



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS

O DOCUMENTÁRIO E A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO: QUESTÕES ÉTICAS

ALEXANDRE SILVA VAZ

RIO DE JANEIRO

JULHO DE 2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS

O DOCUMENTÁRIO E A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO: QUESTÕES ÉTICAS

ALEXANDRE SILVA VAZ

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à banca examinadora como
um dos requisitos para obtenção do Grau
de licenciatura em Letras, realizado sob
orientação

Da Professora Doutora Carla Miguelote

RIO DE JANEIRO

JULHO DE 2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS

O DOCUMENTÁRIO E A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO: QUESTÕES ÉTICAS

Por

ALEXANDRE SILVA VAZ

Trabalho de Conclusão de Curso

BANCA EXAMINADORA

(Carla Miguelote)

(Elizabeth Sara Lewis)

(Geraldo Pereira Junior)

RIO DE JANEIRO

JULHO DE 2019

DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho a minha família:
Lilian, minha esposa amada, e meus
queridos filhos, Lidia e Lucas Emanuel.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus por ter me dado forças nesse momento desafiador de minha vida.

Agradeço também a minha família. Em particular minha esposa, Lilian, que, sempre tão generosa e paciente, me incentivou a nunca desistir deste grande desafio de trabalhar, estudar, ser marido e pai ao mesmo tempo, e ainda conseguir concluir a faculdade. Agradeço aos meus filhos, Lídia e Lucas Emanuel, por compreenderem que o papai estava estudando e por isso não podia estar em casa e brincar com vocês. Amo vocês!

Agradeço à UNIRIO pela oportunidade de fazer o curso, também a todos os professores e funcionários que sempre fizeram da universidade um local de aprendizado e amizades.

Agradeço de todo o coração à professora Carla Miguelote, pessoa fundamental para a realização deste momento. Sua tranquilidade, conhecimento e dedicação profissional marcaram muito a minha vida, e serão exemplo na minha caminhada profissional e pessoal.

Não poderia deixar de agradecer aos amigos que fiz enquanto fiz parte desta Universidade. Por último, agradeço aos moradores da Maloca da Urca pela realização desse trabalho.

RESUMO

Este texto apresenta o resultado de uma pesquisa sobre o filme não ficcional. Tem por objetivo mostrar algumas características desse cinema, e discutir questões éticas que envolvam o processo de criação do filme documental. Através do estudo da relação entre cineastas, atores sociais e espectadores, o texto aponta para uma série de possíveis conflitos éticos que podem interferir negativamente e ameaçar essa relação de boa fé e de confiança. Em contrapartida, o texto também propõe saídas e possibilidades para a manutenção do relacionamento saudável e confiável. O filme documentário “Maloca, os vizinhos que eu não conhecia” serve como ferramenta de apoio e pesquisa para este projeto.

Palavras chaves: Ator Social. Documentário. Ética. Espectador.

ABSTRACT

This text presents the result of research on the non-fictional film. It aims to show some characteristics of this cinema, and discuss ethical issues that involve the process of creating documentary films. Through the study of the relationship between filmmakers, subjects and spectators, the text points to a series of possible ethical conflicts that can interfere negatively and threaten this relationship of good faith and trust. On the other hand, the text also proposes outlets and possibilities for maintaining a healthy and trustworthy relationship. The documentary film "Maloca, the neighbors I did not know" serves as support and research tool for this project.

Key words: Social actor. Documentary. Ethics. Viewer.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. O GÊNERO DOCUMENTÁRIO, ORIGEM E DESENVOLVIMENTO.....	10
1.1 O cinema documental.....	10
1.2 O cinema documental e a imagem.....	11
1.3 Tentativa de classificação do gênero.....	14
1.4 Nanook o esquimó: precursor do filme documental.....	16
1.5 Uma lente aberta para o mundo.....	18
2. A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO: QUESTÕES ÉTICAS NO CINEMA DOCUMENTAL.....	21
2.1 Conceito de Representação	21
2.2 Relação Cineasta/Ator Social.....	23
2.3 Relação Cineasta/ Espectador.....	24
2.4 A produção de significação e a limpeza do real.....	26
3. MALOCA, OS VIZINHOS QUE EU NÃO CONHECIA.....	28
3.1 A praça é nosso lar.....	28
3.2 A Aproximação.....	29
3.3 O processo de filmagem.....	31
3.4 Dia trágico na Maloca.....	32
3.5 Informações sobre o filme.....	33
3.6 Conflitos éticos em Maloca.....	34
3.7 Mostra de Curtas.....	36
CONCLUSÃO	39
REFERÊNCIAS.....	40

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta um estudo a respeito do cinema documental. Nesse sentido, aponta para algumas características do gênero, além de apresentar uma reflexão sobre sua origem e desenvolvimento. O trabalho também aborda questões éticas que envolvem a relação entre cineastas, atores sociais e espectadores, e que podem aparecer a qualquer momento dentro do processo de produção do filme.

Importa destacar que toda a reflexão foi suscitada pelo processo de realização do documentário “Maloca, os vizinhos que eu não conhecia”, que produzi e dirigi em 2017, com a colega Luiza Cromack, como trabalho final da disciplina “Indústria cultural e linguagens audiovisuais”, ministrada pela professora Carla Miguelote. “Maloca” apresenta uma visão humanizada de um grupo de pessoas em situação de rua, abrindo uma oportunidade para ampliar suas vozes a fim de que elas próprias possam contar suas histórias e os motivos pelos quais estão vivendo nessas condições.

