o entrevistado. De acordo com Delgado (2010), o domínio do assunto a ser abordado, do vocabulário e das terminologias a ele relacionados, é condição indispensável ao bom andamento da entrevista, pois esse conhecimento será útil para estabelecer respeito e confiança entre ambas as partes envolvidas.

Um bom entrevistador também deve permitir que a entrevista flua, sem tentar controlá-la, deixando o outro falar sem interrupções constantes, mas, ao mesmo tempo, dar alguma orientação sobre o que discorrer. Caso o entrevistador queira fazer uma observação ou retomar algum assunto, deve esperar a narrativa terminar para fazer a intervenção.

O argumento em favor de uma entrevista completamente livre em seu fluir fica mais forte quando seu principal objetivo não é a busca de informações ou evidência que valham por si mesmas, mas sim fazer um registro “subjetivo” de como um homem, ou uma mulher, olha para trás e enxerga a própria vida, em sua totalidade, ou em uma de suas partes. Exatamente o modo como fala sobre ela, como a ordena, a que dá destaque, o que deixa de lado, as palavras que escolhe, é que são importantes para a compreensão de qualquer entrevista; mas para esse fim, essas coisas se tornam o texto fundamental a ser estudado. Assim, quanto menos seu testemunho seja moldado pelas perguntas do entrevistador, melhor. (THOMPSON, 1992, p. 258)

O depoente deve se sentir à vontade e relaxado durante a entrevista. As perguntas não devem ser complexas ou de duplo sentido, devendo sempre ser o mais simples e diretas quanto possível. Outro ponto relevante para uma boa entrevista em história oral é o posicionamento do entrevistador. Ele deve manter-se em segundo plano o máximo possível, fazendo apenas gestos de apoio, mas não colocando seus comentários ou sua própria história. Além disso, é especialmente importante não contradizer ou discutir com o entrevistado. Quanto mais compreensão e simpatia pelo ponto de vista dele, mais você poderá saber sobre ele. “Por baixo disso tudo está uma ideia de cooperação, confiança e respeito mútuos” (THOMPSON, 1992, p.271).

O trabalho de história oral tem como uma de suas habilidades conseguir ir além dos estereótipos e generalizações evasivas e chegar a lembranças detalhadas, portanto, a relação entre o entrevistador e o entrevistado e a forma de conduzir a entrevista são de grande importância para que se alcance esse objetivo.

4.3.2 Entrevista jornalística e história oral

Cremilda Medina (2002) define entrevista como “uma técnica de interação social e de interpenetração informativa”, que pode quebrar isolamentos grupais, individuais e sociais, além de proporcionar uma distribuição democrática da informação e uma pluralização de vozes. Contudo, a autora destaca que há diferentes patamares a serem perseguidos, sendo o primeiro deles no desempenho técnico. Essa é a principal ferramenta da história oral e do jornalismo para a coleta de informações, visando a reconstrução de acontecimentos, porém não podemos confundir-los, pois ambos os campos tratam a entrevista de maneira distinta – desde a escolha da fonte até o trabalho de transcrição – o que julgamos importante discutir neste artigo.

Tanto o jornalismo quanto a história oral se constituem a partir da realidade do presente, entretanto, os oralistas se preocupam “com o aparecimento dos fatos a partir da memória de indivíduos e grupos. Não interessa, na sua abordagem, a comprovação da ‘verdade’, mas sim a atribuição de sentidos para acontecimentos a partir do relato dos indivíduos” (MACIEL, 2007), o que dá um caráter subjetivo ao depoimento. O que vai na contra mão dos princípios do jornalismo, que na maioria das vezes recorre à entrevista para comprovar algum fato ou dado, buscando sempre a veracidade dos acontecimentos, uma vez que tem seu estatuto baseado nos preceitos da objetividade, neutralidade, isenção, imparcialidade e da veracidade (LAGE, 2001). A partir do objetivo de cada um, também podemos fazer uma análise da escolha dos entrevistados. Enquanto jornalistas buscam nomes de referência, como especialistas, pessoas que detêm algum poder na sociedade, a fim de dar credibilidade à informação que está sendo passada, os historiadores orais preferem geralmente fugir desses grandes nomes e trabalhar com “pessoas comuns”, dando voz àqueles que não são ouvidos nem pela própria história, nem pelo jornalismo.

A sequência do trabalho após a realização da entrevista, isto é, transcrever, redigir, escrever o que foi dito, também é diferente. Segundo Rouchou (2003), o historiador oral tem uma grande preocupação em ser o mais fiel à realidade da situação e das palavras possível, pois trabalha o texto da entrevista como transcrição, enquanto o jornalista vai editar a reportagem, isto é, remontá-la de acordo com os critérios noticiosos⁹. Esse tratamento

⁹ Os fatos mais interessantes, mesmo que contados no fim da entrevista, devem abrir o texto que será publicado, sem com isso ferir as regras do jogo do diálogo entre entrevistador e entrevistado. São as regras do jornalismo, segundo as quais o *lead* tem de incluir o que foi apurado de mais novo, que chame a atenção do leitor. (ROUCHOU, 2003, p.7)

posterior também interfere na condução da mesma. Antes de realizar uma entrevista, o jornalista passa pelo o que Medina (2002) chama de processo de produção da informação jornalística, isto é, já fica definido na pauta qual será o tema abordado e a angulação pretendida, além de que ele já tem um conhecimento prévio do entrevistado, portanto, no momento da entrevista, o jornalista tem um roteiro de perguntas que se assemelha a um questionário, pois é algo fechado e objetivo, o que o impede, muitas vezes, de deixar o entrevistado falar com mais liberdade. Além disso, “a pressa dos fechamentos impede que as entrevistas sejam trabalhadas pelo repórter como uma conversa que aponta para diversas possibilidades” (ROUCHOU, 2003, p.2). O historiador oral também possui um conhecimento prévio a respeito do entrevistado, porém, como seu objetivo não é noticiar, seu roteiro é mais livre, ou seja, ele não tem uma angulação pré-definida sobre o que o entrevistado deve falar, o que lhe permite deixar o outro falar com mais liberdade, como vimos anteriormente.

