

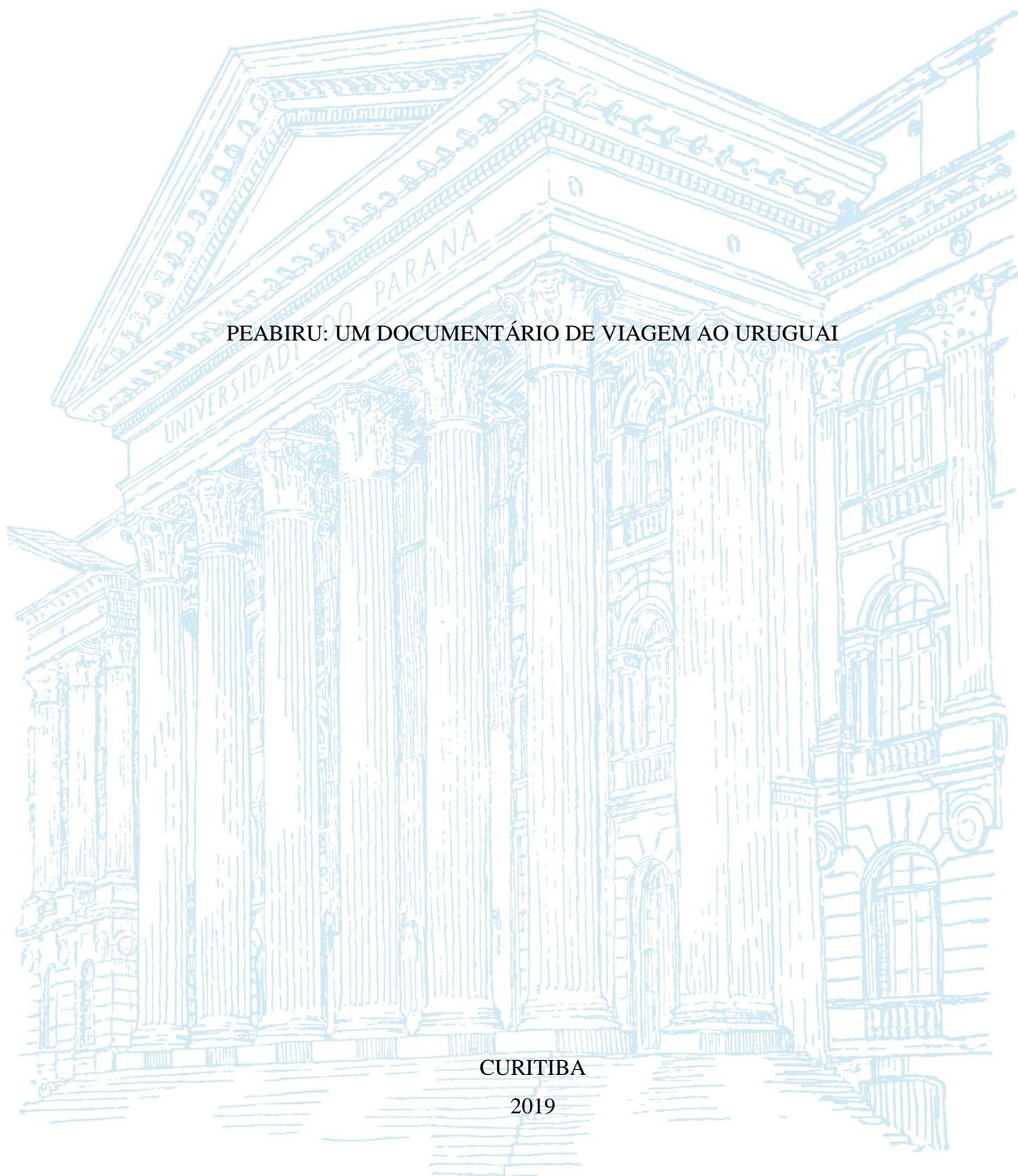
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BRUNA WALESKO FALCE

PEABIRU: UM DOCUMENTÁRIO DE VIAGEM AO URUGUAI

CURITIBA

2019



BRUNA WALESKO FALCE

PEABIRU: UM DOCUMENTÁRIO DE VIAGEM AO URUGUAI

Documento monográfico apresentado à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso II, como requisito parcial para graduação no curso de Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, do Departamento de Comunicação Social, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. João Somma Neto

CURITIBA

2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

**AVALIAÇÃO DA APRESENTAÇÃO ORAL DO
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO II**

NOME DO ALUNO(A): BRUNA WALESKO FALCE
TÍTULO: Peabiru: um documentário sobre uma viagem realizada pela expedição Peabiru.

LOCAL E DATA DA APRESENTAÇÃO ORAL:

Sede do Departamento de Comunicação Social da UFPR,
realizada na sala 4, no dia 10/12/19, às 14h00.

BANCA EXAMINADORA – PROFESSORES	NOTA
JOAO SOMMA NETO (orientador)	9,5
ELSON FAXINA	9,5
RENE LOPEZ (convidado)	9,5
MÉDIA FINAL:	9,5

BANCA EXAMINADORA	ASSINATURA
JOAO SOMMA NETO	
ELSON FAXINA	
RENE LOPEZ	

Curitiba, 10 de dezembro de 2019.

AGRADECIMENTOS

Um projeto movido por incentivos e declarações de orgulho e zelo. Depois de uma primeira faculdade que não terminou como esperado, por divergências entre os integrantes da equipe, uma nova possibilidade de concluir uma graduação e desenvolver um trabalho de conclusão de curso poderia ser percebida como algo negativo. Mas não foi. Foi uma oportunidade de fazer melhor. Por isso, antes de tudo, agradeço à **Roseli Walesko Falce** e **Pedro dos Santos Falce**. Meus pais. Minha base. Minha estrutura. Razão pela qual me propus a começar um novo curso e que, por consequência, despertou meu interesse pela comunicação novamente. Eles são responsáveis não apenas por uma jornalista que nasceu, mas por uma relações públicas que ressurgiu.

À **Universidade Federal do Paraná**, pela oportunidade desse recomeço. Pelo ensino público de qualidade. Pelos professores incríveis. Pelo incentivo aos estudantes a pensar e refletir sobre temas simples e complexos. Por encorajar os alunos a se transformarem em profissionais que condizem com aquilo em que acreditam.

Ao professor **João Somma Neto**, pelas aulas de telejornalismo que deram origem ao meu encanto pelo audiovisual. Pelas considerações construtivas. Pelo olhar crítico e pela competência profissional. Pelas orientações incríveis. Pela valiosa contribuição. Pela motivação ao longo do processo de desenvolvimento deste trabalho de conclusão de curso. Por ter acreditado e incentivado a execução deste projeto e compartilhado seu conhecimento comigo.

Ao professor **Elson Faxina**, por aceitar participar da banca de avaliação deste trabalho e por contribuir com seu conhecimento técnico. Pela motivação e entusiasmo. Nunca vou esquecer da orientação que tive com os dois professores – Somma e Faxina –, uma conversa informal, que trouxe lembranças sobre uma viagem que fizeram juntos. Ambos me inspiram. Cada um do seu modo.

Ao professor **José Carlos Fernandes**, por ser inspiração.

Aos integrantes da **Expedição Peabiru**, por uma viagem memorável. Pelas confusões durante o trajeto. Pelos ensinamentos. Pelos encontros, churrascos e noites mal dormidas em barracas. Pela troca infinita de conhecimento. Por todas as histórias contadas em rodas de conversa.

Ao **Luiz Eduardo Bara**, pelo incentivo diário. Pela ideia do projeto. Por comprar uma Belina e fazer essa viagem comigo.

À **UFPR TV**, pela oportunidade de me desenvolver profissionalmente. À toda a equipe que contribuiu nesse processo. Ao **René Lopez**, pela orientação nos projetos audiovisuais e pelo entusiasmo por cultura e ensino. Pela competência profissional. Pelo conhecimento técnico. Por ter aceitado participar da banca de avaliação deste projeto.

Ao **João Cubas Martins**, pela amizade. Pelos três anos de faculdade. Pelo apoio e incentivo. Por estar no “mesmo barco” que eu.

À **Marjory Walesko Falce**, por acreditar em mim todos os dias. Por puxar minhas orelhas. Por ser minha melhor amiga.

À minha **família**, pelo incentivo, apoio e amor.

Em memória: ao **João Paulo Walesko**, meu primo (irmão mais novo), que me ajudou a fazer um milhão de trabalhos da faculdade. Que ouvia as minhas apresentações por horas (e bem atento). E que sempre acreditou em mim. À **Eugênia Walesko**, minha avó, que nunca entendeu o que um relações públicas fazia. Mas que sempre me esperava no portão de casa quando eu voltava da minha primeira faculdade, com o coração cheio de amor e dedicação. Ao **Otávio Walesko**, meu avô, que me perguntava todos os dias: “que faculdade você faz mesmo?” (Só para puxar conversa, porque sabia a resposta). E um dia desses me disse: “acho que não é muito bom ser jornalista! Essas meninas da TV vivem correndo de um lado para o outro”. Ele também me esperava todos os dias, com muito amor, quando eu voltava da segunda faculdade, sentadinho em uma poltrona, com um gato no colo, na frente de casa.

*Vivemos numa caixa
de espaço e tempo.
Os filmes são as
janelas para o mundo.*

EBERT, R. (2004, p. 11)

RESUMO

Um resgate às *road trips* do passado, em que não haviam carros com câmbio automático, fácil acesso à assistência mecânica e tecnologia à disposição. A proposta da Expedição Peabiru é viajar em veículos que foram fabricados até 1989 e praticar a vivência em grupo – dormindo em barracas e cozinhando à margem da estrada –, na busca por uma essência individual e pela troca de experiências com quem cruzar o caminho. O propósito deste documentário é registrar os momentos em que os aparelhos eletrônicos e a vida *high-tech* são deixados de lado para dar espaço ao contato e à comunicação verbal (ou não), em um trajeto que sai de Curitiba, no Brasil, em direção à Melo, no Uruguai, passando ainda por Tacuarembó, que guarda, em museus e histórias de moradores, as discussões acerca da origem do cantor de tango Carlos Gardel.

Palavras-chave: Documentário. Documentário de viagem. *Road trip*. Carros antigos. Curitiba. Uruguai.

ABSTRACT

A record of classic road trips, when there were no cars with automatic change, easy access to mechanical assistance and available technology. The proposal of *Peabiru* Expedition is to travel in vehicles manufactured up to 1989 and practice group experience – sleeping in tents and cooking on the side of the road – looking for individual essence and the exchange of experiences with whom cross the road. The purpose of this documentary is to record the moments in which electronic gadgets and high-tech life are left aside to make room for contact and verbal communication (or not), on a journey that leaves Curitiba, Brazil, towards Melo, Uruguay, and also to *Tacuarembó*, where holds, in museums and residents' stories, discussions about the origin of tango singer Carlos Gardel.

Keywords: Documentary. Travel documentary. Road trip. Old cars. Curitiba. Uruguay.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – A RELAÇÃO DA FICÇÃO COM A NÃO FICÇÃO.....	14
FIGURA 2 – DISTÂNCIA ENTRE LONDRES (INGLATERRA) E ULAN UDE (RÚSSIA)..	40
FIGURA 3 – EXPEDIÇÃO PEABIRU NA VIAGEM DE JUNHO DE 2019.....	41
FIGURA 4 – TRAJETO REALIZADO PELA EXPEDIÇÃO PEABIRU (JUL/2019).....	42

LISTA DE SIGLAS

CD	– <i>Compact Disc</i> (disco compacto)
CD-ROM	– <i>Compact Disc Read-Only Memory</i> (disco compacto de memória apenas de leitura)
DVD	– <i>Digital Versatile Disc</i> (disco digital versátil)
GC	– Gerador de caracteres
PA	– Plano americano
PP	– Primeiro plano
PR	– Paraná
REC	– <i>Recording</i> (indicação de gravação em câmeras de filmagem)
RS	– Rio Grande do Sul
TV	– Televisão

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	QUESTÃO DE GÊNERO: O DOCUMENTÁRIO.....	13
2.1	OS FILMES ICÔNICOS.....	17
2.2	É OU NÃO É FICÇÃO.....	20
2.3	A TRANSMISSÃO NA LINHA DO TEMPO.....	22
3	O DOCUMENTÁRIO E O JORNALISMO.....	28
3.1	DOCUMENTÁRIO E GRANDE REPORTAGEM.....	30
3.2	A RELAÇÃO ENTRE AUTOR E TEMA.....	34
3.3	TEMA: VIAGEM.....	37
4	EXPEDIÇÃO PEABIRU.....	40
4.1	DESTINO: URUGUAI.....	43
5.	PEABIRU: UM DOCUMENTÁRIO DE VIAGEM AO URUGUAI.....	44
5.1	JUSTIFICATIVA E MOTIVAÇÕES PESSOAIS.....	44
5.2	METODOLOGIA.....	45
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
	REFERÊNCIAS.....	49
	APÊNDICE 1 – TRANSCRIÇÃO DOS DIÁLOGOS.....	52
	APÊNDICE 2 – ROTEIRO DE EDIÇÃO.....	67
	ANEXO 1 – ALGUNS MODELOS E MODOS IMPORTANTES PARA O DOCUMENTÁRIO.....	73

1 INTRODUÇÃO

Um diálogo entre passado, presente e futuro. Para Nichols, o documentário possui uma capacidade de ativar emoções e predisposições nos espectadores por meio da extração de histórias de diferentes espaços demográficos e temporais. O autor discorre que “para cada documentário, há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do público. Todas essas histórias, de formas diferentes, são parte daquilo a que damos atenção quando perguntamos do que trata certo filme” (NICHOLS, 2016, p. 109).

A primeira história, do filme proposto neste projeto, contempla a seguinte sinopse: uma expedição que parte de Curitiba, no Brasil, com destino à Melo, no Uruguai, durante o mês de junho de 2019. Belinas Del Rei, Kombis e outros veículos com data de fabricação até 1989 – em perfeito estado (ou não) e um grupo de pessoas diferentes com um objetivo em comum: redescobrir a vivência coletiva, encontrar novas experiências e passar por situações inusitadas, com um toque de adrenalina. Uma busca pelo inesperado, longe de tecnologia. *Peabiru: um documentário de viagem ao Uruguai*.

Com base na sinopse do documentário, é necessário construir o argumento da produção fílmica, que “funciona como um pré-roteiro, direcionando toda a produção do filme” (LUCENA, 2012, p. 36). Aqui entra a segunda história proposta por Nichols: a do cineasta, que define a forma de interação com as fontes, o processo de execução do produto final e a relação entre o documentarista e o tema desenvolvido na obra.

As motivações que levam à escolha do tema deste projeto se aproximam da proposta da *Expedição Peabiru*. O encontro com o passado e o presente, e a oportunidade de fazer parte de uma experiência inabitual flertam com o desejo da pesquisadora de contar histórias por meio de formato audiovisual. Ainda em relação ao tema, este trabalho acadêmico pretende compreender quais são as implicações, dificuldades e relevância dos contrastes socioculturais presentes em cidades entre Curitiba, no Brasil, e Melo, no Uruguai, e os personagens envolvidos na viagem.

Este estudo pretende fazer um registro destes contrastes e similaridades por meio da identificação dos aspectos socioculturais das cidades visitadas e das paisagens locais, da filmagem do contato entre os personagens propostos e do uso de técnicas de cinema, jornalismo e documentário para interligar as questões relacionadas anteriormente.

Voltando às histórias propostas por Nichols, descritas no início desta introdução, o autor propõe ainda uma terceira história, que corresponde ao público e, por isso, reflete uma

experiência individual de cada um dos espectadores. Olhares diferentes fazem parte do processo de compreensão de materiais fílmicos, exemplo disso são os próprios autores de teorias sobre o gênero documentário, que delineiam conceitos distintos, mas que não são assimilados, necessariamente, como certos ou errados.

O tema e o formato propostos neste trabalho acadêmico compõem o produto audiovisual. Lucena (2012, p. 33) explica que o documentarista precisa responder às seguintes perguntas: “o que eu quero mostrar? Como eu quero mostrar isso? Por que eu quero mostrar isso? Quem é o meu personagem? O que ele vai fazer? Como ele vai agir?” E, para orientar as respostas, no **capítulo 2**, são relacionados autores que esclarecem o motivo de cada uma das escolhas feitas por esta documentarista, entre eles Nichols, Lucena, Puccini, Rosenstone e Gauthier, entre outros.

Quanto à relação entre documentário e jornalismo, o **capítulo 3** pretende abordar fatores como o uso de recursos técnicos em produção de conteúdo audiovisual, um panorama sobre o *new journalism*, as diferenças entre a produção de documentários e reportagens, o aspecto autoral do documentário jornalístico, a relação entre o autor e o tema e, por fim, a proposta de filmes sobre viagens. Para isso, autores como Melo, Gomes e Moraes, Ebert, Bezerra, Souza, Cousins, entre outros, são elencados.

O **capítulo 4** pretende explicar o que é a *Expedição Peabiru*, tema do documentário proposto neste projeto, e define as características do destino da viagem: o Uruguai. Recortes do jornal *Gazeta do Povo* e informações do site do Ministério do Turismo – Uruguay Natural compõem este capítulo.

E, por fim, o **capítulo 5** detalha o formato, a justificativa e as motivações pessoais do projeto final proposto neste trabalho acadêmico, especificando a metodologia de pesquisa, as etapas de apuração, pré-produção, produção e pós-produção do documentário *Peabiru*.

2 QUESTÃO DE GÊNERO: O DOCUMENTÁRIO

O conceito de gênero, enquanto formato de narrativa, está presente desde os tempos de Aristóteles, que viveu e produziu estudos brilhantes entre 384 a.C. e 322 a.C. O filósofo grego registrou os aspectos da teoria de gêneros na obra *Arte poética*, que analisa o contexto da poesia e sua apresentação (ou oratória) para o público. No que tange à literatura, o pensador propõe uma divisão dos gêneros em três categorias: tragédia e comédia, ditirambo e épico. Superficialmente, a tragédia e a comédia apenas imitam o diálogo, o gênero ditirambo é caracterizado pela figura de um narrador e o gênero épico reúne os atributos dos dois gêneros anteriores – diálogo e narrativa (ARISTÓTELES, 2007).

Com base nas análises de Aristóteles, Stam (2003, p. 28) ressalta dúvidas que permeiam a teoria dos gêneros quando aplicadas às produções filmicas. “Os gêneros existem de fato no mundo real ou são meras construções dos analistas?” Para o autor, a pergunta não tem uma resposta certa e a questão funciona melhor como um tema aberto para discussões. De todo modo, os gêneros têm uma função simples e essencial: eles são uma forma de segmentar os títulos.

A noção de gênero, para a crítica e o mercado cinematográfico, também pode ser compreendida como um instrumento que facilita a comunicação entre os públicos que fazem parte do processo de elaboração e veiculação de um filme, sejam as equipes que participam da produção e edição do conteúdo, o público espectador ou, ainda, os exibidores (STUCKERT; LIMA, 2013).

A segmentação de gêneros pode ser feita de diferentes formas,

Enquanto determinados gêneros têm como fundamento o conteúdo da história (o filme de guerra), outros são tomados de empréstimo à literatura (a comédia, o melodrama) ou a outros meios (o musical). Alguns têm como base os intérpretes (...) ou o orçamento (os *blockbusters*), e outros o estatuto artístico (o filme de arte), a idade racial (o filme negro), a locação (o faroeste) ou a orientação sexual (o filme *queer*). Ainda outros, como o documentário e a sátira, são mais bem compreendidos como “transgêneros”. A temática é o critério mais débil para o agrupamento genérico, por não levar em consideração a forma como o tema é tratado. (STAM, 2003, p. 28).

De acordo com Stuckert e Lima (2013), a natureza dinâmica dos gêneros cinematográficos ressalta uma contínua mutação no decorrer do tempo. Isso se dá porque a terminologia é utilizada de acordo com os objetivos daqueles que estão envolvidos na realização de um filme. Assim, o conceito de gênero e as categorias mudam e se misturam, de acordo com cada obra produzida.

O cinema está em constante evolução, seja enquanto linguagem ou gênero. E esta transformação ilustra o crescimento e as mutações de alguns dos aspectos dos filmes. O autor afirma que "a arte - e, portanto, o cinema - está sempre avançando, tornando-se mais complexa, desenvolvendo-se a partir do passado" (COUSINS, 2013, p. 11).

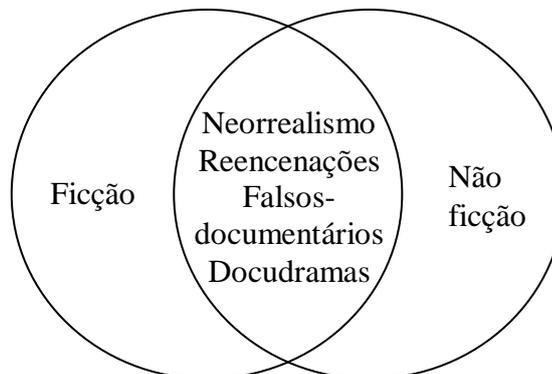
A teoria do cinema também é herdeira das questões antecedentes com respeito ao "realismo" artístico. (...) O termo "realismo" é confuso, porque esses usos filosóficos primitivos parecem, com frequência, diametralmente opostos ao "senso comum" do realismo – a crença na existência objetiva dos fatos e a tentativa de enxergá-los sem idealizações. (STAM, 2003, p. 29).

Por outro lado, o cinema retrata características de lugares e períodos de tempo. Detalhes como hábitos e costumes dos personagens, mentalidade e ideologia compõem condicionamentos estruturais e organização cultural. E, por isso, mecanismos sociais e ideológicos transmitidos em produções fílmicas contribuem na compreensão da mentalidade de uma determinada época. "O cinema é, assim, representação, discurso interpretativo, lugar de memória, testemunho, agente social e histórico, documento primário ou secundário, interlocutor do cientista social, além de divertimento e obra de arte" (GAUTHIER, 2011, p. 10).

Os filmes são representações da vivência coletiva, das formas de organização social, das estruturas econômicas, da política e até mesmo das angústias, das ansiedades, das paixões, dos medos, enfim, de todas as possíveis formas de subjetividade humana. (...) O cinema nunca é inocente, tendo um conteúdo político, consciente ou inconsciente, escondido ou declarado. (NÓVOA; FRESSATO, 2013, p. 10).

Segundo Nichols (2016), o conteúdo dos filmes pode ser definido como ficção ou não ficção. O conceito fica melhor ilustrado com o uso da FIGURA 1, abaixo.

FIGURA 1 – A RELAÇÃO DA FICÇÃO COM A NÃO FICÇÃO



FONTE: Nichols (2016)

No círculo da esquerda se concentram as obras de ficção, que têm por características a relação com o imaginário e a naturalidade dos personagens em frente à câmera – eles seguem a vida como se ela não existisse. Por outro lado, no círculo da direita, existe a não ficção, que inclui os documentários. Os filmes que pertencem a esse círculo podem ser identificados pela representação histórica, a dependência de atores sociais e uma relação entre cineasta, atores sociais e contexto histórico. Há, ainda, um terceiro grupo, que contém os elementos híbridos, que são categorizados de acordo com a proposta de cada pesquisador que as analisa. “A maioria dos críticos considera o neorrealismo¹ como ficção, porque os intérpretes, mesmo quando não são atores treinados, desempenham papéis determinados” (NICHOLS, 2016, p. 155).

Gêneros de ficção, como terror, aventura, melodrama, ficção científica, e tantos outros, diferem de maneira significativa dos documentários. Este último procura mostrar o mundo em que vivemos e não uma fantasia ou algo imaginado por um cineasta (NICHOLS, 2016). E pode, ainda, ser reconhecido por aspectos como o uso de atores sociais em suas atividades cotidianas e não de intérpretes que representam personagens, além de comentários com “voz de Deus”, formato de entrevistas e outros fatores que podem identificá-lo (NICHOLS, 2005).

O documentário se diferencia de outros gêneros do cinema pelas diferentes narrativas, mas compartilha do modelo de produção capitalista da ficção.

Em primeiro lugar, as escolhas estéticas em função de possibilidades técnicas foram responsáveis pela criação de estilos documentais, como é o caso da ascensão do cinema direto durante a década de 1960, relacionado à portabilidade da câmera de filmar e à descoberta do gravador Nagra, que proporcionava a captação do som sincrônico. Em segundo, tanto para o cinema de origem quanto para o contemporâneo, o interesse estético por questões amplas e socialmente profundas das massas permeiam o conjunto das obras (...). Esta proximidade com a vida cotidiana e a disposição para alcançar sentimentos profundos das massas, por outro lado, também foi útil sob o ponto de vista econômico e político. (CÂMARA; LESSA, 2013, p. 55).

Todos os gêneros do cinema flertam com a realidade, mas a proximidade com a verdade é uma particularidade do documentário. Rosenstone (2010, p. 109) afirma que este modelo de obras cinematográficas apresenta um recorte do mundo de maneira direta e que possui “o que foi chamado de relação “indexativa” com a realidade – que significa que ele nos mostra o que estava ali, na frente da câmera, em um dado momento e, em teoria, o que teria estado ali de

¹ O neorrealismo, ou novo realismo, foi uma corrente artística que surgiu após o fim da Segunda Guerra Mundial, na Europa. As principais produções de cinema e literatura neorrealistas foram desenvolvidos na Itália. O movimento era caracterizado por preocupações sociais e simpatia pela classe trabalhadora.

qualquer maneira se a câmera não estivesse presente”. E é no termo “em teoria” que cabe a dúvida de quão realista este gênero pode ser.

A presença da realidade sustenta o discurso do filme documentário. Para Puccini (2009, p. 24), o gênero “trata efetivamente daquilo que aconteceu, antes ou durante as filmagens e não daquilo que poderia ter acontecido (...). Essa ancoragem no real vai encontrar seus procedimentos essenciais sempre na busca de sua legitimação”.

Outra convenção é a predominância de uma lógica informativa, que organiza o filme no que diz respeito às representações que ele faz do mundo histórico. Uma forma típica de organização é a da solução de problemas. Essa estrutura pode se parecer com uma história, particularmente com uma história de detetive: o filme começa propondo um problema ou tópico; em seguida, transmite alguma informação sobre o histórico desse tópico e prossegue com um exame da gravidade ou complexidade atual do assunto. Essa apresentação, então, leva uma recomendação ou solução conclusiva, que o espectador é estimulado a endossar ou adotar como sua. (NICHOLS, 2005, p. 43).

A arte chamada de documentário apresenta histórias consideradas mais reais em relação às criadas em estúdio e, por isso, agregam relevância e caráter insubstituível. Estúdios jamais conseguiriam originar narrativas tão ligadas ao conhecimento ou que provocassem o mesmo efeito que os documentários podem provocar (LUCENA, 2012, P. 24).

No cinema, as vozes individuais prestam-se a uma teoria do autor, ao passo que as vozes compartilhadas, a uma teoria do gênero. O estudo dos gêneros leva em consideração os traços característicos dos vários grupos de cineastas e filmes. (NICHOLS, 2010, p. 135).

O gênero a que é atribuído o termo “não ficção” é representado por um estilo “particular que incorpora todas as escritas, unindo palavra, som e imagem. As imagens captadas nos tocam sensorial e emocionalmente, quando colhemos pedaços de informação que em determinado momento se juntam e dão origem a um trabalho interessante” (LUCENA, 2012, p. 8). Desta forma, o autor define o ato de produzir documentários como uma prática que

Envolve conhecimento a respeito do mundo, criatividade, escrita e o registro de algo que queremos expressar e compartilhar e, acima de tudo isso, criar considerações sobre alguma coisa que nos é muito próxima – ou que queremos descobrir – e elaborar um discurso sobre determinado objeto, alguma pessoa, uma comunidade, o mundo. (LUCENA, 2012, p. 8).

Voltando ao quesito verdade, para Grierson² (1946-1966 citado por GAUTHIER, 2011) “documentário é o tratamento criativo da realidade. (...) uma descrição desajeitada, mas ela continua a se impor”. O autor explica que os primeiros a utilizarem o termo foram os franceses, que pretendiam designar os filmes de viagem. A produção fílmica era uma boa desculpa para fantasias exóticas da época. Talvez pelo mesmo motivo, o termo acabava incluindo os filmes dramáticos.

Para Nichols (2016), os documentários possuem seis subgêneros ou formatos de representação, sendo eles: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Cada um dos formatos, que contém características peculiares, determina um estilo estrutural, “estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas” (NICHOLS, 2005, p. 135).

Seguindo a linha de raciocínio de Nichols (2016), o modelo expositivo utiliza a voz do narrador, o poético é composto por ritmos e padrões visuais e acústicos, o observativo procura registrar a vida real como se a câmera não existisse, o participativo é definido pela presença ativa do cineasta em meio às cenas, o reflexivo utiliza recursos como entrevista e trabalho de campo e o performático expressa o envolvimento do cineasta com o tema da obra. É válido ressaltar que os modelos podem se misturar em um mesmo filme.

2.1 OS FILMES ICÔNICOS

As produções cinematográficas passaram por transformações ao decorrer do tempo, devido às mudanças tecnológicas e à evolução de teorias de base.

Os primeiros filmes, registros curiosos de imagens em movimento, eram expressão da técnica, que apenas registravam o que ocorreu, não passavam por ilhas de edição ou por montagens, eram apenas sequências emendadas umas nas outras, para serem, em seguida, projetadas. (NÓVUA; FRESSATO, 2013, p. 8).

A produção cinematográfica que leva o título de número um – o primeiro registro da arte – foi feita pelos irmãos Lumière. A linguagem que utiliza uma câmera para retratar um momento, por mais simples que seja, tem característica documental. Em 1895, os inventores do cinema projetavam as primeiras imagens no Café Paris. “Eram cenas do cotidiano, cenas que

² GRIERSON, J. **Grierson on documentary**. Londres: Collins, 1946-1966)

os pioneiros gravaram com uma revolucionária câmera que registrava em 24 quadros por segundo o que acontecia à sua frente. A câmera era pesada, não permitia nenhum movimento e registrou *A saída da fábrica*” (LUCENA, 2012, p. 9).

A obra dos irmãos Lumière é um exemplo clássico do modelo observacional, definido por Nichols. Mas este é só o primeiro registro. O ponto de partida da cinematografia (ROSENSTONE, 2010).

A linguagem que define o documentário hoje começou a aparecer nos anos de 1920 com os filmes *Nanook* e *Moana* de Robert Flaherty. Lucena (2012) explica que a obra *Nanook* – considerada a primeira de não ficção – é resultado do encantamento de Flaherty pelos indivíduos de uma comunidade de esquimós do norte canadense. Os filmes vieram a inspirar uma crítica publicada no *New York Sun* em que o termo *documentary* apareceu pela primeira vez na história. O autor era John Grierson, produtor e documentarista, e o termo era proveniente de *documentaire*, que nomeava os filmes de viagem, em francês.

De acordo com Guérios (2016), os filmes produzidos por Flaherty se enquadram no modelo participativo.

Flaherty registrou durante três anos os hábitos dos esquimós, sendo que, na edição do filme, incluiu algo que ia além do registro da viagem: colocou em cena um personagem real em seu habitat, o esquimó Nanook, além de sua família. Inserir ali, portanto, um elemento em que se basearia a linguagem dos filmes de não ficção dali em diante. Ou seja: Flaherty contribuiu para a criação de um novo tipo de filme, situado entre os filmes de viagem e os filmes de ficção, ao colocar na tela um personagem real e a representação realista de uma comunidade e de seu ambiente. (LUCENA, 2012, p. 22).

Em 1939, o filme *The city* reproduziu uma organização da lógica do documentário. Nichols (2005, p. 54) esclarece que “pela montagem de cenas que incluem *clips* em câmera rápida sobre o frenesi da vida urbana, estabelece que a existência urbana se tornou mais um fardo do que uma alegria”. O autor constata que este filme apresenta um problema universal, porque desgasta a interação e o apreço das pessoas pela vida, além de ignorar assuntos contextuais, como o estresse urbano, as classes sociais e as etnias.

Qual a solução? A seção final oferece uma: a comunidade suburbana, cuidadosamente planejada, em que cada família tem o espaço e a tranquilidade necessários como tônico para a grande atividade da vida urbana (o filme supõe que a família nuclear e a moradia individual cercada de terreno sejam os elementos clássico da comunidade). (NICHOLS, 2005, p. 54).

O modelo poético, o mais raro dos definidos por Nichols, pode ser visto nos filmes de Peter Forgács. Rosenstone (2010) explica que as peças de Forgács retratam a história das famílias europeias que viveram entre as décadas de 1920 a 1940. O autor ressalta que o caráter caseiro das produções acrescido da escala de cores e da trilha sonora escolhidas reforçam o tom poético desta produção, em que paira o questionamento de como as famílias da época conseguiam manter suas vidas, indo a passeios e festas de casamento, sabendo que o Holocausto estava cada vez mais próximo.

Na década de 1970, Jerry Learch produziu um documentário que pode ser identificado como expositivo. O antropólogo focou sua pesquisa de doutorado em um movimento político de Trobriand, na Papua-Nova Guiné. O movimento era liderado por John Kasaipwalova. O cineasta convidou o líder da organização para realizar um filme que abordaria a adaptação local do tradicional jogo inglês de críquete para um ritual nativo de guerra. “O resultado deste encontro foi o filme *Trobriand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism*”, em português Críquete Trobriand: uma resposta engenhosa ao colonialismo. A lógica narrativa deste filme é feita com o uso de entrevistas intercaladas e a forte presença da narração de Learch. (GUÉRIOS, 2016, p. 50).

Já o modelo performático pode ser visto em *Waiting for Fidel*, de 1974. O formato está entre os mais raros da lista, mas é representado pelo cineasta Michael Rubbo em seu filme. Rosenstone (2010, p. 113) reforça que nesta produção fílmica “a câmera principalmente documenta os dias do cineasta canadense e de sua equipe enquanto eles esperam inutilmente em Havana uma entrevista prometida com o líder cubano”.

Por fim, um exemplo do formato reflexivo é *Far From Poland*, de Jill Godmilow, realizado em 1984. O filme

Enquadra a sua narrativa do movimento Solidariedade nos problemas pessoais, ideológicos e estéticos enfrentados pela cineasta ao criar a obra (dentre outras coisas, ela não consegue obter um visto para viajar à Polônia) e, além de imagens de atualidade, também usa reencenações baseadas em entrevistas publicadas em jornais poloneses. (ROSENSTONE, 2010, p. 113).

Além dos filmes aqui descritos, existem outros títulos que poderiam elucidar os modelos definidos por Nichols, mas como a lista seria extensa, serão mantidos apenas estes clássicos documentais.

2.2 É OU NÃO É FICÇÃO

Os filmes, e em especial os documentários, têm uma relação direta com a reprodução da realidade. “Os representantes da corrente “cinema-verdade”, Edgar Morin e Jean Rouch, sabiam que sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada” (LUCENA, 2010, op cit, p. 27).

Se digo que o documentário procura a verdade, oporão a mim que ela é inacessível, ou então que o romanesco procura a mesma coisa e consegue achá-la. Se afirmo que ele tende a refletir o real, me dirão que o real não é possível de ser conhecido. Se defino a não ficção (como se diz em inglês) como não relato, dou claramente a mão à palmatória: as relações de seguro e de apólice produzem relato cujos decretos não têm nada de fictício para aqueles que devem pagar. Se me prendo à noção de roteiro, o terreno é mais sólido, pois qualquer ficção, no sentido corriqueiro do termo, exige um roteiro prévio, esteja ele na cabeça de seu autor, rabiscado em um caderno ou impecavelmente escrito. Um documentário pode, no máximo, propor uma orientação, mas sua realização deve ser também uma descoberta, e o roteiro só se impõe após a filmagem. (GAUTHIER, 2011, p. 13).

A distinção entre realidade e ficção é amplamente discutida por autores que estudam o gênero documentário. Rosenstone (2010, p. 110) ressalta que “parte do problema está na palavra em si – “documentário”, com sua suposição de uma relação direta com a realidade. Mas a alternativa comum, o “filme não ficcional”, não fornece uma descrição muito mais satisfatória e igualmente debatida”.

Enquanto alguns autores dizem que “tudo é ficção”, outros afirmam que “tudo é documentário”. Gauthier procura esclarecer e contrapor as duas expressões. A primeira pode ser relacionada ao fato de que uma imagem nunca terá o mesmo valor de uma experiência vivida. Por isso, um filme é obrigatoriamente ficção, mas ao mesmo tempo o termo “tudo” não permite uma segmentação. Então, se “tudo” fosse ficção, o que sobraria para a realidade? A segunda expressão também poderia ser considerada verdadeira, porque o documentário não lida com o imaginário e sim com fatos datados. Mas aqui o termo “tudo” exerce a mesma função da primeira expressão. O autor considera ainda um terceiro ponto de vista, que compreende toda ficção como um documentário e todo documentário como uma ficção. Esta última seria uma expressão perigosa e que pode gerar riscos de se perder (GAUTHIER, 2010).

Mesmo que o documentário reproduza uma realidade, o gênero ainda está sujeito a restrições. Nichols (2016) pontua que uma imagem não identifica um acontecimento como um todo. Além disso, ela pode sofrer alterações – de forma digital ou por meio de enquadramentos

e afins – e não garante que o espectador compreenda o significado do que está sendo transmitido.

A relação entre os agentes envolvidos na produção e exibição de um filme acrescenta ainda mais parâmetros que merecem ser analisados. Gauthier (2010) propõe uma reflexão sobre o formato dos filmes documentais e de ficção.

E, ainda sobre a falsa percepção de uma realidade, que coloca o documentarista ou o personagem que está sendo exposto como uma pessoa solitária em uma determinada paisagem, quando, na verdade, ele está inserido em um contexto e rodeado de câmeras e de um jornalista ou entrevistador que direciona seus atos e respostas de alguma forma. Todos esses componentes, além do que é visto na imagem, ficam invisíveis. O que não reflete a transparência necessária, e também contrária, que seria reproduzir TUDO o que está acontecendo. (GAUTHIER, 2010, p. 21).