Contudo, apesar das diferenças do objetivo e da condução, tanto história oral, quanto jornalismo possuem um ponto em comum e crucial para a entrevista ser bem-sucedida: a postura do entrevistador. O princípio básico para qualquer entrevista, em qualquer área, é o respeito entre as partes envolvidas. O entrevistador deve sempre agir com ética, cortesia e respeito e transmitir confiança ao outro. “Quando falamos em sedução do entrevistado é disso que tratamos: estabelecer uma relação agradável, na qual o entrevistado sinta-se à vontade” (ROUCHOU, 2003, p.3). Anteriormente neste artigo falamos que a ideia por trás de uma entrevista de história oral é uma relação de cooperação e respeito mútuos, o que também pode ser aplicado no jornalismo. Para o autor Edgar Morin (1973), o entrevistador deve passar uma imagem tranquilizadora e simpática, pois “é necessário que o entrevistado sinta um ótimo de distância e proximidade e, igualmente, um ótimo de projeção e de identificação em relação ao investigador” (MORIN apud MEDINA, 2002, p.13).

5 TRANSEXUALIDADE

Os primeiros registros de estudos sobre transexualidade são datados de 1910, quando o sexólogo Magnus Hirschfeld utilizou o termo “transexualpsíquico” para se referir a travestis fetichistas. O termo voltou a ser utilizado quase 40 anos depois, em um estudo sobre um transexual masculino, no qual foram esboçadas algumas características que viriam a ser consideradas exclusivas das pessoas transexuais (CASTEL apud BENTO, 2006, p.40). Desde então, começaram a surgir cada vez mais publicações que registravam e defendiam o fenômeno da transexualidade, é que ganhou maior visibilidade nas décadas de 1960 e 1970, por conta do surgimento de associações internacionais que passaram a desenvolver pesquisa a respeito dessa temática.

Contudo, a transexualidade era vista como doença, sendo associada à psiquiatria. Apenas no final do século XX e no início do XXI, a partir dos estudos sobre gênero e sexualidade, que a questão passou a ser colocada de outra forma. Desde então, começou-se um processo de desmistificação da transexualidade como anomalia. Entretanto, ainda nos dias atuais, ainda há grande falta de conhecimento sobre o assunto, o que prejudica a compreensão de algumas pessoas.

O primeiro passo para entendermos esse fenômeno da transexualidade é compreendermos alguns conceitos, como “sexo” e “gênero”. Na maioria das vezes não vemos distinção entre ambos, o que nos leva a ter uma noção hegemônica do que é ser homem e do que é ser mulher, quase sempre alinhada à definição biológica de um corpo como masculino ou feminino (MORENO, 2010). Se soubermos diferenciá-los, nossa compreensão e respeito da transexualidade possivelmente será outra. Assim, essa diferenciação consiste na definição de que “sexo não passa, realmente, da classificação anatômico-biológica de um corpo. A ideia de gênero, no entanto, vai mais além: é o desenvolvimento e a lapidação do caráter sócio-cultural que diferencia homens e mulheres” (MORENO, 2010, p. 37). Portanto, sexo é considerado algo sólido e imutável (salvo intervenções cirúrgicas), e o gênero é algo modificável, que depende da construção de um meio social e cultural. Nesse contexto, Moreno (2010) também ressalta a definição do conceito de sexualidade, que não é definido somente pela questão biológica, como a maioria pensa, mas sim pelo direcionamento do desejo e do prazer sexual. Essa orientação sexual pode ser dividida em três: heterossexualidade, em que a pessoa tem atração por pessoas do sexo oposto; homossexualidade, que é a atração por pessoas do mesmo sexo, e a bissexualidade, definida

como atração por ambos os sexos. Para melhor organizar essas concepções, podemos esquematizá-las em um quadro proposto por Fernando Luiz Cardoso (2005), a partir dos estudos da obra do psicólogo e sexólogo americano, especialista em pesquisas sobre identidade sexual e biologia do gênero, John Money.

Quadro 1: Definições. Quadro explicativo sobre as definições e diferenças de sexo, sexualidade e gênero

SEXO	SEXUALIDADE	GÊNERO
Macho / fêmea / intersexuado	Heterossexual/ homossexual/ bissexual	Masculino/feminino/ andrógeno

Fonte: MONEY apud CARDOSO, 2005

A partir dos conceitos estudados acima, chegamos a outro muito importante, a “identidade de gênero”, que “enseja a consciência pessoal e a convicção do indivíduo a respeito do sexo ao qual acredita pertencer” (CARDOSO apud MORENO, 2010, p. 38). Portanto, não podemos considerar a questão de sentir-se mulher ou homem como algo unicamente biológico, pois é algo subjetivo, que depende dos gostos, modo de pensar e valores de cada um. Diante disso, podemos então compreender os conflitos que algumas pessoas têm por conta da insatisfação com seu sexo biológico e por se identificarem com o sexo oposto, o que conseqüentemente nos leva a entender a definição de transexualidade, que “está relacionada a sentimentos e desejos internos de adequar-se fisicamente ao que se é psicologicamente, em geral um forte desejo de pertencer ao outro sexo. Os indivíduos que se enquadram nesse grupo podem ser classificados como operados ou não-operados” (CARDOSO, 2005), ou seja, para as pessoas transexuais não é algo apenas relacionado à sexualidade, mas sim uma questão emocional, de identificação e de autoconhecimento como uma pessoa do outro sexo, por isso recorrem às mudanças físicas para se encaixarem em um padrão estabelecido social e culturalmente do que é ser do sexo feminino ou do sexo masculino.

É importante ainda destacarmos a diferenciação entre transexualidade, travestismo e *dragqueens*, que são as categorias mais controversas em relação à identidade de gênero e muitas vezes são confundidas. Como vimos acima, transexuais são pessoas que não se identificam com seu sexo biológico e fazem mudanças físicas para se identificarem com o sexo oposto. Já as *dragqueens*, são homens que adotam o gênero feminino, através de vestimentas e acessórios, de forma mais aprimorada e exagerada, porém apenas por algumas horas e com intuito artístico. O travestismo, por sua vez, está relacionado basicamente à

necessidade de trajar roupas do sexo oposto apenas durante o ato ou fantasia sexual, sendo algo provisório (MORENO, 2010).