Gauthier (2010, p. 12) reitera que “diante de uma câmera, sempre se estará representando um pouco”. E aqui a dualidade não se trata de atores profissionais e não profissionais, mas de autorrepresentação e fidelidade em relação ao que uma pessoa é na vida real e o que ela expõe quando pressionada de alguma forma. “Por que, então, acreditar em sua autenticidade? É aí que o documentário é submetido a um desafio maior: convencer da autenticidade quando as qualidades de convicção do simulacro levam a melhor” (GAUTHIER, 2010, p. 12).

O documentário também utiliza técnicas provenientes da ficção, como cenas dramáticas, problematizações e estruturas de roteiro em que as complicações propostas no filme se resolvem apenas no final (ROSENSTONE, 2010).

A isso é acrescentada uma espécie de mistificação (pelo menos sugerida) – a noção de que aquilo que você está vendo na tela é, de alguma forma, uma representação direta do que aconteceu no passado. Nesse sentido, o drama é mais honesto, exatamente porque é claramente uma construção ficcional. No drama, você sabe – ou deveria saber – que está vendo uma construção do passado. (ROSENSTONE, 2010, p. 110).

Em relação à proposta de tempo e espaço, o documentário diverge da ficção. Puccini (2011) destaca a forma como os gêneros tratam o tempo presente. Para o autor, o drama apresenta tempo controlado, previsto e organizado, devido à encenação e os elementos que produzem uma continuidade, mesmo que não estejam em ordem cronológica. Já o documentário tem a necessidade de compor um plano de acordo o que está acontecendo em um determinado

momento. O registro é único. Não se repete. E isso traz maior relevância ao documentário do que à ficção.

Nesse sentido, Gauthier (2011) avalia a ficção como um universo mais tranquilizador,

O documentário é um atentado à verdade; a ficção, à moral. Parece que esta é mais dificilmente controlada do que aquela, pois os regimes autoritários, sobretudo desde que o cinema permite a gravação sincronizada, têm mais ou menos sorrateiramente criado obstáculo ao desenvolvimento do cinema direto, por conseguinte, ao documentário não controlado pelo comentário. Espontaneamente, receia-se ao documentário porque ele é falsificável. (GAUTHIER, 2011, p. 33).

Outra questão importante, que coloca à prova a verdade contida em um documentário, é o uso da montagem. O recurso permite alterações na ordem dos acontecimentos e seleção das falas dos personagens. Gauthier (2011, p. 130) reforça que “seria, entretanto, o cúmulo renunciar aos testemunhos autênticos sob o pretexto de que eles podem ser falsificados”. O autor destaca ainda que os documentários dependem da busca da verdade e da criação individual para funcionar.

O gênero se apoia em preceitos lógicos e recortes sobre o mundo histórico. Independentemente da forma como as cenas são organizadas, a montagem do produto final tem a função de sustentar um argumento. Por isso, o documentário é tão particular. A continuidade, que produz a sensação de não existirem cortes no filme, por exemplo, teria mais prioridade na ficção. No documentário, esse efeito se dá pelo formato narrativo e pela história proposta no filme. O tempo e o espaço são relacionados pelas ligações reais e históricas. Para Nichols, “a demonstração pode ser convincente ou implausível, precisa ou distorcida, mas ocorre em relação a situações e acontecimentos com os quais estamos familiarizados, ou para os quais podemos encontrar outras fontes de informação” (NICHOLS, 2005, p. 55).

Sem a necessidade de uma continuidade, o documentário não tem regras pré-elaboradas. Gauthier (2011) reafirma que não há limites para a criatividade nos filmes e que a vigilância é função do espectador, apenas.

2.3 A TRANSMISSÃO NA LINHA DO TEMPO

O cinema foi o primeiro palco dos documentários, e a retórica também é verdadeira: a produção cinematográfica de número um foi um filme pertencente ao gênero – *A saída da fábrica*, dos irmãos Lumière. Cinema e documentário nasceram juntos, na França, em 1895. Para Armes (1999, p. 41), “o cinema foi inventado para registrar o mundo em movimento, e

durante os seus primeiros anos foi pouco mais do que uma curiosidade oferecendo de forma bastante indiferenciada cenas do cotidiano e atualidades, fragmentos de apresentações teatrais”.

No final do século XIX, mesmo com as primeiras exibições, as imagens já continham movimento e não eram exibidas silenciosamente. O cinetoscópio, que projetava figuras paradas, e o fonógrafo, uma espécie de “máquina falante”, foram seus precursores.

O cinematógrafo foi inventado por um fotógrafo, Louis Lumière. Em todo caso, considerar o cinema em seu início como um meio “silencioso” e, portanto, apenas como herdeiro da fotografia estática é uma concepção errônea. A música sempre foi um acompanhamento vital, até mesmo nas primeiras apresentações do cinematógrafo feitas por Lumière, na década de 1890. (ARMES, 1999, p. 20).

E não foram somente as questões técnicas que sofreram mudanças ao decorrer do tempo. Em 1896, ao exibir *Almoço do bebê*, os inventores do cinematógrafo se depararam com “um espectador curioso e irrequieto, que provocaria a primeira grande mudança na linguagem essencialmente documental característica dos irmãos Lumière”. *Méliès* era um mágico ilusionista, que fazia os objetos desaparecerem. Ao assistir ao filme, o mágico deixou de prestar atenção no ponto principal da cena (o bebê que era alimentado) e passou a observar o movimento das folhas da árvore ao fundo da imagem. “Enxergou, portanto, não apenas o que estava no primeiro plano, na tomada central, mas todos os objetos e movimentos inseridos na cena. A partir de então desenvolveria o *cinema de camadas*, inserindo nos filmes cenários que se completavam e se complementavam” (LUCENA, 2012, p. 20).

Nichols (2016, p. 133) explica que “os primeiros cineastas não queriam abrir caminho para uma tradição que ainda não existia. Sua grande paixão era a exploração dos limites do cinema, a descoberta de novas possibilidades e de formas ainda não experimentadas”.

No Brasil, mesmo quando o cinema nacional começou a despontar, os filmes exibidos ainda eram importados. E isso acontece ainda hoje. Os principais produtos veiculados no país são de origem europeia e norte-americana. Mas os filmes estrangeiros não conseguem retratar temas mais próximos da realidade do Brasil e, por isso, não conseguiriam produzir identificação com o público com a mesma intensidade que os produtos nacionais. Medeiros (2009, p. 19) enfatiza que “não podemos esquecer que, depois do ciclo precoce e extraordinário da *Bela Época*³, são os filmes documentários que asseguram um mínimo de regularidade ao trabalho

³ O termo *Bela Época* designa um período de clima intelectual e artístico que começou no fim do século XIX e terminou com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914. A origem da expressão é francesa. O momento foi marcado por mudanças na forma de pensar e viver o cotidiano, com a presença de uma cultura urbana de divertimento e incentivo dos meios de comunicação e transporte.

dos realizadores”. Foi por meio de temas regionais, municipais e locais que os documentários brasileiros puderam ganhar espaço nos cinejornais⁴ na década de 30.

Em terras latinas, americanas, europeias ou em qualquer parte do mundo, com filmes das temáticas mais diversas, o cinema se tornou um grande espaço de lazer. Por volta de 1960, “Stanley Kauffmann cunhou o termo ‘a geração do cinema’ para descrever o fenômeno dos jovens fãs do cinema que se tornaram espectadores obsessivos”. E isso só foi possível porque “o cinema é, entre todas as artes, aquela que tem o maior poder de empatia, e bons filmes farão de nós seres melhores” (EBERT, 2004, p. 14).

Os filmes clássicos, assistidos quando o cinema ainda era a única possibilidade de veiculação, foram desaparecendo aos poucos. Para Ebert (2004, p. 13), isso está relacionado ao fim dos cineclubes. “Até o aparecimento dos vídeos domésticos, cada *campus* e muitas bibliotecas públicas, bem como centros comunitários, tinham cineclubes que apresentavam filmes em 16mm em sessões bem programadas, e preços bem atraentes”.

Em princípio, o vídeo doméstico é uma dádiva de Deus para os amantes dos grandes filmes, e realmente muitos desses filmes estão disponíveis, de uma forma ou de outra, em fitas de vídeo, e esta será a forma pela qual a maioria do público irá vê-los. Mas quando você entra numa videolocadora da sua vizinhança, e cartazes próximos à entrada mostram “os mais recentes vídeos” dos arrasadores e espetaculares campeões de bilheteria produzidos por Hollywood, você precisará fuçar teimosamente no meio das sombras para encontrar “filmes estrangeiros” e alguns “clássicos” – geralmente com uma seleção deplorável. (EBERT, 2004, p. 14).

Anos depois do fenômeno “geração do cinema”, os filmes já não eram exibidos exclusivamente em cineclubes. Os espectadores poderiam comprar versões portáteis para assisti-los em casa, na televisão. Em 1979, mais ou menos, o videocassete se estabeleceu, “primeiramente como um sistema de registro pessoal amador e depois como meio de reproduzir material comprado ou alugado” (ARMES, 1999, p. 21).

Depois, surgiram os vídeos discos a laser. Mas o novo produto não obteve sucesso.

Não havia experiência prévia por parte dos consumidores de comprar material pré-embalado, tal como filmes, para assistir em casa. O sistema teve que ser relançado alguns anos depois, usando apenas parte de seu potencial, como sistema exclusivo de som, o *compact disc*. (ARMES, 1999, p. 21).

⁴ Os cinejornais eram filmes documentais curtos que foram exibidos em salas públicas na metade do século XX. O conteúdo dessas produções eram notícias e itens de interesse público. A partir da década de 1950, a televisão substituiu o seu papel.

Com os videocassetes e CDs, surgiu também a produção de documentários para televisão. E para se adaptar ao veículo, o formato do cinema documental passou por uma transformação, de etnográfico e sociológico para uma versão mais vibrante, focada em questões sociais. “Os documentários do *Globo Repórter*, da Rede Globo de Televisão, nos anos 1980, já revelavam essa tendência”. Entre os temas recorrentes estavam “as biografias, os retratos de comunidades e as produções subjetivas, em que os diretores decidiram ousar tecnicamente e se colocaram dentro dos filmes” (LUCENA, 2012, p. 118).

Produção, programação e distribuição de produtos audiovisuais passaram por constantes transformações. Oliveira e Ribeiro (2012) destacam que o conteúdo e o formato se moldam de acordo com os autores e tendências, mas são os processos de evolução tecnológica e as mudanças mercadológicas que ditam as regras da produção. O cenário de convergência gera necessidade de revisões regulatórias para que o setor seja cada vez mais competitivo e estimule a produção local.

Das TVs de sinal aberto, destaca-se a programação da TV Cultura de São Paulo, uma emissora dedicada à educação e à cultura que tem co-produzido alguns documentários na forma de prestação de serviços técnicos. Além disso, tem aberto espaço em sua programação para exibição de filmes documentários brasileiros de produção independente. (SOUZA, 2001, p. 304).

A produção desses documentários tem sido possível por meio de “leis de incentivo à cultura, de prêmios dos governos estaduais e federal, e no caso de alguns deles também através de acordos entre os produtores independentes e as emissoras de televisão”. Como os recursos utilizados em produções fílmicas aumentam o orçamento dos projetos desenvolvidos para TV, os investidores ainda preferem os longas-metragens de ficção. Por isso, o caminho para a consolidação dos documentários na televisão ainda está só no começo.

Por ser uma obra única, envolvendo direitos autorais (morais e patrimoniais) de autores, diretores, roteiristas, atores, entre outros, o principal ativo da obra audiovisual é seu valor simbólico, e sua exploração econômica se dá pela gestão dos direitos patrimoniais daquela obra, por meio do licenciamento para sua exibição e comercialização no cinema, na televisão aberta, na TV por assinatura, na internet, via celular ou pelo DVD. (MEDEIROS E WOHLERS, 2012, p.43).

Com o avanço da transmissão digital, os filmes deixaram de ser uma exclusividade do cinema, de serem exibidos por meio do CD-ROM, do DVD e da televisão e, começaram a ser distribuídos em tempo real pela *web*. O recurso não é novo. A mídia de *streaming* existe há 70 anos. E se a transmissão ao vivo fosse considerada a única característica deste meio de

distribuição, a televisão também poderia ser chamada de mídia de *streaming* (AUSTERBERRY, 2013).

Os sistemas de televisão originais já transmitiam imagens ao vivo da câmera, via rede de distribuição, para o receptor doméstico. Mas o que diferencia o *streaming* é a forma como ele pode ser usado. Austerberry (2013) ressalta que a mídia de transmissão digital via internet oferece ao público uma conexão mais interativa, com facilidades que não são possíveis com a televisão convencional. Nesse sentido, Ebert (2004, p. 14) acrescenta que “firmas que alugam pela internet a *netflix.com* e a *facets.org* dão acesso a uma seleção mais ampla de filmes”.

A internet também proporciona mais controle de quem assiste sobre o que está sendo assistido. Kelly (2018) utiliza o termo “rebobinar” para designar a atividade de voltar ao começo ou rever algum trecho de um filme ou programa de TV, o que é exclusividade do meio digital. A transmissão via internet permite que o público veja o que quiser, quantas vezes quiser e até mesmo pule partes a qualquer momento.

Na TV aberta os projetos de digitalização experimental modelos transmídia que estão mais vinculados ao cruzamento com a internet do que, lamentavelmente, às experiências com a plataforma *Ginga* (middleware do sistema de TV digital e tecnológica desenvolvida no Brasil) (...). A maioria dos grandes veículos de comunicação do país, não apenas como estratégia de mercado, mas como foco das ações produtivas dessas organizações midiáticas, dedica seu olhar para o processo de produção e distribuição em multiplataforma. (KIELING, 2012, p. 12).

A internet muda o fluxo das informações. Kelly (2018) explica que os noticiários de TV, no passado, eram produzidos para consumo instantâneo, sem a possibilidade de serem revistos ou gravados. Mas com a possibilidade de rebobinar o conteúdo, o jornal se tornou passível de verificação. Assim, o público consegue comparar as motivações do veículo e as pretensões de publicação de um material. Os fatos podem ser checados, compartilhados e até mesmo mixados. Kieling acrescenta que “é esse segmento das indústrias criativas e de conteúdos digitais que produz um trânsito de dinâmicas entre economia criativa e a economia digital, hoje verificável nos espaços de produção, circulação e consumo midiático”. (KIELING, 2012, p. 11)

O maior beneficiado pela interatividade promovida pela internet é o público. Com o aumento da propagação de conteúdos há um crescimento de diversidade e pluralidade, que dão espaço para vozes representativas. Jenkins (2014) lembra que, apesar de positiva, a fragmentação do conteúdo também pode dificultar o acesso à informação e os grupos minoritários acabam limitados a se comunicarem apenas com veículos e comunidades com as

quais já têm alguma proximidade. Para tentar mudar esse cenário, alguns produtores apostam em *crowdsourcing*, uma maneira de criar uma relação com o público para manter uma rede de colaboração que faz o conteúdo circular. No caso dos filmes, esse processo depende da identificação da audiência, mas pode contribuir na divulgação e promoção dos produtos audiovisuais.

Medeiros e Wohler (2012, p. 42) ressaltam que “a produção da obra audiovisual envolve talentos das mais diferentes áreas artísticas, além de todo apoio logístico e operacional necessário à realização do filme, da série, do desenho animado ou outros tipos de obra”.

Por ser uma obra única, envolvendo direitos autorais (morais e patrimoniais) de autores, diretores, roteiristas, atores, entre outros, o principal ativo da obra audiovisual é seu valor simbólico, e sua exploração econômica se dá pela gestão dos direitos patrimoniais daquela obra, por meio do licenciamento para sua exibição e comercialização no cinema, na televisão aberta, na TV por assinatura, na internet, via celular ou pelo DVD. (MEDEIROS E WOHLERS, 2012, p.43).

Assim, as obras fílmicas (e não somente os documentários) passaram por uma evolução no que tange aos veículos de transmissão do conteúdo, mas sua disseminação não se limita a nenhum deles. Cinema, mídias portáteis, televisão e internet coexistem.

3 O DOCUMENTÁRIO E O JORNALISMO

Antes de discorrer as opiniões de autores em relação ao jornalismo em si, é importante analisar e contrapor semelhanças e dissemelhanças entre os modelos de documentário e de não ficção – categoria recorrente no jornalismo literário. O ANEXO 1 fornece uma lista desenvolvida por Nichols (2016), que elucida os termos.

Como as categorias mencionadas no ANEXO 1 foram definidas por Nichols, elas refletem um conceito criado pelo autor, que pode divergir quando relacionado a outros pesquisadores da área. Nichols ressalta que cada cineasta, diretor, patrocinador ou produtora de filmes possuem individualidades. “Como toda voz que fala, cada voz fílmica tem um estilo ou uma “natureza” própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital” (NICHOLS, 2016, p. 166).

O cinema direto também é de modo geral associado ao jornalismo. Uma associação pontuada por mal-entendidos. Autores de ambos os campos costumam sublinhar a influência que o cinema direto exerceu sobre o jornalismo televisual. De fato, o movimento americano estabeleceu padrões estéticos e apontou soluções narrativas para o telejornalismo em formação. (BEZERRA, 2014, p. 87).

Ainda sobre as relações entre cinema e jornalismo, Lucena (2012, p. 57) argumenta que as entrevistas e depoimentos são ferramentas narrativas fundamentais na produção deste híbrido. “A fórmula mágica: selecione um personagem ou um tema, deixe que ele fale ou que alguém fale sobre ele e complemente esses depoimentos e/ou entrevistas com imagens, de preferência relativas ao assunto, e pronto, tem-se um documentário”. Seguir uma fórmula seria simples, mas o próprio autor acrescenta uma informação essencial: este formato não deixa de ser válido, mas está desgastado.

O documentarista Silvio Tendler, um dos mais importantes realizadores de documentários históricos brasileiros, afirmou durante seminário na XI Conferência Internacional do Documentário (realizada em abril de 2011) que sempre grava muito, deixa o entrevistado falar porque “a entrevista realmente só acontece quando o entrevistado está tranquilo, dentro do assunto”. Muitas vezes, a entrevista também acontece após a câmera desligada. (LUCENA, 2012, p. 59).

A entrevista – característica inerente ao jornalismo – é um dos recursos mais utilizados no documentário e pode ser realizada de diferentes maneiras. Uma delas é o “fala povo”, que pode extrair informações espontâneas e sinceras ou gerar imprevistos e constrangimento. Para Puccini (2009, p. 44), “a utilização desse recurso, procedimento padrão no telejornalismo,

encontra em documentaristas como Michael Moore⁵ adeptos que apostam justamente no potencial explosivo dessas situações”. O autor defende que o documentário verdade é marcado pelo uso dessas entrevistas de rua.

No Brasil, Arnaldo Jabor se valeu do mesmo recurso em *Opinião Pública* (1966). O procedimento visava explorar as potencialidades do equipamento leve da câmera de 16mm e do magnetofone. Mesmo tendo forte ligação com a tradição do cinema documentário, é recomendável que as entrevistas de risco, cujos resultados podem trazer boas ou más surpresas, estejam ancoradas em uma boa justificativa para o filme. (PUCCINI, 2009, p. 44).

O uso de entrevistas em documentários também gera uma dúvida em relação ao cinema e ao jornalismo: a direção do olhar do entrevistado. Lucena (2012) explica que na televisão, o entrevistado olha em direção ao repórter, que se posiciona ao lado da câmera. Logo, o olhar não é direcionado para a lente.

Eu, particularmente, não gosto dessa opção, mas já usei esse tipo de direcionamento do olhar. Prefiro ficar atrás ou o mais próximo possível da câmera, na mesma altura, para que assim o entrevistado olhe para mim e para a câmera ao mesmo tempo, ou seja, fale diretamente com o espectador. (LUCENA, 2012, p. 61).

Por isso, no documentário, a presença do entrevistador é definida de acordo com as escolhas do cineasta e do produtor, o que interfere no posicionamento da câmera e no olhar do personagem.

Câmara e Lessa (2013, p.59) apontam que é responsabilidade dos autores assegurar o caráter assertivo da obra. A narrativa deve corresponder aos padrões de referencialidade, que representam a realidade e a credibilidade do argumento fílmico, independentemente dos recursos técnicos e estéticos utilizados. “No filme documentário, esta vida cotidiana será representada não só a partir da refiguração da realidade que permanece na arte, mas através do modo pelo qual a reflexão opera a partir da imaginação, da criatividade e da inspiração dedicadas durante seu processo”.

O documentário se apropria de técnicas do jornalismo, sendo ele produzido por um jornalista ou não. Em contrapartida, o jornalismo também utiliza recursos do documentário, tendo ainda a possibilidade de produzir diferentes formatos como os documentários

⁵ Michael Francis Moore é um documentarista e cineasta americano que ganhou o prêmio de melhor documentário em 2002 pela produção de *Bowling for Columbine*, um filme que relata causas do massacre na Columbine High School, nos Estados Unidos.

jornalísticos e as grandes reportagens, que podem se enquadrar em produtos do cinema e da televisão.

3.1 DOCUMENTÁRIO E GRANDE REPORTAGEM

O Prefácio do livro *Documentário e jornalismo: propostas para uma cartografia plural* sugere perguntas que norteiam a discussão sobre a relação entre o documentário e o jornalismo. O tema é complexo e não possui uma grande quantidade de estudos aprofundados. Por isso, Lins (2014, p.9) propõe os seguintes questionamentos: “o que distingue uma grande reportagem televisiva de um documentário independente exibido em festivais e salas de cinema? As opções estéticas? Os temas? Há de fato uma linha divisória entre jornalismo filmado e documentário?” A autora ressalta que as respostas para essas perguntas podem ser divergentes.

Na década de 1950, o clima entre os jornalistas era de grande insatisfação em relação às regras de objetividade do texto jornalístico. Em nome de uma suposta cientificidade, a imprensa americana havia adotado técnicas obrigatórias de redação como o *lead* (O quê? Quem? Como? Onde? Quando? Por quê?) e a pirâmide invertida (uma estrutura narrativa que prioriza uma ordem decrescente dos elementos mais importantes da notícia). (BEZERRA, 2014, p. 97).

As regras são utilizadas por jornalistas e grandes redações até hoje para padronizar e hierarquizar informações. Mas no momento de insatisfação que paira sobre a década de 50, uma outra proposta de fazer jornalismo ganha espaço. “Um movimento de ruptura e ampliação da atividade jornalística. Um jornalismo de imersão do repórter na realidade, em busca de novas estratégias narrativas que dessem conta dos conflitos e das microficcões cotidianas”. Surge então o *new journalism*, com uma proposta de jornalismo literário, com narração de diálogos, monólogos desenvolvidos pelo autor e pontos de vista em que o roteirista faz parte do produto final (BEZERRA, 2014, p. 97).

O novo jornalismo emerge num período em que a imprensa também parecia regida por ideais cientificistas na relação com os fatos. Se, por um lado, esses novos jornalistas romperam com a ideia de uma transmissão não expurgada da realidade, por outro eles levaram adiante a premissa de uma realidade passível de ser representada por meio de reportagens. (BEZERRA, 2014, p. 115).

Os ideais cientificistas que fazem parte do *new journalism* também estabelecem uma continuidade na ideologia documental, por meio do realismo. Bezerra (2014, p. 115) ressalta que “às tendências documentais que surgiam a partir da descoberta dos equipamentos leves

mesclava-se um sentimento revolucionário, a ideia de que aquele era o tipo de cinema que poderia “captar o real”, dando “autenticidade” ao vivido, buscando aproximar-se da vida”.

O conteúdo não precisa mais seguir as regras do *lead*, porque o texto é construído com base em técnicas literárias. Bezerra (2014, p. 100) aponta que o movimento “rompe então com duas das características básicas do jornalismo contemporâneo: a periodicidade e a atualidade”. As pautas se tornam flexíveis, porém mais complexas, e os temas passam a ser mais abrangentes. A notícia em si deixa de ser o objetivo central e dá espaço à vida moderna, à política, à economia, ao esporte e até mesmo às viagens.

No entanto, o novo jornalista não ignora o que aprendeu no jornalismo diário. O que ele faz é desenvolver técnicas narrativas já presentes no jornalismo de tal maneira que acaba constituindo novas estratégias profissionais. Mas os princípios da redação, como, por exemplo, a apuração rigorosa, a abordagem ética e a capacidade de expressar claramente, continuam atuantes e fundamentais. (BEZERRA, 2014, p. 100).

Por isso, apesar de poder ser lido como ficção, o *new journalism* não o é. Ele é verídico, busca a realidade e procura comprovar os fatos por meio de reportagens exatas. Mas a grande diferença entre o jornalismo convencional e o novo jornalismo é o envolvimento do autor com o tema. Os formatos textuais não são os únicos impactados com as mudanças provenientes desta relação. Um dos elementos que interfere em produtos audiovisuais é exatamente esse: “a profundidade com que o assunto é tratado”. E nesse último caso, existe mais uma questão a ser abordada: a diferença entre os produtos com profundidade. Documentários e grandes reportagens investigam os fatos a fundo, mas reproduzem o compilado de informações de formas diferentes (MELO; GOMES; MORAIS, 2001, p. 2).

A dificuldade para especificar documentário e grande reportagem está em desenvolver parâmetros que avaliam maior ou menor profundidade. Jornalistas costumam chamar de documentário as reportagens com mais de 5 minutos de duração, mas talvez isso aconteça por não terem profundo conhecimento sobre a tradição documental (SOUZA, 2001, p. 304). Ainda em relação a duração, Melo, Gomes e Moraes (2001) apontam que delimitar um gênero pelo tempo não seria exatamente um critério consistente. Os autores questionam se uma matéria de 15 minutos poderia ser chamada de reportagem enquanto uma de 15 minutos e 30 segundos seria um documentário. Mas então como distinguir esses formatos?

A atuação do autor na realização do material é um aspecto que pode individualizar os produtos jornalísticos. Quando um jornalista elabora um conteúdo televisivo, seja ele *Hard*

*News*⁶ ou grande reportagem, ele precisa ser o menos intrusivo possível e não tentar passar um ponto de vista próprio. Já no jornalismo documental, algumas características do cinema direto podem ser utilizadas. Os registros cotidianos presentes em pequenas cenas e o olhar apurado dos cineastas – que faz com que detalhes não passem despercebidas diante dos olhos – podem ser acrescentados aos documentários jornalísticos sem causar prejuízos, pelo contrário, agregam informação (BEZERRA, 2014).

A diferença entre cinema direto, documentário e grande reportagem é, por vezes, sutil, e isso é evidenciado pelas semelhanças entre os gêneros audiovisuais.

Na verdade, o novo jornalismo e o cinema direto são movimentos marcados por questionamentos de ordem ética. Ambos lidam com imprevisibilidades e devem negociar suas relações com as pessoas e suas vidas. Mas em que medida cineastas e jornalistas buscam e trabalham o consentimento informado dos participantes e possibilitam que o consentimento informado seja entendido e concedido? Até que ponto pode o cineasta ou um jornalista explicar as possíveis consequências de permitir que o comportamento seja observado por outros e representado para outros? (BEZERRA, 2014, p. 107).

A interação com os personagens e o modo observativo presentes no gênero documental podem trazer certo desconforto dependendo da prioridade empregada pelo jornalista ou cineasta. Bezerra (2014, p. 107) aponta que “os documentaristas do cinema direto eram extremamente eficientes em sua crença na espontaneidade e deixavam pouquíssimos rastros de manipulação”. Em contrapartida, de acordo com o autor, “os novos jornalistas dizem respeitar os fatos, mas por vezes enveredavam por “reportagens psicológicas” e ousavam até transcrever o pensamento das pessoas com quem conversavam”.

O cinema direto e o novo jornalismo americanos redefiniram o documentário e o jornalismo e criaram padrões e expectativas em relação às ideias de verdade, verossimilhança e objetividade. (...) Apesar de ambos os movimentos tentarem usar o melhor dos dois mundos, afirmando a possibilidade de desenvolver uma narrativa que atinja qualidades literárias ou ficcionais sem ser necessariamente, contudo, literatura ou ficção: “ficção” e “não ficção”, ainda parecem perfeitamente diferenciáveis um do outro. (BEZERRA, 2014, p. 116).

Discussões como a presença do real e o registro histórico e social aproximam o documentário e o jornalismo. Mas é o tempo e espaço que determinam o gênero em que um fato noticioso se enquadra.

⁶ *Hard News* são notícias importantes e sérias, que são consideradas de interesse público. Podem ser veiculadas na imprensa simultaneamente ou logo na sequência do acontecimento.

Assim, a ideia de noticiabilidade e disponibilização de informações para um público receptor está determinada, fundamentalmente, pela ideia de tempo e sua divisão em função do trabalho jornalístico, isto é, de suas rotinas. Em resumo, ao contrário do trabalho jornalístico voltado para a produção de notícias e reportagens, o documentário necessita, além de um maior tempo de elaboração, um envolvimento exclusivo dos profissionais que trabalham em sua execução. (MELO; GOMES; MORAIS, 2001, p.1).

O uso de documentos faz do documentário um registro que também tem ligação com o jornalismo.

O documentário, enquanto gênero, é produzido com objetivos bem claros de evidenciar recortes da realidade. Partindo de um fato, procura mapear outros fatos correlacionados, acontecimentos interligados, causas e consequências. Traz consigo o tom de explicação, apresenta imagens e depoimentos que comprovam o que é dito e também funcionam como registro, como mecanismo de resgate da memória humana. (MELO; GOMES; MORAIS, 2001, p.1).

Aqui é válido ressaltar uma reflexão proposta por Bezerra (2014, p. 114): “diversos autores já sublinharam de diferentes maneiras que o termo “realidade” deveria ser sempre usado no plural”. Considerando que não existe certo ou errado, e é essencial compreender que uma mesma situação pode ter diferentes pontos de vista.

A narrativa dos filmes contém traços de objetividade e subjetividade. Câmara e Lessa (2013, p. 57) observam que o gênero documentário pode ser estruturado por representações, artísticas ou não, desde que estejam adequadas a uma realidade objetiva. Esse direcionamento é usado para que o conteúdo não tenha “a sua existência material comprometida pela recepção ou não recepção de seus interlocutores”. A clareza facilita e conduz a compreensão.

No jornalismo uma realidade ou um universo é construído pelo uso de discursos e narração. Em documentários jornalísticos, a montagem dos fatos carrega particularidades dos filmes. “Ficção e realidade estão intrinsecamente relacionados, ainda que alguns insistam em acreditar que o documentário trabalhe apenas com elementos reais”. A presença do narrador é fundamental em reportagens, mas é opcional em documentários. As formas de construção e estética dos filmes podem variar. Depoimentos, por exemplo, conseguem constituir documentários sem a necessidade da famosa “voz de Deus” (MELO; GOMES; MORAIS, 2001, p.1).

O aspecto autoral permite que o documentarista coloque seu “olhar” no produto audiovisual. A poética do gênero não precisa se adequar à suposta neutralidade ou imparcialidade do jornalismo. Para Melo, Gomes e Morais (2001, p.1), o autor pode opinar e deixar pontos de vista claros em um filme deste gênero. “Esse privilégio não é concedido ao

repórter sob pena de ser considerado parcial, tendencioso e, em última instância, de manipular a notícia”.

3.2 A RELAÇÃO ENTRE AUTOR E TEMA

Filmes apresentam estilo, tom e visão de seus realizadores, roteiristas, produtores e diretores. Os elementos autorais de um produto audiovisual fazem com que os espectadores se interessem por assistir mais filmes produzidos por diretores que já conhecem.

Buñuel se encanta com a sem-vergonhice da natureza humana. Scorsese está impregnado do lúgubre sentimento de culpa dos católicos. Kurosawa exalta heróis num país que suspeita deles. Wilder fica atônito com atos que algumas pessoas seriam capazes de praticar para serem felizes. Keaton trata da luta do espírito humano contra as condições materiais do mundo. Hitchcock cria imagens que têm a propriedade dos sonhos criminosos. Ceddo ou tarde, todo amante de filmes irá ter com Ozu, quando então perceberá que os filmes não são sobre os processos de mudança, mas sim, sobre se se quer ou não mudar. (EBERT, 2004, p. 16).

Spielberg é outro grande exemplo de produção autoral. O diretor recriou sons de balas com maestria. Mas isso não aconteceu por acaso. Provavelmente ele passou dias se perguntando de que forma poderia produzir seus filmes com originalidade. “Os melhores cineastas sempre se perguntaram isso, de manhã no set, à noite quando não conseguem dormir, no bar com os amigos ou nos festivais de cinema” (COUSINS, 2013, p. 9).

E é por meio de aspectos negligenciados e pequenos detalhes que passam despercebidos, que acontecem as grandes inovações. Cousins (2013, p. 7) ressalta que “a medida da originalidade de um artista, expressa em seus termos mais simples, é a extensão em que sua ênfase seletiva se desvia da norma convencional e estabelece novos padrões de relevância”.

Autores são, antes de tudo, espectadores.

O que acontece quando você vê uma série de bons filmes é que suas tendências e estilos despontam naturalmente. Você percebe que alguns filmes são feitos por indivíduos, enquanto outros, por comitês. Alguns tratam simplesmente das personalidades que capturam. (EBERT, 2004, p. 15).

Com documentários não é diferente. Os filmes pertencentes a este gênero são produzidos para que as pessoas se reconheçam nos personagens e se interessem pelos cruzamentos e confrontos apresentados nos filmes. Alvarez (2012, p. 100) afirma que os filmes representam “suas vozes, seus relatos, seus sonhos e suas complexidades”, tanto do autor quanto do espectador.

Lucena (2012) ressalta que o documentarista constrói a realidade que deseja narrar e pode inserir contextos subjetivos no roteiro.

O documentarista é um apaixonado pela realidade, ou outras versões da verdade, ainda que essas verdades suponham outros relatos, outras construções, outras verdades a se verificar. Sua missão é amplificar as vozes e os rumores que correm nos recônditos da história oficial. (ALVAREZ, 2012, p. 99).

O autor de documentários é curioso, atento aos detalhes e busca vozes para contextualizar uma realidade por meio de fatos e relatos diversos. É papel do documentarista ampliar a visão de mundo do espectador. Ele “contribui para a escrita de uma memória coletiva, submersa, que encontra no documentário o lugar de sua revelação”. O diretor ou roteirista do filme deve propor algo como uma aventura cognitiva, uma viagem para quem assiste um filme (ALVAREZ, 2012, p.99).

A criatividade e a inventividade do realizador são essenciais para que o filme possa levar o espectador para mundos imaginários. Mas as fantasias e situações exageradas não cabem no gênero documental. Em documentários, a representação da vida cotidiana deve se aproximar da realidade, trazendo atores sociais e comportamentos verossímeis. (CÂMARA; LESSA, 2013). Por mais que o gênero não permita exageros, o processo criativo é fundamental para a elaboração de uma narrativa documental. Puccini (2011, p. 15) explica que as escolhas do documentarista “orientam uma série de recortes, entre a concepção e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por uma consciência subjetiva”.

De fato, persistem no filme documentário os elementos do perfil de uma obra de arte: a imaginação, a criatividade, a subjetividade e o exercício de uma visão de mundo particular, resultado da inspiração do autor. No entanto, todos estes elementos estarão voltados agora para uma matriz discursiva comprometida com critérios de validade para a vinculação de informações sobre o mundo histórico (CÂMARA; LESSA, 2013, p. 56).

Diez (2012, p. 98) considera o documentarista um realizador que “nunca descansa”. O produtor de filmes documentais está sempre atento aos fatos, investigando e procurando pontos de vista que compõem uma realidade. Este realizador é comprometido com o processo e o produto final, “porque está convencido de que sua obra pode ajudar a encontrar elementos essenciais para os seres humanos, pois, de fato, o documentarista deve ser um verdadeiro humanista”. Também é função deste profissional afrontar a realidade, usando ferramentas e técnicas do audiovisual, mas sem manipular informações ou se permitir ser manipulado.

A tecnologia e o local privilegiados permitem que o documentarista atue como um observador dos fatos, um guardador de segredos e um revelador de realidades. Ele deve manter uma relação de confiança com as fontes para obter informações, mas é essencial que saiba o que fazer com o que lhe foi confidenciado. “Se hoje conhecemos mais do mundo é graças ao documentário: a vida, ainda que dura, quando abordada e mostrada com arte, será capaz de enriquecer o conhecimento humano para o que – na minha opinião – é a essência de um artista: construir um mundo melhor” (DIEZ, 2012, p. 98).

Qualquer que seja seu modo de sonhar ideias, os cineastas raramente o fazem em isolamento. Eles observam o trabalho uns dos outros e aprendem como lidar com as cenas a partir do que veio anteriormente, e de seus colaboradores. Realizar está, acredito, na raiz da grandeza do meio. A capacidade de um plano ser ao mesmo tempo sobre o que ele fotografa objetivamente – o que está na frente da câmera – e sobre a subjetividade de seu criador explica o fascinante dualismo que está no coração do cinema. (COUSINS, 2013, p. 9).

O documentarista é o primeiro a testemunhar aquilo que está retratando. Mas para entregar as informações que obteve ao espectador, é necessário seguir alguns princípios. O compromisso com a verdade e a objetividade são fundamentais na concepção de um filme deste gênero. Para Bravo (2012, p. 93), “o documentarista não pode ser neutro porque, de uma maneira ou de outra, contrário ao seu ponto de vista que está presente em seu trabalho, a ‘objetividade’ é uma exigência dos documentaristas”. O autor afirma ainda que o produtor de documentários deve se posicionar contra ou a favor daquilo que exibindo. Não tendo espaço para os meios-terminos.

A originalidade do autor também pode ser vista na forma como o filme é construído. Para Koestler⁷ (1969 citado por COUSINS, 2013), “os pontos de virada decisivos na história de todas as formas de arte descobrem o que já estava lá: eles são “revolucionários”, ou seja destrutivos e construtivos, compelem-nos a reavaliar nossos valores e a impor novos conjuntos de regras ao jogo eterno”.