5.1 TRANSEXUAIS E A MÍDIA

A transexualidade é tratada como tabu pela sociedade (RODOVALHO; POMPEU; MELO; PENA; 2015). As pessoas transexuais sofreram, e ainda sofrem, muita discriminação e preconceito, por conta da falta de informação e conhecimento, como já foi dito anteriormente. Como consequência desse comportamento, as pessoas nessa condição sempre tiveram dificuldades de se inserirem no meio social, sendo muitas vezes expulsas da casa da família e encontrando dificuldade em conseguir emprego, o que leva, principalmente as mulheres trans, a recorrerem à prostituição. Diante dessa situação, criaram-se estereótipos e estigmas em torno desse grupo, que passou a ser associado à prática da prostituição e à promiscuidade, como podemos observar pelo grande número de sites pornográficos e eróticos sobre transexuais, por exemplo (MORENO, 2010).

Nesse contexto, a mídia sempre teve um papel muito importante, pois, durante anos, as transexuais apenas apareciam em notícias sobre violência em casos de prostituição e envolvendo o consumo de drogas, o que reforça os estereótipos e a discriminação contra essas pessoas (JUNIOR, 2015). Além disso, a forma como é construída a abordagem e a narrativa desse tipo de violência, também reflete os preconceitos e estigmas que envolvem não apenas as transexuais, mas toda a comunidade LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros):

No que se relaciona à violência cometida contra homossexuais e transexuais, [...] observamos que elas passam da tragédia à banalidade, da seriedade à ironia ou ao riso, de modo que esses indivíduos, ao serem caracterizados como “homossexuais” ou “travestis”, são construídos de maneira negativa fora de uma pretensa ordem social e que as ações violentas sofridas ou realizadas por eles são devidas à sua condição sexual, esvaziando ainda mais a discussão sobre os tipos de violação que atingem especificamente a população LBGT. Deste modo, fazem circular imagens do homossexual e do transexual repletas de estigmas (FERREIRA JÚNIOR, 2015, p. 4).



Figura 3: Exemplo de notícia. Manchete do portal da rádio Caçula



Figura 4: Exemplo de notícia. Manchete do portal do jornal EXTRA

5.2 TRANSEXUAIS E TELENÓVELAS

Também é importante destacarmos a representação desse grupo social nas telenovelas, que são produtos televisivos de grande alcance nacional. Se fizermos uma breve análise, vemos que é comum encontrarmos personagens masculinos travestidos de mulher. A primeira vez que um homem se travestiu na televisão brasileira foi em 1972, na novela *O Bofe*, de Bráulio Pedroso e exibida pela *Rede Globo*, em que o ator Ziembinski interpretou uma senhora mais velha (XAVIER, 2012). Desde então, tivemos vários outros personagens travestis, como Sarita Witt (Florianio Peixoto), em *Explode Coração* (*Globo*, 1995), Cintura Fina (Matheus Nachtergaele) em *Hilda Furacão* (*Globo*, 1998), Dona Roma (Miguel Magno), de *A Lua me Disse* (*Globo*, 2005), Ana Girafa (Luís Salém) de *Aquele Beijo* (*Globo*, 2012), entre outros. Contudo, observamos que a maioria desses personagens está sempre associada ao humor, ao núcleo cômico da trama, sendo coadjuvante no enredo e que não há uma abordagem mais profunda, um debate sobre a questão do travestismo e da sexualidade.

Como estudamos, as telenovelas sempre traziam homens travestidos, mas nunca transexuais. A primeira personagem transexual foi Ramona (Cláudia Raia), de *As Filhas da Mãe* (2001) – novela de Silvio de Abreu e exibida na *Rede Globo* - o que foi considerado um

grande marco na teledramaturgia nacional, pois o autor fez um *merchandising* social abordando a temática da transexualidade, o que fomentou discussões sobre o tema em nossa sociedade (SANCHES, 2010). Segundo Sanches, a abordagem da personagem teve um caráter romântico, pois era uma pessoa amigável, calma e que sempre ajudava os outros. Além disso, a trama era voltada para sua inserção nos meios familiar, social e profissional, e para seu romance com Leonardo (Alexandre Borges), um homem heterossexual, que relutava contra esse amor por não aceitar a transexualidade, o que contribuiu para sua aceitação perante ao público, sem gerar grande polêmica.

Foi um trunfo utilizado por Silvio para demonstrar como esse novo sujeito pode ser inserido no berço familiar, além de destacar como as representações familiares podem fortalecer a discussão contra a homofobia. Vale ressaltar que o âmbito familiar teve um papel importante para a aceitação da transexualidade de Ramona. Lulu, ao descobrir a transexualidade de seu filho, sofreu muito por não poder estar perto dele no momento da sua decisão. Porém, a partir dessa compreensão, ela luta pela aceitação de Ramona pelas outras pessoas e, inclusive, incentiva a filha a brigar pelo seu amor (SANCHES, 2010, p. 182).

Entretanto, essa abordagem romantizada e a interpretação da personagem por uma atriz mulher e heterossexual, fez com que o debate sobre a transexualidade fosse pouco utilizado, “pois o fato de ter uma personagem transexual no enredo já fez com que ele tivesse cuidado com a forma de representação dessa personagem, pois o público poderia ficar chocado” (SANCHES, 2010, p.182). Portanto, a representação de Ramona na novela foi vista de forma ambígua, pois ao mesmo tempo em que foi algo novo na teledramaturgia nacional, não proporcionou grandes discussões, principalmente por ter sido interpretada por uma atriz heterossexual e já conhecida, o que muitas vezes fez com que público esquecesse que ela era uma transexual. Desde então, ainda vimos algumas personagens transexuais em telenovelas nacionais, porém, sem grandes destaques e sem uma abordagem profunda sobre o tema.

5.3 TRANSEXUAIS E DOCUMENTÁRIO

A transexualidade também é tema de diversos documentários, que trazem diferentes abordagens sobre o assunto. Visto que o foco desse trabalho é a produção de um documentário com transexuais, julgamos importante reunir alguns desses filmes para exemplificar o que já foi e está sendo produzido sobre o tema em nosso país.

Atualmente, podemos ver em canais da TV fechada documentários que abordam a transexualidade. Em 2013, o canal *Discovery Home and Health* exibiu o longa *A vida Jazz*:

Uma Criança Transexual, que traz a história de *Jazz Jennings*, uma menina norte-americana que foi diagnosticada, ainda criança, com transtorno de identidade de gênero (Jazz nasceu com o sexo biológico masculino, mas se identifica com o gênero feminino). O filme, que tem duração de 30 minutos, acompanha todo o processo de transição que, com a ajuda da medicina, impede que as características masculinas amadureçam e transforma a pequena *Jazz* em uma menina. O documentário deu origem ao *reality show A Vida de Jazz*, que estreou em 2015 no mesmo canal. No *reality* o público pode acompanhar a vida da menina – transição, família, escola, preconceitos – que hoje é uma adolescente de 14 anos.