Um documentário é um companheiro de viagem, nada lhe é estranho, tudo lhe interessa: o atual, o passado, o futuro; sua importância está no tema, no tempo, que somente se utiliza para contar histórias que queremos que sejam conhecidas, para dizer as verdades que muitas vezes são desconhecidas ou ocultadas. O documentário, repito, é como uma obsessão, sempre será nosso companheiro de viagem e nunca nos abandonará; por isso gostamos tanto dele, por isso sofremos tanto. (DIEZ, 2012, p. 96).

⁷ KOESTLER, A. The act of creation. Londres: Hutchinson, 1969.

Diez (2012) conclui que a relação de um documentarista com o tema é como a relação de dois companheiros que viajam juntos rumo a um objetivo.

3.3 TEMA: VIAGEM

A escolha do tema pelo documentarista determina a qualidade do filme produzido. É a relação de proximidade que instiga o produtor a se aprofundar em um assunto e investigar detalhes que poderiam passar despercebidos. Isso também reflete na conexão entre o espectador e a obra cinematográfica. “Esperamos nos envolver com filmes que se envolvem no mundo. Esse envolvimento e essa lógica liberam o documentário de algumas convenções em que ele se fia para criar um mundo imaginário” (NICHOLS, 2005, p.55).

Os filmes transportam o espectador para realidades até então desconhecidas. É o que acontece em obras fílmicas sobre viagens: quem assiste consegue conhecer recortes de lugares para onde jamais imaginaria ir, organizar uma viagem que já estava planejando ou sentir vontade de se programar e fazer algo parecido com o que está assistindo. Oliveira (2016) recorre a importantes pensadores para traçar um panorama sobre a estruturação de diferentes culturas e os impactos de conhecer lugares e tradições novos. O autor parte da perspectiva do viajante em seu livro *Filosofia da viagem*. Entre os pensadores citados por Oliveira está Rousseau, que elucida que para conhecer lugares e cidades à fundo e adquirir conhecimento a partir de experiências, é necessário viajar, porque se deslocar entre diferentes culturas amplia as perspectivas de um indivíduo.

Para compartilhar o conhecimento e as experiências adquiridos em viagens, o documentário surge como formato que permite registrar relatos, cenas e momentos. Para Nichols (2008), “os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições”. As representações também são inerentes ao formato, e vale ressaltar que o responsável por reunir as informações imputa suas projeções e discernimento em todo o conteúdo apresentado.

Mendes (2006, p. 35) afirma que a paisagem urbana

Pode ser definida como a percepção individual, espacial e temporal da composição de todos os seus elementos fixos (edificações, árvores, pavimentação, ruas), semifixos (anúncios, comércio ambulante) e móveis (automóveis, pessoas). (...) esses elementos podem integrar o espaço urbano de forma estática ou dinâmica, o que interfere de um ou de outro modo na composição dos pontos focais e das diferentes paisagens.

Para Guzmán (2017, p 22), as paisagens e contextos culturais podem ser documentados a partir de dois meios: o ponto de vista e a distância. Os meios fazem parte da construção de uma obra fílmica e são propostos pelo autor para analisar a relevância da produção de um documentário. O autor questiona: “se a realidade é um caos, como selecionar o que se quer filmar? Como separar as imagens principais e secundárias?”

Para encontrar um sentido para a realidade proposta pelo documentário é preciso ter um ponto de vista, ou seja, uma opinião, uma apreciação, um juízo sobre um tema para poder descobrir quais são as palavras, os enquadramentos e a luz adequada para filmar ou gravar essa realidade. O ponto de vista contribui para anular o caos. Também é fundamental se distanciar do assunto. Questionamentos são necessários para evitar o clichê e olhar a realidade por diferentes ângulos. Guzmán (2017) explica que quando produz um filme sobre viagens, observa a sociedade de fora, mesmo que já conheça o lugar. Ouve as nuances do idioma. E esse contato distanciado – sem proximidade com as pessoas, lugares ou a língua – permite uma aproximação com a essência dessa sociedade. O autor se posiciona como um desbravador que procura se conectar com um ambiente desconhecido.

O olhar do pesquisador interfere no significado dos objetos, seja por meio da escolha da ordem dos fatos ou dos recortes de uma realidade. A segmentação do objeto pode implicar em distorções da realidade. Nichols (2008) afirma que todo filme é um documentário, e que, muitas vezes, a cultura é evidenciada de forma extravagante, inclusive na forma como retrata os indivíduos. Por isso, aqui cabe analisar as implicações éticas desse registro. “A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema tem consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores”.

Ao retratar uma sociedade ou a relação entre pessoas, é importante estar atento a detalhes como:

Não podemos ver o conceito de pobreza, por exemplo; podemos ver apenas os sinais e sintomas específicos de uma existência degradada, cheia de privações, à qual atribuímos o conceito de “pobreza” (...). Isso equivale a dizer que o valor documental dos filmes de não-ficção está em como eles representam visual e auditivamente os tópicos para os quais nossa linguagem escrita e falada fornece conceitos. (NICHOLS, 2009, p.98).

O significado atribuído aos objetos é constituído por meio de percepções, que podem ser analisadas a partir de conceitos de semiótica. Santaella (2007) define os estudos acerca do

tema como muito abstratos e destaca que a semiótica só permite analisar os aspectos gerais que constituem o campo das linguagens. A autora ainda cita que qualquer interpretante imediato compreende um signo de acordo com a natureza e a sua relação com o objeto. Dessa forma, a mente que interpreta é singular e específica.

A oportunidade de adquirir conhecimento por meio de viagens reflete na produção de conteúdo impresso e audiovisual acerca do assunto. Esses longos percursos se tornaram tema de inúmeros filmes, documentários e grandes reportagens. Com diferentes possibilidades de enfoque, as viagens cativam por apresentar costumes inusitados, paisagens surpreendentes, gastronomia exótica e, principalmente, por exibir algo novo a quem assiste.

A *Expedição Peabiru* segue algumas das características deste *rally*, como a autonomia de cada um dos veículos – mas com espírito de equipe –, o uso de carros antigos e os trajetos difíceis e inusitados. Uma das diferenças é que ele acontece na América Latina e propõe destinos distintos para as viagens. Enquanto o *Rally Mongol* começa sempre em Londres e termina em Ulan Ude, a *Expedição Peabiru* viaja para cidades e países diversos em cada nova temporada. Os carros utilizados são *Belina Del Rei*, *Santana Quantum*, *Kombi* ou qualquer veículo com data de fabricação até 1989 – em perfeito estado (ou não) – e com valor de compra de no máximo 5 mil reais. A FIGURA 2, abaixo, apresenta alguns dos carros que participaram da *Expedição Peabiru* realizada em junho de 2019.

FIGURA 3 – EXPEDIÇÃO PEABIRU NA VIAGEM DE JUNHO DE 2019

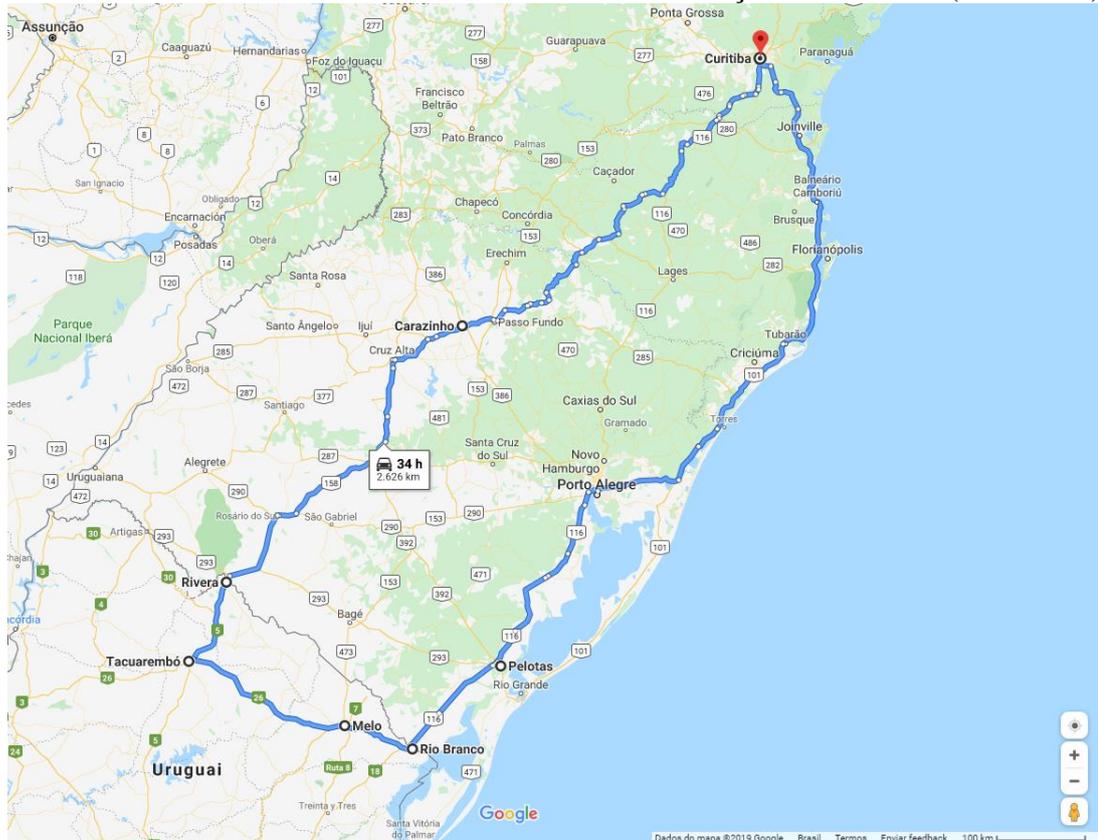


FONTE: A autora (2019).

Nas viagens pela América Latina, cada roteiro leva a um destino diferente. A primeira vereda⁸ de 2019, que inaugurou a expedição, conduziu os viajantes para a Bolívia, em um trajeto que passou pelo Paraguai e pela Argentina. Já a segunda temporada partiu de Curitiba, no Brasil, com destino à Melo, no Uruguai, e passou pelo trajeto ilustrado na FIGURA 3, na página a seguir.

⁸ Caminho apertado (desprovido de espaço); caminho alternativo através do qual se consegue chegar mais rápido a um determinado local; atalho

FIGURA 4 – TRAJETO REALIZADO PELA EXPEDIÇÃO PEABIRU (JUN/2019)



FONTE: Google Maps (2019).

As viagens da *Expedição Peabiru* acontecem duas vezes ao ano, uma no início de janeiro e outra entre os meses de junho e julho. A primeira, com duração de aproximadamente 15 dias, permite uma viagem mais longa, já a segunda propõe um trajeto mais curto a ser feito em 5 dias, no máximo.

O nome *Peabiru* foi inspirado no famoso caminho desenvolvido pelos Incas, os índios tupis-guaranis ou algum outro grupo – visto que o “dono” da estrada original nunca foi comprovado –, com rotas que continham ramificações e que começariam no litoral paulista, passando pelo Paraná, Santa Catarina, Paraguai, Bolívia e há quem diga que terminaria no Peru. O caminho original e seus desbravadores são motivo de pesquisas e estudos pelo Brasil (GAZETA DO POVO, 2008). De todo modo, a *Expedição Peabiru* faz referência ao caminho místico e lendário, porque alguns dos trajetos propostos pelo grupo de viajantes passam pelos países que fazem parte do histórico Peabiru.

Assim, a proposta da expedição é reunir um grupo de pessoas diferentes com um objetivo em comum: redescobrir a vivência coletiva, encontrar novas experiências e passar por situações inusitadas, com um toque de adrenalina. Uma busca pelo imprevisível e pelo inusitado, longe de tecnologia, usando carros antigos e fazendo trajetos que passam por diferentes culturas

na América Latina. E o *slogan* dessa grande aventura não poderia ser nada menos que: “*Peabiru: viva o inesperado!*”

4.1 DESTINO: URUGUAI

A *Expedição Peabiru* realizada em junho de 2019 teve como destino Melo, no Uruguai. Apesar da proximidade, o Brasil e o Uruguai possuem diferentes características socioculturais. A começar pelo idioma. O Brasil é o único país da América Latina que fala português. Em contrapartida, o Uruguai utiliza o idioma predominante na região: o espanhol. A dimensão territorial também apresenta disparidade, o Brasil é 48 vezes maior que seu vizinho *hispanohablante* e a diversidade está presente nas cinco regiões que o compõem, com sotaques, costumes e ambientes distintos. Já o Uruguai é bem menor, mas também apresenta assimetria sociocultural entre suas cidades e departamentos.

Neste contexto, o cenário uruguaio conta com particularidades que o tornam único. A começar pela paisagem repleta de carros antigos circulando pelas ruas e arquitetura tradicional do país. Cada cidade tem uma personalidade. Tacuarembó, no norte do país, por exemplo, possui traços indígenas e paisagens com morros planos e belezas naturais que protagonizaram filmes uruguaio. A cidade é tida como o “berço de Carlos Gardel”. “Em Tacuarembó não há dúvidas: Gardel é uruguaio. Dizem que chegam ao museu do artista os mais céticos sobre a nacionalidade uruguaia do “mago”, porém saem convencidos do contrário” (URUGUAY NATURAL, 2019).

O tango é uma das mais genuínas e originais expressões culturais do Rio da Prata. Nascido da fusão das tradições musicais de origem africana e dos ritmos e instrumentos europeus e crioulos, sendo fiel testemunha da história cultural da região. A gestação do tango aconteceu tanto em Buenos Aires, quanto em Montevideú. E um exemplo tangível o constitui a obra “La Morocha” composta em Buenos Aires em 1905 pelo uruguaio Enrique Saborido e “Mi noche Triste”, escrita em Montevideú pelo argentino Pascual Contursi em 1916. O tango foi tombado Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO em setembro de 2009. (URUGUAY NATURAL, 2019).

Já a cidade de Melo, possui atrativos turísticos relacionados à história do país, como a Praça Constituição, com um monumento a um herói nacional, e a Praça da Independência, outro ponto turístico local. A cidade também conta com parques verdes próximos ao centro, como o Parque Zorrilla, em que acontecem encontros anuais de carros antigos. O encontro recebe automobilistas e ciclistas de diferentes regiões (URUGUAY NATURAL, 2019).

5. PEABIRU: UM DOCUMENTÁRIO DE VIAGEM AO URUGUAI

Peabiru: um documentário de viagem ao Uruguai é um documentário de 40min10s de duração sobre uma viagem realizada pela *Expedição Peabiru* em junho de 2019. O roteiro propõe um percurso com saída e chegada na cidade de Curitiba, Paraná, Brasil, passando pelas cidades de Carazinho (RS), Tacuarembó (Uruguai), Melo (Uruguai) e Pelotas (RS). É um retrato das relações interpessoais e do contato com diferentes culturas, além das aventuras de uma viagem feita com carros datados de até 1989. Neste documentário não há divisão de blocos, o próprio roteiro de viagem compõe a linha cronológica do filme. O primeiro minuto consiste em uma vinheta com detalhes dos carros. Na sequência, diálogos espontâneos entre os participantes e gravações de entrevistas pré-agendadas são mesclados a imagens de estrada, dos carros nas ruas e das paisagens locais.

5.1 JUSTIFICATIVA E MOTIVAÇÕES PESSOAIS

A ideia de retratar uma viagem da *Expedição Peabiru* surgiu a partir de uma conversa informal sobre experiências anteriores dos viajantes, que foram de Curitiba (Brasil) à Porco (Bolívia), passando ainda por cidades na Argentina, no Paraguai e no Chile. As histórias contadas pelos integrantes são inspiradoras e apresentam os contrastes culturais entre os diferentes países da América Latina. As lembranças boas (ou nem tanto) contadas aos risos não precisariam ficar apenas nas rodas de conversa, elas poderiam compor um filme.

Passar muito frio – com temperaturas abaixo de zero –, muito calor – acima de 40 graus celsius –, não ter onde dormir, ficar sem gasolina na estrada e comer pratos típicos diferentes e que são conservados de formas não convencionais (para curitibanos), foram alguns dos temas que motivaram a participação desta autora na segunda viagem proposta pela *Expedição Peabiru*, com destino ao Uruguai e a produção de um documentário que retratasse essa viagem.

Filmes de viagem são comuns na ficção. Mas a proposta deste documentário é apresentar uma viagem feita por brasileiros na América Latina – tema talvez não tão recorrente. Um detalhe dessa expedição que a torna mais interessante é o uso de carros antigos, fabricados até 1985, todos com adesivos que representam os viajantes. O grupo chega a chamar atenção nas pequenas cidades por onde passa. *Peabiru: um documentário de viagem ao Uruguai* representa uma viagem que tem inspirado moradores de Curitiba a deixar de viajar pela Europa ou Estados Unidos, destinos turísticos mais comuns, e passado a valorizar a América Latina.

5.2 METODOLOGIA

Este documentário foi produzido durante os meses de junho a outubro de 2019. Foram cinco dias de gravação durante a viagem com a *Expedição Peabiru*, em junho, e mais dois dias para realização de entrevistas com os integrantes da viagem, em outubro. Para elaborar o documentário proposto neste projeto acadêmico foram utilizados recursos como pesquisa bibliográfica (técnicas de cinema e jornalismo documental) e de uso de equipamentos para gravação. As fases de execução estão descritas abaixo:

- **Pesquisa bibliográfica:** foram selecionados autores e títulos de livros dedicados aos estudos do gênero documentário para embasar tema, formato e recursos utilizados na realização deste projeto. Como o gênero provoca discussões sobre sua relação com a ficção, o jornalismo e o próprio documentarista, este trabalho se propõe a detalhar conceitos e estereótipos que orientam a produção do material audiovisual. O objeto deste trabalho é um *road trip* ao Uruguai e, por isso, autores que abordam documentários de viagem e o contexto demográfico do país também foram levantados. Exemplos práticos de documentários clássicos e de viagem contribuem para elucidar o tema.
- **Equipamentos de filmagem:** a equipe de pré-produção, gravação e pós-produção é composta pela própria documentarista e por todos os viajantes da *Expedição Peabiru*. As imagens captadas pelos integrantes também podem ser utilizadas no produto final. Para captação de imagens foram utilizadas uma câmera DSLR *Canon T6i*, com uma lente 18-55mm, e uma *Eken H9R 4K*, além de um celular *Samsung Galaxy S8* e um *Asus ZenPhone 4*. Para captação de áudio foi utilizado um microfone boom *Sony ECM-CG50*. Para estabilizar as imagens foram utilizados dois tripés: um *Velbon Vel-flo 9 PH-368* e um *Bosch BT 150*. Iluminação artificial não fez parte deste kit de filmagens.
- **Estrutura do documentário:** “a pré-produção de um documentário consiste em delinear o roteiro, a proposta do documentário, a pesquisa sobre o tema, o argumento e o tratamento do filme” (PUCCINI, 2009). Mas neste documentário não foi produzido um roteiro prévio. Como a proposta é uma viagem, com cidade de largada e chegada, os pontos de parada e o próprio trajeto fizeram o papel de roteiro. A estrutura do filme se deu pela cronologia do percurso. Depois, com todas as imagens da viagem, foram captadas sonoras com alguns dos participantes, para acrescentar experiências e impressões da *Expedição Peabiru* com destino ao Uruguai.