O canal *National Geographic*, também da TV fechada, produziu e exibiu, em 2013, o longa metragem, *Tabu Brasil: Mudança de Sexo*, que vivencia o cotidiano de transexuais e a luta diária para vencer o preconceito e os desafios impostos pela sociedade a essas pessoas. Com duração de aproximadamente 45 minutos, o filme traz entrevistas com transexuais e também narração em *voz over*, que coloca informações complementares sobre o tema. O documentário compõe a série documental *Tabu Brasil*, que a cada temporada traz um tema pouco discutido pela sociedade, por ser considerado um tabu. O programa foi criado originalmente nos Estados Unidos, mas ganhou uma versão específica no Brasil.

Também encontramos muitas produções independentes (que não estão relacionadas a grandes canais de televisão) sobre transexualidade, como por exemplo o curta metragem *Amapô* (2008), que faz parte do projeto *Marco Universal*¹⁰. Com duração de 12 minutos, o documentário trata, através de uma história de vida, de questões relacionadas aos direitos humanos, especificamente a questões de homossexualidade e transexualidade. A história é contada por outras pessoas, e a partir dos relatos o espectador conclui que se trata da história de uma transexual. Também podemos citar como exemplo de produção independente o documentário *Questão de Gênero* (2014), produzido pelo *Coletivo Catarse*, de Porto Alegre. No longa, sete pessoas compartilham suas experiências, dramas, perdas e conquistas ao longo do processo de transição de gênero.

Além dos documentários, podemos observar que a televisão tem feito maior abordagem sobre o tema ainda em outros formatos. Recentemente o programa da *Rede Globo*, *Profissão Repórter* teve como tema a transexualidade, em que mostrou a vida de algumas transexuais. O programa matinal da mesma emissora, *Encontro com Fátima Bernardes* também já abordou o tema, levando transexuais como convidadas. O programa de entrevistas

¹⁰ Projeto do Instituto Cultural em Movimento, patrocinado pela Petrobras, que visa a produção de curtas-metragens com temas de interesse universal.

De Frente com Gabi (SBT), também abordou o tema, trazendo uma entrevista com João Nery, o primeiro homem transexual do país.

Observamos que nos últimos anos, com a internet e, principalmente, com as redes sociais, a temática da transexualidade vem ganhando maior visibilidade. É cada vez mais comum vermos notícias positivas em *sites* e portais sobre transexuais, como inserção no mercado de trabalho, conquistas de prêmios e ingresso em universidades. Além disso, também podemos acompanhar em alguns perfis em redes sociais como *Facebook* e *Instagram*, relatos sobre o processo de transição, o que nos permite maior conhecimento sobre esse fenômeno e que contribui para quebrar estereótipos e estigmas.

Contudo, mesmo com os avanços dos últimos anos e com a visibilidade que o tema tem ganhado, a transexualidade ainda é considerada um *tabu* em nossa sociedade e é cercada de muito preconceito. As pessoas transexuais ainda encontram grande dificuldade de se inserirem no mercado de trabalho e no meio social, sendo tratadas de forma discriminatória pela maioria da sociedade. Observamos que a falta de conhecimento das pessoas a respeito desse fenômeno, ainda é muito grande e o principal motivo da discriminação é a indiferença com que alguns tratam esse grupo social.

6 MEMORIAL DESCRITIVO

A partir do conceito de documentário estudado no início desse trabalho e da análise feita do discurso da mídia em relação aos transexuais, foi produzido o curta metragem *TRANSformação*, que consiste em um mini documentário de representação social de entrevista. Com 20 minutos de duração, o filme¹¹ traz entrevistas de história de vida com cinco transexuais - entre homens e mulheres - da cidade de Juiz de Fora, Minas Gerais. A ideia inicial era entrevistar apenas mulheres, entretanto, conversando com pessoas do movimento LGBT e observando a ausência de representatividade de homens trans na mídia, optou-se por também entrevistar homens, portanto, o documentário traz três mulheres e dois homens.

No processo de pré-produção foi feita uma breve pesquisa em busca dos personagens. Entre os cinco que participaram, apenas uma, Giselly Cruz, já era conhecida da diretora do filme há algum tempo, os outros a diretora conheceu nesse momento de pré-produção. Entre os participantes, a primeira pessoa a ser contactada foi Bruna Leonardo, ativista nas causas LGBT. Foi feito um primeiro contato por *Facebook* e marcado um encontro para uma conversa informal e apresentação do trabalho. Nesse encontro Bruna indicou três nomes de possíveis participantes – as cantoras McXuxu e Júlia Jorge, e o estudante Michell Marques. Em seguida também foi feito um contato via internet com essas pessoas, que aceitaram participar. A partir de então foi feito um breve perfil dos possíveis entrevistados, em que continha nome, local e data de nascimento, profissão e horários disponíveis para gravar. Entretanto, tivemos problemas de compatibilidade de horários com duas participantes – Mc Xuxu e Júlia Jorge – o que impediu a realização das entrevistas com elas. Em seus lugares, foram contactados Thiago Lima, indicado por Michell, e Júlia Medeiros, também indicada por Bruna, que aceitaram participar do filme.

Durante a pré-produção também foram pesquisadas locações para as filmagens. Os lugares cogitados foram o estúdio da Faculdade de Comunicação da UFJF¹²; Fórum da Cultura; *Casa de Cultura da UFJF* e CCBM (Centro Cultural Bernardo Mascarenhas) Foi feita uma visita nos lugares para analisar o ambiente – ver a estética, a parte de iluminação e de som. Inicialmente pretendia-se filmar todas as entrevistas em um único lugar, entretanto,

¹¹ Neste trabalho usaremos os termos “vídeo” e “filme”, sem considerar o processo técnico para captação das imagens

¹² Universidade Federal de Juiz de Fora

devido a problemas entre a disponibilidade do local e dos entrevistados, foram escolhidas duas locações – Fórum da Cultura e CCBM, - para atender nossa demanda de lugares neutros, onde o foco estaria nos personagens.