- **Argumento:** como produções fílmicas contém argumento, também foi necessário produzir um para este documentário, que pode ser acompanhado a seguir:
Peabiru: um documentário de viagem ao Uruguai se propõe a registrar imagens do trajeto entre as cidades definidas no roteiro, que sugere sair de Curitiba (PR, Brasil), rumo a Carazinho (RS, Brasil), Tacuarembó (Uruguai) e Pelotas (RS, Brasil) e retornar a Curitiba. Recortes dos momentos de interação entre os participantes da expedição, moradores locais e outras pessoas que passarem pelo percurso também serão retratados. As questões positivas e negativas em relação a passar cinco dias utilizando carros antigos, dormindo e se alimentando à margem da estrada e com uso de tecnologia reduzido devem ser documentadas do mesmo modo. O tema será abordado com intervenção da documentarista apenas enquanto mais um dos integrantes da expedição, sendo desnecessária a utilização de narração em *off*. Não serão realizadas adequações no roteiro de viagem e pontos de parada, e o uso de entrevistas em profundidade será feito apenas à título de elucidar os temas, quando necessário. O pano de fundo será contextualizado por meio de imagens das paisagens intercaladas com recortes de interação social.
- **Entrevistas:** para facilitar a escolha dos trechos que compõem o documentário, todos os *takes* com diálogos e sonoras foram transcritas na íntegra, e podem ser encontradas no APÊNDICE 1 – TRANSCRIÇÃO DOS DIÁLOGOS.
- **Pós-produção:** a edição e a finalização do documentário foram iniciadas em outubro de 2019. O roteiro para montagem do filme está descrito no APÊNDICE 2 - ROTEIRO DE EDIÇÃO, que contém a ordem e decupagem de sonoras, diálogos e clipes de imagens, além de instruções para cobertura de trechos e informações para inserir nos GCs. O filme foi editado e finalizado com uso de *Adobe Premiere Pro CS6* e *Sony Vegas Pro 13.0*. Os GCs, legendas e textos complementares foram incluídos com uso dos mesmos editores e do *Adobe After Effects CS6*. A trilha sonora é composta por músicas disponibilizadas no *Youtube Audio Library*.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de um documentário exige competências técnicas e criativas, que permeiam o cinema e o jornalismo. Para a elaboração de filmes comerciais, é necessária uma equipe de editores, roteirista, diretor de fotografia, cinegrafistas, entrevistadores, entre outros profissionais, mobilizados para desenvolver o produto final. Realizar todo o processo, do começo ao fim, sem um apoio multiprofissional é um desafio. Além da responsabilidade com o tema, os detalhes exigem tempo e conhecimento em diferentes áreas.

“Sempre que uma câmera é ligada, uma privacidade é violada”, diriam Edgar Morin e Jean Rouch. A constatação dos autores, já citada no projeto, é condizente com as dificuldades de produção deste documentário. Um dos maiores desafios foi estabelecer a relação com as fontes, inclusive com os participantes da *Expedição Peabiru*. Ligar a câmera e fazer com que alguém se sinta à vontade, e não intimidado pelas lentes, é uma habilidade que os jornalistas desenvolvem ao longo do tempo, depois de um processo de estudo, tentativa e erro. E se as pessoas mais próximas resistem à filmagem e exposição à câmera, as desconhecidas podem ter ainda mais dificuldade. No documentário *Peabiru* foram realizadas entrevistas com moradores do Uruguai, que se comunicam apenas por meio do espanhol, idioma que esta documentarista não domina. Mas, para surpresa, neste caso, as pessoas distantes estavam mais dispostas a falar e desprovidas de vergonha e timidez.

O cineasta e jornalista brasileiro Eduardo Coutinho é inspirador neste aspecto: o documentarista liga a câmera e permite que o filme aconteça de forma espontânea. Mas essa é uma tarefa que exige atrevimento, ousadia e preparação para o caso de algo sair do convencional. No documentário *Boca de Lixo*, Coutinho chega em um depósito de lixo com a câmera ligada e logo começa a produzir. Em *Peabiru: um documentário de viagem ao Uruguai*, o processo não foi o mesmo. Houve um esforço maior do que o esperado para criar o hábito de levar a câmera para todos os lugares e estar com o enquadramento ideal na hora perfeita. É claro que não aconteceu. Mas a proposta era fazer o possível, o mais próximo disso.

A falta de agilidade para ligar o REC, as conversas prévias, os pedidos de autorização para gravar e os poucos recursos e equipamentos não foram impeditivos para que este documentário pudesse acontecer. Pelo contrário. A essência deste projeto está no olhar jornalístico e na preocupação com a montagem das cenas para compor significados.

O fazer jornalístico depende de valores sociais e, em grande parte das situações, o jornalista não participa da notícia. As narrativas e compilados de informações são construídos

a partir de relatos e da visão de pessoas que viram algo acontecendo. Mas em documentários, o profissional pode fazer parte do processo.

Nichols delimita seis modelos de representação que justificam o caráter artístico da produção de filmes documentais. *Peabiru* utiliza recursos, predominantemente, dos subgêneros **participativo**, porque a autora faz parte da viagem proposta no projeto e vivencia os momentos em conjunto com o grupo, **observativo**, devido a não interferência da documentarista enquanto entrevistadora durante o percurso, e **expositivo**, por conter detalhes e propor um registro e memória sobre a expedição idealizada pelos participantes da *Peabiru*.

Um jornalista, um cineasta ou um híbrido dos dois profissionais conseguem produzir um roteiro, escolher enquadramentos e equipamentos de filmagem e, até mesmo, montar um filme, mas a forma como uma obra fílmica é executada difere de um especialista para outro. O documentário jornalístico exerce um papel importante para a sociedade porque une o lazer do cinema e o caráter de informação e transformação do jornalismo. Agregar informações relevantes é essencial para que uma produção atenda ao caráter jornalístico e os profissionais que desenvolvem documentários jornalísticos são movidos por interesse público. Em relação a estes aspectos, a produção deste Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em Comunicação Social – Jornalismo possibilitou o desenvolvimento do produto final, a partir das motivações do autor, com apoio técnico e orientação de especialistas competentes na área.

As viagens trazem um contexto mais leve a esse propósito. O tema é amplamente divulgado em filmes de ficção, mas os documentários conseguem retratar um panorama mais distante da fantasia. *Peabiru: um documentário de viagem ao Uruguai* foi motivado pela oportunidade de produzir uma representação da realidade de uma viagem sem roteiros programados e textos pré-decorados. Viajar permite conhecer os contrastes culturais entre diferentes cidades, estados e países, presentes nos idiomas, na arquitetura, na gastronomia, na diversidade geográfica e nos costumes locais. Nesse sentido, o jornalismo cumpre sua função de transmitir conhecimento e ampliar as visões de mundo.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, E. **Documentário: o cinema como testemunha.** [Entrevista cedida a] Dean Luiz Reyes. PONJUÁN, M. R.; MÜLLER, M. (orgs). Tradução de: MILANEZ, N. W. São Paulo: Intermeios, 2012. Título original: El testigo documental.

ARISTÓTELES. **Arte poética.** Tradução de: NASSETTI, P. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007. Título original: Art Poétique.

ARMES, R. **On video: o significado do vídeo nos meios de comunicação.** Tradução de: SCHLESINGER, G. São Paulo: Summus, 1999. Título original: On video.

AUSTERBERRY, D. **The technology of video and audio streaming.** Burlington: Elsevier/Focal Press, 2013. Ebook. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=eYAqAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>> Acesso em 09 out. 2019.

BEZERRA, J. **Documentário e jornalismo: propostas para uma cartografia plural.** Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

BRAVO, E. **Documentário: o cinema como testemunha.** [Entrevista cedida a] Dean Luiz Reyes. PONJUÁN, M. R.; MÜLLER, M. (orgs). Tradução de: MILANEZ, N. W. São Paulo: Intermeios, 2012. Título original: El testigo documental.

CÂMARA, A. S.; LESSA, R. O. (org) **Cinema documentário brasileiro em perspectiva.** Salvador: EDUFBA, 2013.

COUSINS, M. **História do cinema: dos clássicos mudos do cinema moderno.** Tradução: BARTALOTTI, C. C. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2013. Título original: The story of film - from silent classics to modern movies.

DIEZ; D. **Documentário: o cinema como testemunha.** [Entrevista cedida a] Dean Luiz Reyes. PONJUÁN, M. R.; MÜLLER, M. (orgs). Tradução de: MILANEZ, N. W. São Paulo: Intermeios, 2012. Título original: El testigo documental.

EBERT, R. **A magia do cinema: os 100 melhores filmes de todos os tempos analisados pelo único crítico ganhador do prêmio Pulitzer.** Tradução de: COHN, M. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. Título original: The great movies.

GAUTHIER, G. **O documentário: um outro cinema.** Tradução de: RIBEIRO, E. A. Campinas: Papirus, 2011. Título original: Le documentaire, un autre cinéma.

GUZMÁN, P. **Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários.** Tradução de: SABINO, J. F. São Paulo: Edições Sesc, 2017. Título original: Filmar lo que no se ve: una manera de hacer documentales.

JENKINS, H.; GREEN, J.; FORD, S. **Cultura da Conexão**: criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Editora ALEPH, 2014. Ebook. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=jM-uCgAAQBAJ&pg=PT308&dq=filme+online&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjG9cLymYPIAhXLH7kGHc4_CqQQ6AEIMDAB#v=onepage&q=filme%20online&f=false> Acesso em 09 out. 2019.

KELLY, K. **Inevitável**: as 12 forças tecnológicas que mudarão nosso mundo. Tradução de: YAMAGAMI, C. Rio de Janeiro: Alta Books, 2018. Título original: The inevitable: understanding the 12 technological forces that will shape our future. Ebook. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=0TRuDwAAQBAJ&pg=PT272&dq=filme+online&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjG9cLymYPIAhXLH7kGHc4_CqQQ6AEIRzAE#v=snippet&q=filme&f=false> Acesso em: 09 out. 2019.

KIELING, A. Indústrias criativas e de conteúdos digitais. In: CASTRO, D.; MELO, J. M. de; **Panorama da comunicação e das telecomunicações no Brasil**. Brasília: Ipea, 2012. v. 4, p. 9-93.

LINS, C. Prefácio. In: BEZERRA, J. **Documentário e jornalismo**: propostas para uma cartografia plural. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

LUCENA, L. C. **Como fazer documentários**: conceito, linguagem e prática de produção. São Paulo: Summus, 2012.

MEDEIROS, A. **Cinejornalismo brasileiro**: uma visão através das lentes da Carriço Film. Juiz de Fora: FUNALFA, 2008.

MELO, C. T. V. de; GOMES, I. M.; MORAIS, W. **O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral**. In: Congresso Brasileiro de Comunicação, 24., 2001. Campo Grande. Anais... Campo Grande: INTERCOM, 2001.

MELO, C. T. V. de; GOMES, I. M.; MORAIS, W. **O Documentário como Gênero Jornalístico Televisivo**. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/e969053bfccdc7be14f5e0a009b95215.pdf>> Acesso em: 18 out 2019.

MENDES, C. F. **Paisagem urbana**: uma mídia redescoberta. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

MILAN, P. A verdadeira autoria do Peabiru. **Gazeta do Povo**, Paraná, 19 set. 2008. Antropologia, Vida e Cidadania, p. 1. Disponível em <<https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/a-verdadeira-autoria-do-peabiru-b6q3y3imm2mat613zvve3g0um/>> Acesso em: 18 out 2019.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Tradução de: MARTINS, M. S. Campinas: Papyrus, 2005. Título original: Introduction to documentary.

NICHOLS, B. **Representing reality: issues and concepts in documentary.** Bloomington: Indiana University Press, 1991.

NÓVUA, J.; FRESSATO, S. B. Prefácio. In: CÂMARA, A. S.; LESSA, R. O. (org). **Cinema documentário brasileiro em perspectiva.** Salvador: EDUFBA, 2013.

OLIVEIRA, J. **Filosofia da viagem.** 3.ed. Curitiba: PUC Press, 2016.

OLIVEIRA, J. M. de; RIBEIRO, C. T. TV por assinatura e regulação: desafio à competitividade e ao estímulo à produção local. In: CASTRO, D.; MELO, J. M. de; **Panorama da comunicação e das telecomunicações no Brasil.** Brasília: Ipea, 2012. v. 1, p. 145-155.

PUCCINI, S. **Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção.** Campinas: Papirus, 2011.

RIBEIRO, C.; WOHLERS, M. Mudanças na comunicação audiovisual de TV por assinatura: estudos sobre o caso espanhol e o brasileiro. In: CASTRO, D.; MELO, J. M. de; **Panorama da comunicação e das telecomunicações no Brasil.** Brasília: Ipea, 2012. v. 4, p. 39-57.

ROSENSTONE, R. A. **A história nos filmes, os filmes na história.** Tradução de: LINO, M. São Paulo: Paz & Terra, 2010. Título original: History on film, film on history.

SOUZA, H. A. G. de. **Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento.** São Paulo: Fapespe, 2001. Ebook. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=NFJ0MNH9PV4C&pg=PA305&dq=document%C3%A1rio+tv&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjYrOEvZDIhVJKLkGHQg9DpwQ6AEIKTAA#v=onepage&q&f=false>> Acesso em: 09 out. 2019.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema.** Tradução de: MASCARELLO, F. Campinas: Papirus, 2003. Título original: Film theory: an introduction.

STUCKERT, G. F. L., LIMA, L. M. et al (org). **Regulação e fomento no mercado audiovisual.** Rio de Janeiro: ASPAC, 2013. 1ª ed. Ebook. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=INNxDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=Regula%C3%A7%C3%A3o+E+Fomento+Do+Mercado+Audiovisual&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjFqbWcqM3iAhVzLLkGHf4nBDsQ6AEIKTAA#v=onepage&q=Regula%C3%A7%C3%A3o%20E%20Fomento%20Do%20Mercado%20Audiovisual&f=false>>. Acesso em: 03 jul. 2019.

URUGUAY NATURAL. Ministerio de Turismo. Uruguay, 2019. Disponível em: <<https://turismo.gub.uy/index.php/pr/>>. Acesso em: 18 out. 2019.

APÊNDICE 1 – TRANSCRIÇÃO DOS DIÁLOGOS

Decupagem da entrevista com Julio Cesar Guidolin, idealizador da *Expedição Peabiru*, realizada no dia 19 de outubro de 2019. O primeiro arquivo, salvo como 20191019174906_MVI_2356.MP4, tem 11 minutos e 27 segundos de duração. O segundo arquivo, 20191019180347_MVI_2357.MP4, tem 5 minutos e 54 segundos de duração. Edição bruta.

Vídeo	Tempo	Áudio
Interna/dia		BG áudio ambiente de pessoas conversando
PA – Julio Cesar Guidolin	00'29" – 01'05"	Julio: A gente sempre viajou de moto, bastante aqui na América do Sul. E no final a gente começou a sentir que acabou perdendo a graça. Não perdendo a graça, faltava alguma coisa. Moto é muito legal de viajar. Mas eram viagens hotel, moto, motos boas, novas. E afinal parece que mesmo a moto aproximando, não aproximava o suficiente as pessoas. Melhor que viajar de carro já. Já é uma aproximação boa.
Arquivo 20191019174906_MVI_2356.MP4	[Com ruídos de fundo; risadas]	
	01'06" – 01'33"	Aí assistindo alguns filmes aí de... tem o Londres Mongólia, um rally famoso no Youtube, a gente viu alguma coisa. Tem outro Pequim Paris, isso com carros antigos, carros simples. O Londres Mongólia usa mais o nosso, nós usamos mais o Londres Mongólia. Que é um carro econômico. Se você precisar se desfazer dele na viagem deixa ele lá e pronto.
	01'35" – 01'55"	O espírito da coisa é não ficar gastando muito dinheiro. Vendo tudo isso surgiu a ideia de fazer algo resgatando as viagens, os antepassados. Que eram viagens mais econômicas, simples e autênticas. Sem tanta parafernália, tanto GPS, mil e uma histórias.
	[Muito ruído]	
	01'56" – 02'15"	Juntando tudo isso no liquidificador saiu o Peabiru. Peabiru já vem das trilhas dos Incas, que saíam de Machu Picchu, era a capital Inca, e iam até o Pacífico. E aí encontraram ferramentas e utensílios em São Vicente, no Litoral Paulista. Eles andavam 5 mil quilômetros. Impressionante.

Vídeo	Tempo	Áudio
<p>Interna/dia</p> <p>PA – Julio Cesar Guidolin</p> <p>Arquivo 2019101917490 6_MVI_2356.MP4</p>	<p>02'15" – 02'21"</p> <p>02'22" – 02'49"</p> <p>02'50" – 03'05"</p> <p>03'05" – 03'25"</p> <p>03'27" – 03'59"</p>	<p>BG áudio ambiente de pessoas conversando</p> <p>E aqui no Brasil já tem muitas ramificações. Desde lá de cima já deviam ter muitas ramificações. Então eram muitos caminhos que acabavam no litoral.</p> <p>Usando o nome Peabiru ficava bem pela linha que a gente queria que era a Bolívia, Paraguai, por onde eles passavam, Argentina, Chile. Então Peabiru o nome vem daí. E a ideia de viagem simples é essa de resgatar as viagens dos antepassados. Esses rallys que fazem na Europa já tem essa ideia. E para nós mesmos curtirmos mais as viagens, sentirmos mais as viagens.</p> <p>É muito fácil pegar uma camionete, 200 mil reais, pegar uma camionete e vai para a Bolívia. Mas não te aproxima, você não vive nada. Fica em hotéis, isolados em bolhas, fica num hotel 5 estrelas, não conhece ninguém e não sabe o que está acontecendo fora do muro do hotel.</p> <p>Então achamos que de repente acampando, você conseguiria interagir mais com os povoados, com as pessoas, com os nativos. Então a ideia é acampar o máximo possível.</p> <p>Fazer comida à noite, um mutirão, fazer uma macarronada, discute, conversa com os moradores, vai comprar os ingredientes na região, coisas assim, interagir mais.</p> <p>Gastando pouco. Não ter essa necessidade de que para você fazer uma viagem boa tem que gastar um monte de dinheiro. Então se torna um desafio em uma série de sentidos. Econômico. Relacionamento humano. Você não pode ir brigando com os companheiros. Se não você vai ser um xarope, vão te isolar, você vai precisar de ajuda na estrada e ninguém vai te socorrer. Então tudo isso vai te engrandecendo. Você também acho que se conhece mais, porque você vai ter que manter a linha. Vai se aborrecer em aduanas. Você vai ter problema mecânico. Você tem que se superar toda hora.</p>

Vídeo	Tempo	Áudio
<p>Interna/dia</p> <p>PA – Julio Cesar Guidolin</p> <p>Arquivo 2019101917490 6_MVI_2356. MP4</p>	<p>03'59" – 04'22"</p> <p>04'33" – 04'53"</p> <p>04'54" – 05'59"</p>	<p>BG áudio ambiente de pessoas conversando</p> <p>Coisas que a gente não precisa mais no mundo de hoje. É tudo automático. Você aperta um botão e se resolve. Numa viagem dessa não. Você vai ter que ser bem humano de novo. Voltar a resgatar algumas coisas aí né. Então é uma mistura de uma série de detalhes. Principalmente, eu acho, que esse resgate: viajar como antigamente.</p> <p>Uruguai é a nossa viagem de inverno. No verão é uma viagem de 5, 7 mil quilômetros e no inverno todo mundo tem menos tempo, a gente andou 3, 4 mil quilômetros. Então escolhemos o norte do Uruguai, que você escapa de Montevideo, que é uma cidade grande, escapa de Punta del Leste, que é muita sofisticação. São coisas que a gente tenta escapar.</p> <p>O Norte ali é meio agreste. Bacana assim, meio simples. Tem o que a gente gosta, carros antigos, ferros velhos, puebls, comida boa. Escolhemos duas cidades: Tacuarembó, que tem o hotel temático muito gostoso, simples e bom. E com coisas que a gente gosta: coisas antigas. E uma feira de carros antigos em Melo. Então descemos até Tacuarembó, descemos à Melo e subimos por Jaguarão. Daí entramos por Riviera e saímos por Jaguarão. Foram 3 mil e poucos quilômetros, 5 dias. Algo bem rápido e de certa maneira simples. Acampamos em Melo na feira de carros antigos, todos com as suas barraquinhas. Quem não quer acampar, não tem totalmente esse espírito muito claro ainda, usa um hotelzinho e pronto. Não é obrigado a ficar na barraca. Vai onde achar melhor no momento. Mas podendo acampar é mais o nosso espírito.</p>

Vídeo	Tempo	Áudio
<p>Interna/dia</p> <p>PA – Julio Cesar Guidolin</p> <p>Arquivo 2019101917490 6_MVI_2356. MP4</p>	<p>08'22" – 09'36"</p> <p>09'38" – 09'49"</p> <p>09'51" – 10'14"</p>	<p>BG áudio ambiente de pessoas conversando</p> <p>Vamos à Porco. A cidade que a gente escolheu. Uma cidade muito diferente de tudo que a gente está acostumado. Porco tem uma história muito bacana. Muita gente, os europeus procuravam aqui o <i>El Dorado</i>, a montanha de ouro, de prata. Afinal essa montanha de ouro e prata era Porco. Que depois ao lado descobriram em Potosí. Depois de 50 anos os espanhóis passaram a Potosí. E essa história é muito bacana, é rica. Teve <i>Cabeza de Vaca</i>, <i>Álvar Núñez Cabeza de Vaca</i>, que é meu ídolo. E ele desceu em Florianópolis, subiram a pé, ele passou... ele descobriu as Cataratas do Iguaçu! Tem o busto dele nas Cataratas do Iguaçu, na Tríplice Fronteira. Aí <i>Cabeza de Vaca</i> acabou governador de Assunção, em Assunção era governador. Chegou à cento e pouco quilômetros, pelo que eu li, não tem exato o quanto, de Porco. Veio pelo Norte e no final acabou descobrindo as minas de prata de Porco. E isso faz 700 anos. Então é a mina mais antiga da América do Sul, tem um monte de história. Depois eles passaram para Potosí, que tem uma história impressionante. Ficaram acho que durante 50, 100 anos tirando prata. E era a segunda cidade do mundo, depois de Potosí, em população. E dizem que chegou a ser a primeira do mundo em riqueza de tanta prata que eles tiraram.</p> <p>Tudo isso você acaba curtindo na viagem, aprendendo, descobrindo. Dá valor à viagem. Não é uma viagem sem sal. Tem detalhes interessantes.</p> <p>Então por isso, outros motivos também, nos encanta a Bolívia. A gente já foi, em moto já fomos umas 6 vezes, 7. E agora com esses carros vai ser a segunda. Chega no fim do ano, a viagem de fim de ano e pra onde vamos? A maioria: "Bolívia, Bolívia, Bolívia". Ou você ama a Bolívia ou odeia para sempre. Não tem meio termo. É um país impressionante.</p>

Vídeo	Tempo	Áudio
<p>Interna/dia</p> <p>PA – Julio Cesar Guidolin</p> <p>Arquivo 2019101918034 7_MVI_2357. MP4</p>		<p>BG áudio ambiente de pessoas conversando</p> <p>Não é obrigatório o roteiro. Você não tem apoio nenhum. “Ah, se quebrar meu carro eu ligo e vem um guincho me buscar!” Não tem! Que essas viagens, normalmente, tem todo um apoio. É seguro, mas também tira um pouco da emoção. Se fura o pneu em algumas viagens, você para, vem uma camionete e troca o pneu pra você. Trocou. Não tem. A nossa furou o pneu, mexa-se! Só vai te ajudar quem é teu amigo, que você conquistou essa amizade durante a viagem. Está se comportando bem. Relacionamentos.</p> <p>Cada um ajuda o outro, mas sem obrigação nenhuma. Mas o que mais me chocou é isso: chega no fim da noite, eu não era o primeiro, ia pelo meio, sempre olhando o que estava acontecendo. Aí chegava na cidadezinha e já tinha alguém “hoje carreteiro”! Cara, ele sabe cozinhar? Bacana! Cada um traz alguma contribuição, todo mundo ajuda. Cada um tem seu prato pra lavar, né. E naturalmente vai surgindo isso. Não existe imposição nenhuma. Ninguém é obrigado na viagem. Não tem nada. Não tem vencedor. Não tem perdedor. Pra não ser uma competição, né. Porque daí já começam a passar em cima de algumas coisas, né. Competitividade demais, a gente já tem competitividade na vida.</p> <p>Nessa vida tem que ser bom, tem que ganhar, tem que... aqui não tem nada disso. Tem que ir indo e se divertindo.</p> <p>Pra essa que tem carros. Tem uns 25 carros. Mas na hora de viajar tem 15 pra viajar. No ano passado, na hora da saída, tinha 25. São os mesmo de agora. Uns saíram outros ficaram. E no dia da saída mesmo apareceram 15. Um a esposa não deixou, outro tinha compromissos inadiáveis, outro medo. Muitos têm medo. A gente nota como existe medo. Medo de fronteiras, de aduanas, da língua, medo. Interessante isso, né. Pra nós é tão natural. Pra maioria é tão natural viajar. E para alguns ainda tem medo. Estranho. Mas acho que depois que vamos eles veem que não é esse monstro.</p>

Vídeo	Tempo	Áudio
<p>Interna/dia</p> <p>PA – Julio Cesar Guidolin</p> <p>Arquivo 2019101918034 7_MVI_2357. MP4</p>		<p>BG áudio ambiente de pessoas conversando</p> <p>As aduanas são tensas. Uma pena, né. Eu acho que essas pessoas de aduanas, elas se sentem com poder. Estão já um nível acima. E tratam todo mundo mal. Aduana sempre é algo tenso.</p> <p>E quanto mais atrasado o país acho que pior é a aduana. Mas o sujeito que está ali se sente com direito de pisar nos demais, apertar, demorar. Não é legal aduana.</p> <p>Mas tudo isso nos atrai. Os países, coisas novas. Porco nosso destino é uma cidade muito maluca, muito diferente. É interessante a história dela. Você vê aquela cidade louca e vê riquíssima história. Como que ficou assim tão, tão pobre? É que os europeus tiravam tudo que tinha de bom e levavam embora. Deixaram eles só com a contaminação e com os buracos.</p> <p>Legal. Potosí tem uma história impressionante. Não me canso de repetir. Tem que ler sobre Potosí. Porque não ensinam pra gente nada sobre os nossos vizinhos. Muita coisa dos nossos vizinhos aí nós temos que descobrir... viajando. Só em viagens.</p> <p>Então é isso: viajar. É uma maneira de viajar diferente. Uns dizem que é uma experiência, não é uma viagem. Que é mais que uma viagem. Aconteceram um monte de coisas ao mesmo tempo. E aí nessa loucura afinal surgiu aí Peabiru e tá andando. Algo diferente.</p> <p>Deserto do Atacama esse ano. Uma região bem interessante do Chile. E nós chegamos na Bolívia pelo Norte, costeando o Salar de Uyuni que é algo maravilhoso com 200 km de extensão, uma circunferência, algo assim... de sal, somente sal. Plano. Só sal. E em janeiro tem água. Chove lá ou algo acontece que fica 5 cm de água. De carro à gasolina não dá para passar. Vamos desviar e chegar no Uyuni por fora. Entramos no Salar em umas partes mais secas e aí subimos para Porco, Potosí.</p>

Decupagem da entrevista com Edson Graczyk, 76 anos, participante da *Expedição Peabiru*, realizada no dia 19 de outubro de 2019. O arquivo tem 5 minutos e 53 segundos de duração. Edição bruta.

Vídeo	Tempo	Áudio
<p>Interna/dia</p> <p>PA – Edson Graczyk</p> <p>Arquivo 20191019181154_MVI_2358.MP4</p>	<p>00'19" – 00'39"</p> <p>00'39" – 01'22"</p> <p>01'22" – 02'52"</p>	<p>BG áudio ambiente de pessoas conversando</p> <p>Edison: Foi a primeira viagem que nós fizemos foi essa da Bolívia. Foi uma viagem legal. Foram formados uns grupos, né, dependendo de carro... porque tem carro melhor, tem carro pior. A gente não podia, por exemplo, tinha carro que queria andar a cento e pouco e o pessoal da Kombi que vai a 70, 80.</p> <p>E nós formamos um grupo de três carros. Um grupo bom. Da nossa diferença em relação ao resto do pessoal é que nós não ficamos acampando em barracas. Porque nós resolvemos que nós encontrássemos, se tivesse... levamos barraca, levamos tudo, mas resolvemos que se nós não achássemos, se nós achássemos hotel, nós ficávamos em hotel. E foi uma viagem bem legal, bem legal. Conheci, então tudo é novo. E felizmente foi uma viagem joia.</p> <p>Claro que tem lugares bons. Tem lugar pobre. Mas a viagem, foi uma viagem econômica, né. Foi uma viagem boa e a gente aproveitou bem, conhecemos o Paraguai, atravessamos inteiro o Paraguai. Atravessamos a Argentina, uma parte da Argentina. Passamos em Asunción e em diversas cidades da Argentina e chegamos na Bolívia. Claro que tivemos alguns problemas de mecânica de carros por causa de altitude... Problemas de gasolina lá na Bolívia que não era muito boa. Mas, e a Bolívia também uma cidade em que nós ficamos, Porco [olha para o Júlio], é uma cidade que é uma das cidades mais antigas da Bolívia. Uma cidade interessante. Só que é uma cidade pobre, né. O povo lá vive com mais dificuldade então houve assim um certo constrangimento da comida, que a gente não está acostumado, o frio da noite que era -1, 2, 3.</p>

Vídeo	Tempo	Áudio
<p>Interna/dia</p> <p>PA – Edson Graczyk</p> <p>Arquivo 2019101918115 4_MVI_2358.MP4</p>	<p>02'52" – 03'02"</p> <p>03'04" – 03'21"</p> <p>03'28" – 04'13"</p> <p>04'16" – 05'43"</p>	<p>BG áudio ambiente de pessoas conversando</p> <p>Então ficava meio assim congelado, a gente não conseguiu dormir bem de noite, de frio. Mas foi bom pra conhecer, né, coisas diferentes.</p> <p>A gente às vezes reclama de algumas coisas da vida da gente, mas às vezes a gente vê que tem gente que tá em situação bem pior assim de tudo e estão felizes, né. Então foi boa a viagem.</p> <p>Não. Lá eles têm um tipo de coberta, eu acho que é feito de lhama, né, que a lhama é peluda, quase um carneiro. Então eles usam muito esse tecido de lhama e a coberta de lhama. Mas a gente vê... uma diferença é que como é muito frio, e isso aí é pesado. Então à noite a gente teve esse muito peso em cima da gente pra dormir, então a gente não conseguia dormir um pouco de frio e um pouco de peso em cima, né. Mas foi uma coisa nova, né, pra quem não conhecia.</p> <p>Ah, do Uruguai foi uma viagem tranquila, nenhum carro teve problema... subir... a altitude, as cordilheiras. Nenhum problema de pressão, de falta de ar. Então foi uma viagem muito boa, né, conhecer aquele museu de brasileiro aí no Panambi, né, o nome, que é aquele museu de carros militares, de aviões militares, um espetáculo. E o Uruguai é uma cidade [sic] muito legal, você come muito bem. Foi muito boa a viagem. Infelizmente a única coisa que não foi muito boa no Uruguai foi que a exposição de carros antigos foi muito fraquinha. Não tinha carros bons. Então os melhores carros que tinha eram carros brasileiros, mas como era longe era carro nacional, né, mais moderno. Não eram aqueles carros antigos que a gente gosta, que é mais raridade para ver. Pra ver Opala, ver Volkswagen, ver Belina... ir até o Uruguai? Mas valeu a viagem. Aquele museu da Ford, que a gente ficou naquele hotel, né. Aquele lá é maravilhoso. Aqueles carros, de trem em Tacuarembó. Foi muito boa. Viagem boa, sem problema nenhum. Foi ótima a viagem.</p>

Decupagem da entrevista com Arlete Maria Orth Schultz, participante da Expedição Peabiru, realizada no dia 19 de outubro de 2019. O arquivo tem 3 minutos e 59 segundos de duração. Edição bruta.

Vídeo	Tempo	Áudio
<p>Interna/dia</p> <p>PA – Arlete Maria Orth Schultz</p>		<p>BG áudio ambiente de pessoas conversando</p> <p>Arlete: Na verdade assim, a gente é muito amigo do Júlio, né. E aí antes de começar a viagem a gente foi conversando. Eu sou esposa do Leco, que está sempre junto com o Júlio. E foi ouvindo as conversas e tal.</p> <p>Aí quando teve a viagem da Bolívia o Leco foi e daí deu uns problemas lá e ele não conseguiu concluir. E aí eu não fui. Quando teve a do Uruguai eu quis ir. E essa próxima vou também, quero participar.</p> <p>Foi muito tranquila, foi muito prazerosa, assim. A gente foi de motor home, foi acompanhando os Peabirus e aí a gente curtiu mesmo a viagem porque é muito divertido ver o povo olhando os carros antigos, velhos, né. Os carros que ninguém valoriza estão andando na estrada, estão com adesivos. Todo mundo enxerga isso diferente, né. E eu falo muito com os meus conhecidos que não são dessa turma que não são desse mote de conhecimento de carro...</p> <p>E quando eu falo de sair de carro velho fica todo mundo assustado. “Que isso? Como que vão...? E dinheiro?” Que dinheiro, a gente vai se arranjando. E eu acho assim muito legal, muito legal. A gente tá participando dessa atividade sem precisar tar querendo ostentar, tar querendo mostrar que tá tendo dinheiro pra fazer isso ou aquilo.</p> <p>O divertido é ir e conhecer os lugares, conhecer as pessoas sem estar envolvido com custos absurdos. Uma viagem cheia de... ah... conveniências. Então é uma viagem com atividades corriqueiras, que as pessoas estão com seus amigos, se divertindo, sem tar tendo que gastar com isso, né. Gastar muito com isso. Claro que gasta mas com os carros mais velhos a gente gasta menos do que de carro novo.</p>

Vídeo	Tempo	Áudio
<p>Interna/dia</p> <p>PA – Arlete Maria Orth Schultz</p> <p>Arquivo 2019101918244 9_MVI_2359. MP4</p>	03'19" – 03'56"	<p>BG áudio ambiente de pessoas conversando</p> <p>É, a gente já fez muitas viagens com moto, né. Eu, o Leco, o Julio, um amigo nosso, a gente já fez várias viagens com moto. E aí a gente já conheceu Argentina, Chile, Bolívia. No ano passado a gente foi lá pra Ushuaia. Então a gente já conheceu um pouquinho, mas de moto! De carro mais velho agora é a primeira vez.</p>

Decupagem da entrevista com Claudia Andrea Santini, guia de turismo do Uruguai, realizada no dia 21 de junho de 2019. O arquivo, em espanhol, tem 5 minutos e 38 segundos de duração. Edição bruta.

Vídeo	Tempo	Áudio
<p>Externa/dia</p> <p>PP – Claudia Andrea Santini</p> <p>Arquivo 2019062113160 0_MVI_1840. MP4</p>	<p>00'29" – 01'03"</p> <p>01'05" – 01'24"</p>	<p>BG som ambiente</p> <p>(Onde o Gardel nasceu?)</p> <p>El nació exactamente aca en Maxeren, en estancia Santa Blanca, la propiedad del Coronel de Escayola. Y luego se va a Argentina después del periodo político y sin su documentación. Una persona totalmente indocumentada. Y se presenta como de la nacionalidad uruguaya en consulado de Buenos Aires. Así su (?) la nacionalidad. Ahi dice claramente ser nacido en Tacuarembó, Uruguay, y nacionalizado en Buenos Aires. De Francia, no tiene nada.</p> <p>El tema es que una ciudadana francesa que veio a Uruguay, cercano Tacuarembó mina de Corales, donde había una empresa minera extrae oro. Nesse lugar había más de mil franceses. E Coronel Escayola su padre la conoce y le paga, en aquella época 3 mil pesos, que na verdad era para tener a este niño.</p>

Vídeo	Tempo	Áudio
<p>Externa/dia</p> <p>PP – Claudia Andrea Santini</p> <p>Archivo 2019062113160 0_MVI_1840. MP4</p>		<p>BG som ambiente</p> <p>El tema nacimiento de Gardel es rencorosa. Enton Escayola se casa com 3 hermanas. Primero se casa con la mayor, com Clara, tiene 2 hijos e se enviudó eja. En 2 años se casa con la hermana siguiente, com Blanca. Com Blanca tiene 7 hijos. Estando casado com Blanca se lucía Maria Lelia que es la menor de las 3 hermanas. Y en 11 diciembre de 1883 nace este niño que cuando crece es conocido como Carlos Gardel.</p> <p>Que pasa es que ella era menor de edad, tenía 14 años, era cuñada del coronel Ayala. Tráela acá para que dé a luz a este niño. E propiamente acá donde está el museo fue por periodo donde Gardel venía a cantar las primeras canciones que hoje relacionam elle a Uruguay en sus 5 años.</p> <p>Entonces Santa Blanca está del otro lado de la ruta. Cuando ustedes ingresan acá, passam por un cerro y es privado.</p> <p>Ahí María Lelia da a luz a este niño y a los 6 dias la sacan el bebé y regresan a Tacuarembó para que nada se interesen al nacimiento de este niño. Entonces, él es una persona totalmente indocumentada. Entregam a Berthe Gardés. Le pagan a ella. Ella se va a vivir con este niño a Tacuarembó. E ella tiene un novio que se llama Romualdo Lopez, que se queda a abrazar este muchacho.</p> <p>Ai que se dicen que le sacan ese niño cuando nace porque es una mujer de mala vida. Ai que se dicen que no saben bien porque se volta a Francia a tener su hijo.</p> <p>Viaja con Gardel y lo deja con una amiga en Montevideo y ja va a Francia donde está en la entrada del país y lo deja con un niño en la salida. Cuando regresa. Con regresó se vá con los dos niños a Buenos Aires. Es ahí donde viene toda la historia y Gardel se no (?) tería sido uno más de los hijos de Escayola. 50 hijos naturales conocerán a su padre.</p>

Vídeo	Tempo	Áudio
<p>Externa/dia</p> <p>PP – Claudia Andrea Santini</p> <p>Archivo 2019062113160 0_MVI_1840. MP4</p>	<p>03'26" – 03'36"</p> <p>03'47" – 04'26"</p> <p>04'27" –</p>	<p>BG som do carro</p> <p>En Buenos Aires, en 1911 já es conocido como un gran cantor de tango y es a partir daí que citan a su parte y (?).</p> <p>No. Tiene una confusión de un Gardel Francés. Porque Berthe Gardes cuando tiene su hijo y se fue a Francia, a tener este niño. Y se dice que ja la Romual... el verdadero niño de Berthe Gardes que es siete años menor que Carlos Gardel, muere en la Francia. Ciertamente no se pudo comprobar en la tumba para realmente saber se sí fue así. Sin controle de (?) autismo. Pero no hay un documento. Cuando Gardel tiene el accidente que muere, Berthe Gardes a través del hermano define que el Gardel puede hacer un testamento lo grafo.</p> <p>Entonces ese testamento lo permite solo en Buenos Aires, escrito por letra e punho de una persona. Acá en Uruguay los testamentos tienen que tener firma de otras personas como testigos. Se hay verificado que el testamento no era de Gardel. O sea, lo grafo es falso. En este testamento lo dicen que Charles Romuald Gardès, nacido en 1890 es la misma persona que Carlos Gardel, que por ser artista adopta otro nombre. Así pasaran dos personas por una sola. Para poder cobrar la herencia. Porque no tienen visto que un familiar o un gobierno argentino viene reclamar a la herencia de Gardel. Ella solo quería el dinero. Y a partir daí se viene todo el famoso tema del supuesto Gardel francês. Bertha Gardes, ciudadana francesa, ha se pasar Charles Romuald, su verdadero hijo, por Carlos Gardel. Y son dos personas totalmente diferentes. Que se lo ha identificado. Que se lo ha visto que quando se van a escuela san dos rostos totalmente diferentes uno del otro niño. Pero a través del famoso testamento, para poder cobrar la herencia, es donde viene toda la confusión de un suposto Gardel francês.</p>

Tradução da entrevista com Claudia Andrea Santini, guia de turismo do Uruguai, realizada no dia 21 de junho de 2019. Apenas trechos selecionados para compor o documentário.