6.1 PRODUÇÃO

Após decidir as locações e agendar com os entrevistados, foram gravadas as entrevistas. No total foram três dias de filmagem, porém divididos em três semanas, devido à disponibilidade de horários dos entrevistados. No primeiro dia foi gravada a entrevista com Giselly Cruz no Fórum da Cultura – que durou cerca de 30 minutos. No segundo dia filmamos com Michell Marques pela manhã, também no Fórum da Cultura e com a mesma duração média de 30 minutos; e a tarde com Bruna Leonardo, no CCBM. A entrevista de Bruna foi a maior das cinco realizadas, com duração aproximada de uma hora. No último dia foi a vez de entrevistar Thiago Lima pela manhã, no Fórum da Cultura e Júlia Medeiros a tarde, no CCBM – ambas tiveram duração média de 30 a 40 minutos.

Levando em consideração que o objetivo desse documentário não é buscar uma verdade absoluta nem provar algum fato passado, foram seguidos os métodos de entrevista da história oral, já estudados anteriormente, em que o foco é documentar a forma como o passado foi e é interpretado. O propósito desse projeto é ouvir o que o outro tem a dizer, sua história de vida e a forma como vê a si mesmo, sem qualquer julgamento se é verdade ou não, se está certo ou errado. Para isso, foi feito um roteiro¹³ de perguntas baseado no trabalho feito pelo Museu da Pessoa, de São Paulo, e também pelo projeto *Memórias Possíveis*¹⁴. O roteiro continha perguntas introdutórias sobre família, infância, escola, adolescência, amigos e *hobbies*. Em seguida, vinham perguntas mais temáticas, focadas na questão da transexualidade, tais como a descoberta, auto-aceitação, sobre o processo de transformações do corpo, a relação com a família e preconceitos. Para terminar, eram feitas perguntas sobre sonhos, planos para futuro e o que achou de participar do projeto. É importante ressaltar que não se seguia o roteiro com rigidez, algumas perguntas novas surgiam no decorrer da conversa, podendo haver perguntas diferente para cada entrevistado.

Para a condução da entrevista, uniu-se os métodos da história oral com os princípios do cineasta Eduardo Coutinho, também já estudados. Então, procurou-se sempre

¹³ APÊNDICE A

¹⁴ Iniciativa do Grupo de Pesquisa Comunicação, Cidade e Memória vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), em parceria com o Museu da Pessoa, de São Paulo

respeitar o entrevistado, se manter interessado naquilo que ele tem a dizer, demonstrar compreensão por suas opiniões e disposição para ouvir seu depoimento atentamente. No momento da entrevista o entrevistador buscou manter-se em segundo plano, isto é, deixou a pessoa falar livremente, fazendo poucas interrupções, apenas quando necessário, e sem contestar o que estava sendo dito. Essa atitude pode ser observada nas imagens, em que o entrevistador não aparece em nenhum momento e que sua voz é ouvida poucas vezes, apenas fazendo uma pergunta ou outra.

Para gravar as entrevistas, recorreu-se ao registro audiovisual, uma vez que a gravação em vídeo permite, além do registro do áudio, a captação da expressão corporal de quem está falando, impedindo que gestos que complementam e enriquecem a história que está sendo contada sejam perdidos. Em um documentário como esse, que realizam-se entrevistas mais longas, é comum o uso de câmera digital ao invés de película, cuja fita dura aproximadamente onze minutos. A interrupção para troca de fita a todo o momento “quebraria” a espontaneidade do entrevistado, prejudicando o andamento e o resultado da entrevista. Pensando nisso, para as gravações utilizamos uma câmera digital *CANNON T3i*, um tripé e um microfone de lapela. Como as filmagens foram realizadas durante o dia e em ambientes claros, com muita luz natural, não foi preciso o uso de equipamentos de iluminação. Na maioria das entrevistas estavam presentes um entrevistador e um cinegrafista, entretanto, em algumas estava presente apenas uma pessoa, que fazia as duas funções.

Como foi dito anteriormente, as entrevistas foram planejadas a partir do estudo da obra do cineasta Eduardo Coutinho, em que foram levadas em consideração quantas aparições o diretor faz, movimentos de câmera, locais de gravação, cenário, condução da entrevista, interrupções feitas nas narrativas dos entrevistados e a angulação usada pelo diretor. Diante dessa análise, durante as gravações foram feitas imagens com câmera parada, sempre focada apenas no entrevistado, assim como Coutinho fez em alguns filmes, como, *Jogo de Cena* (2007) e *As Canções* (2011). Também optou-se por fazer uso do plano médio, isto é, filmar a pessoa da cintura para cima, o que se manteve em todas as entrevistas realizadas. Dessa forma, toda a atenção da filmagem fica concentrada no entrevistado e na história que ele está narrando, o que é o foco do filme produzido. Além disso, o uso da câmera parada também facilitou para que em alguns momentos uma mesma pessoa fizesse o papel de entrevistador e de câmera, o que aconteceu em duas gravações.

Nas filmagens em que havia duas pessoas, também foram feitas imagens com um *smartphone*, em que se buscava outros enquadramentos e planos – plano detalhe, mostrando

entrevistado mais de perto; plano geral, mostrando todo o ambiente, inclusive o entrevistador e a câmera.



Figura 5: Bastidores. Personagem ao documentário *TRANSformação*.

A composição do cenário das entrevistas também foi pensada seguindo o exemplo de Coutinho – algo neutro e simples, de modo que deixasse o ambiente mais intimista e o entrevistado confortável. As filmagens do Fórum da Cultura foram feitas em uma sala e nas cenas aparecem apenas a cadeira ou poltrona em que o entrevistado se sentaria e uma parede de madeira ou uma porta de vidro, ao fundo. No CCBM também foi utilizada uma sala para as filmagens e nas cenas estão presentes apenas a cadeira do entrevistado e ao fundo uma janela e parte de uma escada de madeira.



Figura 6: Entrevistas. Personagem do documentário *TRANSformação*.



Figura 7: Entrevistas. Personagem do documentário *TRANSformação*

Nas filmagens com Giselly, Michell e Thiago, além da entrevista, também foram feitas imagens externas dos personagens chegando ao local – na rua, na portaria ou entrando na sala. As duas outras entrevistadas não tiveram imagens externas, pois estava chovendo no momento da filmagem, o que nos impossibilitou de gravar na rua.