Claudia Andrea Santini

(01'25" – 01'51") O tema do nascimento de Gardel é rancoroso. Coronel Escayola se casa com três irmãs. Primeiro ele se casa com a mais velha, Clara. Tem dois filhos e fica viúvo. Em dois anos ele se casa com a irmã seguinte, com Blanca. Com Blanca tem 7 filhos. Casado com Blanca, engravida Maria Lelia, que era a caçula das três irmãs. E em 11 de dezembro de 1883, nasce essa criança, que quando cresce, é conhecido como Carlos Gardel.

(00'29" – 01'03") Ele nasceu exatamente aqui em Maxeren, em Santa Blanca, propriedade do coronel Escayola. E então ele vai para a Argentina. Depois de um período político exigem o registro de sua documentação. É uma pessoa totalmente sem documentos. Ele se apresenta com nacionalidade uruguiaia no consulado de Buenos Aires. Daí a sua nacionalidade. Ali ele fala claramente que nasceu em Tacuarembó, no Uruguai, e que se nacionalizou em Buenos Aires. Da França, ele não tem nada.

Decupagem da entrevista com Morgan Chacaz, viajante francês, realizada no dia 21 de junho de 2019. O arquivo, em espanhol, tem 5 minutos e 54 segundos de duração. Edição bruta.

Vídeo	Tempo	Áudio
Externa/dia		BG som do carro
PP – Morgan Chacaz	00'26" – 01'15"	Morgan: Pero, yo creo que no hay muchas cosas a ver aquí, no. Solo, el más interesante es la costanera [...]. Porque estaba primero en Paraguay e desde la frontera com el Brasil. (Pasaste por Paraná, en Brasil?) No. (A, en Argentina) Si. En Argentina
Arquivo 2019062113160 20190621_1305 20.mp4	01'40" – 02'45"	Tu sabes la frontera com Uruguay e Argentina hay una ciudad que se llama Concordia. Y esta ciudad que se pasó la frontera para ir al Uruguay. Ahora estoy solo. Pero, en Uruguay estaba con mi hermana. (Y ella está... donde?) Porque fuera trabajar.
	02'49" – 03'24"	Y después me voy al redor hasta la costanera de, no sé, la frontera de Santa... Santa Teresa o Fortín de San Miguel, no se... (Chuy?) A, si si, Chuy.

APÊNDICE 2 - ROTEIRO DE EDIÇÃO

<p>ROTEIRO DE DOCUMENTÁRIO</p>	<p>TÍTULO: PEABIRU TEMPO: 51'12"</p>
<p>ORIENTAÇÃO: JOÃO SOMMA NETO</p>	<p>ROTEIRO: BRUNA FALCE IMAGENS: BRUNA FALCE, GABRIEL RODOLFO BATISTA, LUIZ EDUARDO BARA EDIÇÃO: BRUNA FALCE</p>
<p>Trilha sonora com detalhes dos veículos que participaram da Expedição Peabiru em junho de 2019</p> <p>///ENTRA VINHETA///</p> <p>Sequência de imagens no ponto de encontro (posto de gasolina)</p> <p>20190619083717_MVI_1581.MP4</p> <p>Sequência de imagens dos carros saindo do posto</p> <p>JULIO CESAR GUIDOLIN Idealizador da Expedição Peabiru 20191019180347_MVI_2357.MP4 00'17" – 00'29"</p>	<p>(((CLIFE DE IMAGENS - DETALHES CARROS)))</p> <p>(((CLIFE DE IMAGENS - SAÍDA)))</p> <p>ENTRA DIÁLOGO 1 Gabriel: Bom dia, prazer, Gabriel. Tudo bem? Edson: Então esse é o cara que topou ir com você? xxx: Você que vai com ele? Coitado! Gabriel: Estou quadrado, já [se cumprimentam] Henrique [para câmera]: Bom dia, tudo bem?</p> <p>(((CLIFE DE IMAGENS - CARROS SAINDO DO POSTO)))</p> <p>ENTRA SONORA JULIO 1 DI: Não tem. A gente... DF: ...ir por onde quiser.</p>

<p>ARLETE MARIA ORTH SCHULTZ Participante da Expedição Peabiru 20191019182449_MVI_2359.MP4 01'53" – 02'25"</p>	<p>ENTRA SONORA ARLETE 1 DI: E quando eu falo... DF: ...muito legal, muito legal. (((CLIFE DE IMAGENS - ESTRADA)))</p>
<p>JULIO CESAR GUIDOLIN Idealizador da Expedição Peabiru 20191019180347_MVI_2357.MP4 06'08" – 07'18" (Cobrir com imagens do restaurante)</p>	<p>ENTRA SONORA JULIO 2 DI: Um motorista de caminhão... DF: ...saiu bem o imprevisto. (((CLIFE DE IMAGENS - ESTRADA ATÉ CARAZINHO)))</p>
<p>[procurando ginásio em Carazinho]</p>	<p>ENTRA DIÁLOGO 2 Júlio: Eduardo: (((CLIFE DE IMAGENS - RUA ATÉ O GINÁSIO)))</p>
<p>JULIO CESAR GUIDOLIN Idealizador da Expedição Peabiru 20191019180347_MVI_2356.MP4 04'54" – 05'59"</p>	<p>ENTRA SONORA JÚLIO 3 DI: Quem não quer acampar DF: é mais o nosso espírito.</p>
<p>EDSON GRACZYK Participante da Expedição Peabiru 20191019181154_MVI_2358.MP4 00'46" – 01'22"</p>	<p>ENTRA SONORA EDSON 1 DI: A nossa diferença em relação DF: uma viagem jóia.</p>

<p>EDSON GRACZYK Participante da Expedição Peabiru 20191019181154_MVI_2358.MP4 04'16" – 05'43" (Cobrir com museu militar)</p>	<p>ENTRA SONORA EDSON 2 DI: Ah, do Uruguai DF: de aviões militares, um espetáculo.</p> <p>(((CLIFE DE IMAGENS - ESTRADA ATÉ ADUANA)))</p>
<p>JULIO CESAR GUIDOLIN Idealizador da Expedição Peabiru 20191019180347_MVI_2357.MP4 02'15" – 03'03" (Cobrir com imagens da fronteira)</p>	<p>ENTRA SONORA JULIO 4 DI: A gente nota... DF: ...que não é esse monstro.</p> <p>(((CLIFE DE IMAGENS - ESTRADA URUGUAI)))</p>
<p>JULIO CESAR GUIDOLIN Idealizador da Expedição Peabiru 20191019180347_MVI_2356.MP4 04'32" – 04'53"</p>	<p>ENTRA SONORA JULIO 5 DI: Uruguai é a nossa viagem DF... que a gente tenta escapar.</p> <p>(((CLIFE DE IMAGENS - ESTRADA URUGUAI)))</p>
<p>JULIO CESAR GUIDOLIN Idealizador da Expedição Peabiru 20191019180347_MVI_2356.MP4 04'54" – 05'17" (Cobrir com Tacuarembó)</p>	<p>ENTRA SONORA JULIO 6 DI: O norte ali é meio agreste... DF: ...gente gosta: coisas antigas.</p>

<p>EDSON GRACZYK Participante da Expedição Peabiru 20191019181154_MVI_2358.MP4 05'24" – 05'38" (Cobrir com imagens do hotel)</p> <p>20190620_194739.mp4 (cobrir com imagens do hotel)</p> <p>20190621_095713.mp4 (Café da manhã)</p> <p>20190621_100559.mp4 20190621_100910.mp4 20190621_101452.mp4</p>	<p>ENTRA SONORA EDSON 3 DI: Aquele museu da Ford DF: trem em Tacuarembó.</p> <p>ENTRA DIÁLOGO 3</p> <p>(((CLIFE DE IMAGENS - PRAÇA E COMIDA)))</p> <p>ENTRA DIÁLOGO 4 Julio: Gabriel: Eduardo:</p> <p>ENTRA DIÁLOGO 5 (arrumando o carro para sair do hotel)</p> <p>(((CLIFE DE IMAGENS - ESTRADA SENTIDO MUSEU CARLOS GARDEL)))</p>
<p>CLAUDIA ANDREA SANTINI Guia de turismo departamental do Uruguai 20190621131600_MVI_1840.MP4 (Cobrir com imagens do museu) 01'25" – 01'51" 00'29" – 01'03"</p>	<p>ENTRA SONORA CLAUDIA 1 DI: El tema nacimiento... DF: ... como Carlos Gardel.</p> <p>DI: El nació exactamente... DF: ... no tiene nada.</p>

<p>ARLETE MARIA ORTH SCHULTZ Participante da Expedição Peabiru 20191019182449_MVI_2359.MP4 02'25" – 03'15"</p>	<p>(((CLIFE DE IMAGENS - ESTRADA))) ENTRA SONORA ARLETE 2 DI: O divertido é ir e DF: menos do que de carro novo.</p>
<p>JULIO CESAR GUIDOLIN Idealizador da Expedição Peabiru 20191019180347_MVI_2357.MP4 04'31" – 04'55"</p>	<p>ENTRA SONORA JULIO 9 DI: Então é isso: viajar. DF: tá andando. Algo diferente.</p>
<p>CRÉDITOS FINAIS</p>	<p>(((CLIFE DE IMAGENS - ESTRADA))) (((FADE OUT)))</p>
<p>JULIO CESAR GUIDOLIN Idealizador da Expedição Peabiru 20191019180347_MVI_2356.MP4 07'45" – 08'18"</p>	<p>PRÓXIMA PARADA: BOLÍVIA 2020 ENTRA SONORA JULIO 10 DI: Há mais, a cheia de imprevistos DF: com bons ajudantes em volta.</p>
<p>EDSON GRACZYK Participante da Expedição Peabiru 20191019181154_MVI_2358.MP4 02'14" – 03'03"</p>	<p>ENTRA SONORA EDSON 5 DI: A Bolívia também DF: conhecer coisas diferentes.</p>
<p>ARLETE MARIA ORTH SCHULTZ Participante da Expedição Peabiru 20191019182449_MVI_2359.MP4 00'35" – 00'55"</p>	<p>ENTRA SONORA ARLETE 3 DI: Aí quando teve a viagem da Bolívia DF: também, quero participar.</p>

**ANEXO 1 - ALGUNS MODELOS E MODOS IMPORTANTES PARA O
DOCUMENTÁRIO**

MODELOS DA NÃO FICÇÃO	MODOS DO DOCUMENTÁRIO
<p>Investigação/reportagem (reúne provas, defende um argumento ou oferece uma perspectiva)</p>	<p>Expositivo (fala diretamente com o espectador em voz <i>over</i>)</p>
<p><i>Control room</i> <i>Enron: Os mais espertos da sala</i> <i>Gunner Palace</i> <i>Harvest of shame</i> Ônibus 174 <i>Real sex</i> (seriado HBO)</p>	<p><i>7 days in September</i> <i>Afrique, je te plumerai</i> <i>Chile, la memoria obstinada</i> <i>The civil war</i> A corporação <i>Dead Birds</i> Diário inconcluso <i>Harvest of shame</i> O homem urso A marcha dos pinguins Os mestres loucos <i>Nanook, o esquimó</i> Náufragos da vida <i>Night mail</i> Noite e neblina <i>The plow that broke the plains</i> <i>The power of nightmares</i> <i>The river</i> Roger e eu <i>Sicko: \$O\$ saúde</i> <i>Stranger with a camera</i> <i>Super size me: A dieta do palhaço</i> Uma verdade inconveniente <i>Victory at sea</i> <i>Why we fight (série)</i> <i>Wild safari 3D: A South African adventure</i> (um filme Imax)</p>

MODELOS DA NÃO FICÇÃO	MODOS DO DOCUMENTÁRIO
<p>Defesa/Promoção de uma causa (ênfatisa provas e exemplos convincentes e comoventes; investiga a adoção de um ponto de vista específico)</p>	<p>Poético (ênfatisa ritmos e padrões visuais e acústicos e a forma geral do filme)</p>
<p>A corporação <i>Night mail</i> <i>The plow that broke the plains</i> <i>The power of nightmares</i> <i>Sicko: \$O\$ Saúde</i> Uma verdade inconveniente</p>	<p>Chuva <i>Koyaanisqatsi</i> <i>The maelstrom</i> A ponte</p>
<p>História (reconta o que realmente aconteceu, oferece uma interpretação ou perspectiva dos fatos)</p>	<p>Observativo (observa como os atores sociais levam a vida, como se a câmara não estivesse presente)</p>
<p><i>7 days in September</i> <i>The civil war</i> <i>An injury to one</i> Noite e neblina <i>Victory at sea</i></p>	<p>Caixeiro-viajante <i>Control room</i> A escola <i>Gunner Palace</i> <i>Jesus camp</i> <i>Metallica: Some kind of monster</i> <i>Nlai: Story of a !Kung woman</i> Primárias O último concerto de rock <i>Up the Yangtze</i> <i>The wedding camels</i></p>
<p>Testemunho (reúne histórias orais ou testemunhas que recontem experiências pessoais)</p>	<p>Participativo (o cineasta interage com os atores sociais, participa na modelagem do que acontece diante da câmara: as entrevistas são um exemplo primoroso)</p>
<p><i>The life and times of Rosie the riveter</i> <i>Las madres de la Plaza de Mayo</i> <i>Shoah</i> Sob a névoa da guerra <i>The woman's film</i> <i>Word is out</i></p>	<p><i>Enron: Os mais espertos da sala</i> <i>The life and times of Rosie the riveter</i> <i>Las madres de la Plaza de Mayo</i> <i>Nobody's business</i> Ônibus 174 <i>Real sex</i> (seriado da HBO) <i>Sherman's march</i> <i>Shoah</i> Sob a névoa da guerra (...)</p>

MODELOS DE NÃO FICÇÃO	MODOS DE DOCUMENTÁRIO
<p>Relato de expedição/viagem (transmite a singularidade e, com frequência, o encanto de lugares distantes, pode enfatizar características exóticas ou incomuns)</p>	<p>Reflexivo (chama atenção para as convenções do cinema documentário e, às vezes, de metodologias como trabalho de campo ou entrevista)</p>
<p>A marcha dos pinguins <i>Nanook</i>, o esquimó Náufragos da vida <i>Up the Yangtze</i> <i>Wild safari 3D: A South African adventure</i> (um filme Imax)</p>	<p>O homem da câmera (não está na coluna de modelos (...)) Reagrupamento <i>Stranger with a camera</i></p>
<p>Sociologia (o estudo de subculturas: normalmente, inclui trabalho de campo, observação participante com as pessoas filmadas, descrição e interpretação)</p>	<p>Performático (ênfata a característica expressiva do envolvimento do cineasta com o tema do filme; dirige-se ao público de maneira clara)</p>
<p>Caixeiro-viajante A escola <i>Jesus camp</i> Primárias <i>Stranger with a câmera</i></p>	<p>Os catadores e eu <i>Chile, la memoria obstinada</i> <i>Complaints of a dutiful daughter</i> <i>Finding Christa</i> <i>An injury to one</i> Línguas desatadas <i>Tarnation</i> Valsa com Bashir</p>
<p>Antropologia/etnografia visual (o estudo de outras culturas; semelhante ao trabalho de campo sociológico, geralmente acrescido de aquisição de linguagem; dependência de informantes para o acesso à cultura estudada)</p>	
<p><i>Dead birds</i> Os mestres loucos <i>N!ai: Story of a !Kung woman</i> Reagrupamento <i>The wedding camels</i></p>	

MODELOS DE NÃO FICÇÃO	MODOS DE DOCUMENTÁRIO
<p>Ensaio na primeira pessoa (relato pessoal de algum aspecto da experiência ou ponto de vista do autor/cineasta; a autobiografia é semelhante, mas enfatiza o desenvolvimento individual)</p>	
<p><i>Chile, la memoria obstinada</i> Chuva <i>Koyaanisqatsi</i> <i>The maelstrom</i> <i>Nobody's business</i> A ponte Roger e eu <i>Super size me: A dieta do palhaço</i></p>	
<p>Diário (impressões diárias que podem começar e terminar um tanto arbitrariamente)</p>	
<p><i>Afrique, je te plumerai</i> Os catadores e eu Diário inconcluso <i>Sherman's man</i></p>	
<p>Perfil individual ou coletivo/biografia (reconta a história do amadurecimento ou da singularidade de uma pessoa ou grupo)</p>	
<p><i>7 up!</i> (e sequências: de <i>7 plus seven</i> até <i>49 plus</i>) O homem urso <i>Metallica: Some kind of monster</i> O último concerto de rock <i>The wild parrots of Telegraph Hill</i></p>	

MODELOS DE NÃO FICÇÃO	MODOS DO DOCUMENTÁRIO
<p>Autobiografia (relato pessoal da experiência, do amadurecimento ou da atitude de alguém diante da vida)</p>	
<p><i>Complaints of a dutiful daughter</i> <i>Finding Christa</i> Línguas desatadas <i>Tarnation</i> Valsa com Bashir</p>	

Nichols, 2016, p. 159