Para abertura do documentário foram feitas imagens de objetos que remetessem aos universos feminino e masculino – vestidos, sapatos de salto alto, maquiagens, terno, gravata e sapato masculino. Nesse momento a intenção era fazer algo mais artístico, imagens poéticas, que falassem por si só, mas que também conversassem com os depoimentos dos personagens. Para tanto, as imagens foram filmadas em preto e branco e foram feitas em plano geral, mostrando toda a composição do cenário e em plano detalhe, com um *close* em cada objeto, explorando uma maior riqueza de detalhes. Além disso, fez-se uso de câmera fixa no tripé e também de câmera na mão, fazendo o movimento de *pan*, isto é, movimentando a câmera na horizontal, além de movimentos na vertical, explorando a angulação *contra plongée* (de baixo para cima), o que deu uma dinâmica para as imagens, mudando a perspectiva.

6.2 PÓS PRODUÇÃO

Finalizada a etapa de produção, com o material já gravado, iniciou-se o processo de pós-produção, que consistiu na montagem do documentário. Inicialmente foi feita uma decupagem dos depoimentos em temas, isto é, marcou-se a minutagem em que o entrevistado falava sobre determinado assunto, como, por exemplo, infância, família, transição,

preconceitos, mercado de trabalho e planos para futuro. Contudo, esses temas variam de um depoimento para outro, de acordo com o que o entrevistado conta, visto que as entrevistas não são iguais.

A partir da primeira decupagem, foi feita a edição de cada depoimento, em que se cortavam as entrevistas no tempo indicado e então se juntavam todas as partes selecionadas, excluindo os demais trechos que não seriam usados. Essa fase pode ser considerada a mais difícil, uma vez que se tinha um vasto material para colocar em um curto espaço de tempo – cada entrevista que tinha em média 30 minutos, teve que ser editada para aproximadamente cinco minutos. Outro desafio desse momento de edição é a seleção do conteúdo que entrará na montagem final, pois as entrevistas além de grandes, continham falas ricas, histórias interessantes, que também seriam de grande importância para a composição do documentário. Além disso, ainda havia a preocupação de que as falas selecionadas, e a ordem com que entrariam, deveriam dar um sentido a narrativa, o que tornava a edição um grande desafio. Nesse momento, optou-se por colocar, majoritariamente, apenas as falas dos entrevistados, contendo apenas duas intervenções do entrevistador – no início do depoimento de Giselly, em que ela pergunta qual nome era para falar, o feminino ou masculino, e que o entrevistador responde; e, na entrevista de Júlia, em que o entrevistador pergunta qual a profissão dela. A edição não seguia um padrão, portanto, essa escolha de colocar essas duas intervenções foi pensada de acordo com o fluxo de cada depoimento.

Essa etapa da edição foi feita em três dias – no primeiro editou-se apenas o depoimento da Bruna Leonardo, que era o maior e o mais trabalhoso. No segundo dia foi a vez dos depoimentos de Giselly Cruz e Michell Marques, ficando os de Thiago Lima e Júlia Medeiros para o terceiro e último dia. Com os recortes feitos e cada depoimento dentro do tempo limite, foi definida a ordem em que entrariam. Foi cogitada a ideia de intercalar os depoimentos, fazendo uma espécie de jogo de cena, em que os entrevistados apareceriam mais de uma vez. Entretanto, ficou decidido que cada um faria apenas uma entrada, sendo um depoimento seguido do outro. Nesse modelo, a ordem definida foi: Giselly, Michell, Bruna, Thiago e Júlia, respectivamente. Aqui também não se seguiu nenhum padrão, contudo, pretendia-se apenas separar os dois homens, intercalando-os com os depoimentos das mulheres.

Na montagem optou-se por colocar apenas imagens das entrevistas, aparecendo apenas os entrevistados. O entrevistador não entra em cena em nenhum momento. Foi feita a escolha de não colocar as imagens feitas com o *smartphone* e as imagens externas, uma vez que não tem imagens desse tipo de todos os entrevistados, apenas de alguns, então, concluiu-

se que esse uso ficaria estranho na edição final. Nesse momento também optou-se por usar as imagens em preto e branco, filmadas inicialmente para compor a abertura e descritas anteriormente, como cenas de transição entre um depoimento e outro. Desse modo antes de cada entrevista começar vem uma imagem dessa, em que aparece uma legenda com o nome do próximo entrevistado. A decisão por fazer essa mudança foi tomada após observar que o filme estava com muitas falas seguidas, sem intervalo, portanto, colocaram-se as imagens em preto e branco e sem falas entre os depoimentos para que se pudesse ter uma pausa entre um e outro e assim permitir que quem estivesse assistindo tivesse um momento para pensar e compreender as entrevistas. Diante disso, a abertura do documentário ficou composta por trechos – imagem e áudio – dos depoimentos em que os entrevistados dizem frases mais marcantes sobre a transexualidade. Em seguida, entra, em uma tela com o fundo preto, o nome *TRANSformação*. Esse momento da abertura, assim como os créditos finais, é acompanhado de uma música de *background* (BG). Em ambos os momentos, foi usado um rearranjo instrumental da música *Ur So Gay*, da cantora americana *Katy Perry*, encontrada no *Youtube*. Como foram usados apenas 30 segundos, não se viu problema com direitos autorais.



Figura 8: P&B. Cena de objetos que remetem ao universo feminino.

No último dia da etapa de pós-produção foram feitos apenas alguns ajustes finais, como modulação do áudio, aperfeiçoamento nos cortes e nas transições entre um depoimento e outro, além da inclusão dos créditos finais. Toda essa fase de edição e montagem foi feita na ilha de edição do estúdio da Faculdade de Comunicação da UFJF. Para a realização do trabalho, foi utilizado o programa *Adobe Premiere Pro CC*. Todo o conteúdo do filme – entrevistas, imagens externas, abertura, imagens de *smartphone* e projeto de edição – foi armazenado em um HD externo e o filme pronto foi salvo em um *notebook* e em um DVD.

7 CONCLUSÃO

A partir da década de 1960, com a chegada da técnica do som direto e com a influência do cinema verdade/direto sobre os cineastas do *Cinema Novo*, a narrativa documental ganhou novas características, deixando para trás a predominância da narração em voz *over* e o objetivo educativo e expositivo, e adotando o uso de depoimentos orais e o caráter reflexivo, tanto em relação a questões sociais do país, quanto ao próprio ato de produção. Contudo, essa adoção da voz do outro como narrativa foi gradual, uma vez que no início, as entrevistas eram usadas apenas para confirmar o que estava sendo dito pela narração em *off*, sendo um elemento secundário. Nas décadas de 1970 e 1980, essa ideia da entrevista como o principal produtor de sentido da narrativa foi se radicalizando, mas apenas na década de 1990 é que a chamada voz do outro se consolidou como o elemento central da narrativa.

Dentro do cenário contemporâneo do documentário de entrevistas, podemos destacar o trabalho do cineasta Eduardo Coutinho, que se tornou referência no gênero. A partir de *Cabra Marcado para Morrer* (1984), um de seus filmes de maior sucesso, o diretor passou a explorar o depoimento oral como principal elemento da sua narrativa documental. Tal predileção foi consolidada em *Santo Forte* (1999), filme que construiu apenas com pessoas falando, sem narração em *off* e com poucas imagens externas. Desde então, os filmes do cineasta passaram a ter cada vez menos imagens externas e voz *over*, característica que se radicalizou em *Jogo de Cena* (2007), documentário cuja montagem é composta apenas com depoimentos. A partir da análise de sua obra, observamos que Coutinho não seguia um padrão, sendo cada filme construído de uma forma, contudo, vemos que algumas características se repetem na maioria. Porém, mesmo essas que são repetitivas, analisamos que são articuladas de maneiras diferentes em cada documentário, dando singularidade a cada uma de suas produções.

Na atualidade, novos temas ganharam foco, como a questão dos negros, da mulher e da comunidade LGBT, por exemplo. Seguindo essa tendência, o presente trabalho ateu-se à abordagem da transexualidade, visto que ainda é um tema tabu em nossa sociedade. Nos últimos anos observamos um aumento nas discussões e abordagens sobre tal tema, tanto na mídia – principalmente na internet e na televisão – quanto nos documentários. Contudo, vemos que essa abertura de espaço para tal tema ainda é muito tímida e cercada de estereótipos e estigmas. Pensando nisso, o presente trabalho buscou trazer uma nova visão sobre transexuais através de um documentário com entrevistas de história de vida, em que toda a narrativa foi construída pelos depoimentos das pessoas entrevistadas.

Em entrevistas que envolvem histórias de vida, para conseguir que as pessoas se abram, é fundamental que o entrevistado esteja confortável e tenha confiança no entrevistador, além da disposição para ouvir o outro. Quanto mais o entrevistador demonstrar interesse pelo que a pessoa está contando, simpatia e compreensão pela opinião dela, mais o outro irá falar sobre si mesmo. Esses são alguns dos princípios da história oral, os quais foram seguidos para realizar as entrevistas.

Durante o processo de entrevista e de edição do documentário, adotou-se além dos métodos de história oral, alguns princípios seguidos por Eduardo Coutinho na produção de seus filmes. O objetivo do trabalho é fazer um registro de como as pessoas enxergam a própria vida, considerando o modo como falam, o que destacam, o que deixam de lado e as palavras que escolhem, além de trazer uma reflexão sobre a transexualidade.

Observa-se ainda que há uma necessidade muito grande de debater essa questão, visto que o preconceito e a discriminação ainda é recorrente com esse grupo de pessoas. Vemos frequentemente casos de agressões contra a comunidade LGBT por motivos homofóbicos. Diante disso, é preciso dar voz para essas pessoas, dar oportunidade para elas contarem suas histórias e mostrarem quem realmente são, e é exatamente isso que o documentário nos permite, explorar questões sociais e dar voz àqueles que não são ouvidos. Essa visibilidade pode mudar a visão da sociedade em geral e provocar uma maior aceitação dos transexuais no meio social.

O trabalho permite ainda um olhar sobre as interfaces da comunicação, ao dialogar com a história, memória e depoimentos biográficos, a partir da representação da memória em narrativas audiovisuais, seguindo os métodos da história oral. Histórias existem para serem contadas. As histórias de vida ajudam na construção da história e memória de um povo, enriquecendo-as.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. Rio de Janeiro: 2 Ed. rev. e atual. Ed FGV, 2004B
- ALBERTI, Verena. **Ouvir contar: textos em história oral**. Rio de Janeiro: Ed FGV, 2004A
- Associação Cultural Kinofórum. Disponível em <http://www.kinoforum.org.br> . Acesso em 07 de julho de 2016
- BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Rio de Janeiro: Ed Garamond, 2006
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003
- CARDOSO, Fernando Luiz. **Inversões do Papel de Gênero: “drag queens”, travestimo e transexualismo**. São Paulo, 2005. Também disponível em <http://www.scielo.br/pdf/prc/v18n3/a17v18n3.pdf> Acesso em 11 de fevereiro de 2016.
- COUTINHO, Eduardo. Na altura do olho. In: WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez, coordenadores. **História Falada: memória, rede e mudança social**. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. ISBN: 85-98112-21-6
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **História Oral: memória, tempo, identidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006
- FERREIRA JUNIOR, Sérgio do Espírito Santo. **Homossexuais, transexuais e violência: acontecimento e narrativa nos cadernos policiais da imprensa paraense**. Rio de Janeiro: anais do 38º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação 2015, 2015
- FIGUEIRÔA, Alexandre; BEZERRA, Cláudio; FECHINE, Yvana. O documentário como Encontro: entrevista com Eduardo Coutinho. In: **Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**. PUC-SP, v. 6, São Paulo, 2003. ISSN: 1982-2553
- FILÉ, Valter. Os dois lados da câmera. In: FILÉ, Valter (org). **Batuques, fragmentações e fluxos**. Rio de Janeiro: Ed DP&A, 2000
- GONÇALVES, Gustavo Soranz. Panorama do documentário no Brasil. In: **Doc On-line: Revista Digital de Cinema Documentário**. Universidade Beira Interior – Portugal, UNICAMP-SP. v.1, São Paulo, 2006. ISSN: 1646-477X. Disponível em www.doc.ubi.pt. Acesso em 20 de maio de 2016
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- História (São Paulo):
- LAGE, Nilson. **A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística**. Rio de Janeiro e São Paulo, Ed Record, 2001

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

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

MACIEL, Suely. **História Oral e as fronteiras com o jornalismo: a possibilidade metodológica e proposta de um novo fazer.** Disponível em: http://www2.eca.usp.br/pjbr/arquivos/artigos8_b.htm. Acesso em: 25 de junho de 2016

MEDINA, Cremilda Araújo. **Entrevista: O diálogo possível.** Ática, 1986

MEIHY, José Carlos Seba Bom. **Manual de História Oral.** 5 Ed. São Paulo: Loyola, 2005

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

MORENO, Bruna Sanchez. **Representações da identidade transexual.** In: **Língua, Literatura e Ensino: Revista anual dos cursos de Graduação do Instituto de Estudos de Linguagem:** UNICAMP – SP, v.5, São Paulo, 2010. ISSN: 1981-6871

MUSSE M, Mariana Ferraz. **Margens nada plácidas:** documentário, entrevista, identidades e alteridade, 2012. Dissertação de Mestrado (Faculdade de Comunicação) apresentada na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012

MUSSE C, Christina F; HENRIQUES, Rosali; THOMÉ, Cláudia. **Memórias Possíveis: o depoimento audiovisual e a ressignificação da história recente da imprensa de Juiz de Fora.** Porto Alegre: anais do 10o Encontro Nacional de História da Mídia 2015, 2015.

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

OLIVEIRA, Ana de. **Cinema Novo.** Disponível em www.tropicalia.com.br . Acesso em 28 de junho de 2016.

PUCCI, Cláudia. **Eduardo Coutinho.** Disponível em <http://www.mnemocine.com.br/aruanda/coutinho> . Acesso em 20 de maio de 2015

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

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

RODOVALHO, Amanda; POMPEU, Daniel; MELO, Ellen; PENA, Nasser. **Transitando.** Rio de Janeiro: anais do 38º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação 2015, 2015

ROUCHOU, Joëlle. **Entrevista na história oral e no jornalismo.** João Pessoa: anais 22º Simpósio Nacional de História 2003, 2003

SANCHES, Júlio César. Quebrando o complexo de Gabriela: uma análise da transexualidade na telenovela As filhas da mãe. In: **Bagoas: Revista do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes**: UFRN, v. 5, Natal, 2010.

SANTOS, Márcia Juliana. Cavar, criticar e documentar: aspectos múltiplos da produção fílmica em São Paulo nos anos de 1920 a 1940. In: **História (São Paulo): Publicação da Faculdade de História**. UNESP – SP, v.34, São Paulo, 2015

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro e o documentário. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Documentário no Brasil: Tradição e transformação**. São Paulo, Summus, 2004

Transexuais SP. Disponível em: www.transexuaisp.com.br . Acesso em 07 de julho de 2016

THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1992.

THOMPSON, Paul. História Oral: patrimônio do passado e espírito do futuro. In: WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez, coordenadores. **História Falada: memória, rede e mudança social**. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. ISBN: 85-98112-21-6

VOLDMAN, Danièle. A invenção do depoimento oral. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes, coordenadoras. **Usos e Abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006. ISBN: 85-225-0200-5

XAVIER, Nilson. **Relembre os travestis e transexuais das novelas**. Disponível em www.nilsonxavier.blogsfera.uol.com.br . Acesso em: 07 de julho de 2016

As Canções. Dir Eduardo Coutinho. Brasil, Rio de Janeiro, 2011

Babilônia 2000. Dir Eduardo Coutinho. Brasil, Rio de Janeiro, 2001

Cabra Marcado para Morrer. Dir Eduardo Coutinho. Brasil, Rio de Janeiro, 1984

Edifício Master. Dir Eduardo Coutinho. Brasil, 2002

Jogo de Cena. Dir Eduardo Coutinho. Brasil, 2007

Santa Marta, duas semanas no morro. Dir Eduardo Coutinho. Brasil, 1987

Santo Forte. Dir Eduardo Coutinho. Brasil, 1999

APÊNDICE

A - ROTEIRO

PERGUNTAS:

FAMÍLIA

- Para começar, gostaria que dissesse seu nome completo, data e local de nascimento.
- Você tem irmãos? Qual o nome deles?
- Qual a atividade dos seus pais?
- Fale um pouco da sua relação com sua família – pais, irmãos, tios,...

INFÂNCIA

- Fale um pouco de como foi sua infância
- Quais eram suas brincadeiras favoritas?
- Quando criança, você já percebia alguma questão com a sexualidade?

ESCOLA

- E onde você estudou? Sempre estudou numa mesma escola?
- Você gostava de ir a escola?
- Como que era sua relação com as outras crianças? Tinha muitos amigos?
- Teve alguma coisa ou alguém que te marcou durante a época de escola?

ADOLESCÊNCIA

- Agora fale um pouco da sua adolescência
- Você sempre morou no mesmo bairro?
- O que gostava de fazer?
- Queria ser o que, quando crescesse?
- Fez faculdade?
- A adolescência é um período de muitas mudanças, físicas e psicológicas. Como que foi sua relação com a sexualidade nessa época?

DESENVOLVIMENTO

- Quando que você percebeu que não se sentia bem com seu corpo, que era diferente dos outros meninos? Teve um momento específico pra isso?
- E quando que foi que você bateu o martelo e decidiu mudar de sexo, se transformar mesmo?
- Você fez cirurgia?
- E como que foi quando você tomou essa decisão? Como que foi com a sua família?
- Nós falamos de adolescência e infância. Qual que você acha que foi mais complicada?
- E em relação a preconceito, já sofreu muito ou ainda sofre? Teve algum episódio que te marcou?
- E seus amigos? Como foi? Você ainda mantém amigos antigos?
- E em relacionamentos, como que é?
- Hoje você é técnica de enfermagem né. Já teve algum problema com preconceito no ambiente de trabalho?
- Atualmente essa questão de gênero, por conta até das redes sociais, está sendo muito discutida, mas ainda é polêmica. Pra você, como que é ser transexual no mundo de hoje? Acha que as pessoas estão aceitando mais ou ainda é muito difícil?

FINAL

- E como que é sua relação com a família hoje?
- Quais seus planos para o futuro?
- Se você pudesse, mudaria alguma coisa na sua vida? Por que?
- E qual seu sonho?
- O que você achou de contar um pouco da sua história?