O primeiro capítulo se volta para as características do documentário e apresenta a opinião de diferentes teóricos e documentaristas, dentre eles o inglês John Grierson. Em *First Principles of Documentary* (1932), Grierson expõe seu pensamento sobre o filme documental, sublinhando seu potencial para funcionar como uma lente aberta para o mundo, e sobre a importância da utilização do ator social e do cenário natural, na elaboração do filme documental. Destaca-se também a reflexão de Bill Nichols, em *Introdução ao Documentário* (2005), sobre o cinema não ficcional e suas formas de representação do mundo que nos rodeia. Outra referência importante é o pioneiro na produção desse tipo de filme, o norte americano Robert Flaherty, diretor e idealizador daquele que é considerado, por muitos pesquisadores do ramo, o grande precursor do gênero documental, *Nanook, o esquimó* (1922).

O segundo capítulo aborda questões éticas dentro da produção do filme documentário. Por um lado, trata da relação cineasta/ator social no que diz respeito à representação do outro, indagando sobre como apresentar o sujeito com dignidade e respeito, evitando ao máximo lhe causar dano. Por outro lado, trata da relação cineasta/espectador, com destaque para a questão do poder de crença do filme documental e para a importância de manter a confiança do espectador e a credibilidade do filme.

Por fim, apresenta uma reflexão sobre o processo de realização do filme documentário “Maloca, os vizinhos que eu não conhecia”, abordando as etapas de criação do mesmo e os questionamentos éticos suscitados.

1. O GÊNERO DOCUMENTÁRIO, ORIGEM E DESENVOLVIMENTO

Ao seguirmos o percurso da história do cinema, desde sua fase mais remota, com a criação das primeiras máquinas capazes de capturar cenas da realidade, armazenar imagens em movimento e reproduzi-las, até os dias atuais, mais de um século depois dessas primeiras invenções, percebemos muitas transformações.

Ao longo dessa jornada, o cinema foi se desenvolvendo e ampliando seus caminhos. Prova disso é a extraordinária evolução técnica, teórica e tecnológica que incide diretamente sobre seu crescimento e transformação, fazendo do cinema uma grande indústria, com proporções mundiais, que gera milhares de empregos, e proporciona um vasto e amplo conteúdo a ser assistido, estudado e explorado. É dentro desse processo de transformação e mudança que precisamos entender o cinema documental, ou cinema não ficcional, o qual tem como uma de suas principais características documentar e expor aspectos da realidade do mundo em que vivemos.

1.1 O cinema documental

O que é o cinema documental? E qual a sua origem? Para essas perguntas não existem respostas simples. Definir documentário não é mais fácil do que explicar o significado da palavra “saúde” para um amigo estrangeiro, já que envolve mais do que uma simples definição do termo. Trata-se de um gênero que, com o passar dos anos, evoluiu e se modificou amplamente, tornando o campo dos filmes não ficcionais complexo e variado. Esse é um dos motivos que tornam difícil a tarefa de defini-lo.

Da-Rin (2008, p. 15), no livro *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*, declara que, “se o documentário coubesse dentro de fronteiras fáceis de estabelecer, certamente não seria tão rico e fascinante” em suas múltiplas manifestações. Diz ainda o autor que “quem se propõe a abordar teoricamente o documentário se defronta com o desafio quase intransponível de delimitar o campo” (DA-RIN, 2008, p.15).

Nichols (2005) observa que a definição de documentário se dá de forma relativa ou comparativa, em contraste com o filme de ficção ou o filme experimental e de vanguarda. Sua principal característica está na capacidade de transmitir ao espectador uma impressão de autenticidade e de verdade ao representar determinada visão do mundo em que vivemos.

Os documentários podem ser divertidos, perturbadores, tristes, inspiradores, chocantes, ou até mesmo despertar diferentes sensações dentro do mesmo filme. Em sua produção, são utilizados vídeos, fotografias, sons, pessoas e lugares reais, que, quando editados, produzem uma história, um ponto de vista, uma mensagem ou uma experiência.

Em sua grande parte, são filmes que abordam a realidade. Geralmente estes filmes não são encenados por atores profissionais e utilizam locações reais como cenário. Acerca dessas características do documentário, Nichols afirma:

Ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original. (NICHOLS, 2005, p.46)

Quanto à sua origem, Nichols (2010) declara que ninguém tentou inventar o gênero, muito menos teve a intenção de construir uma tradição a respeito do mesmo. Para ele, o gênero documentário surgiu por acaso, é fruto da curiosidade de diretores e de pessoas ligadas à área, além do interesse pela exploração dos limites do cinema. Ou seja, fica evidente que o gênero surgiu de forma despreziosa.

1.2 O cinema documental e a imagem

O cinema de forma geral, e mais especificamente o cinema não ficcional, tem em seu favor o poder de fidelidade da imagem. Mais que qualquer outro recurso, ele é capaz de transmitir ao espectador a impressão de realidade daquilo que se vê.

Nesse momento em que a fidelidade da imagem ganha destaque no texto, faz-se importante uma ressalva. A perfeição mimética da imagem não garante que aquilo que o filme documentário expõe seja a verdade ou a realidade dos fatos. Ou seja, muitos fatores externos podem influenciar na narrativa e na edição do filme, tornando-o tendencioso na direção de interesses próprios, já que é possível tecnicamente manipular as imagens, fazer recortes nas falas e inclinar o filme segundo direções ideológicas. Por isso, a imagem técnica (fotográfica ou cinematográfica), embora seja uma evolução fascinante e surpreendente, não está isenta de sofrer manipulações e influências externas.

Nenhuma outra tecnologia anterior ao cinema foi capaz de descrever e representar com tamanha realidade as imagens. Nem mesmos as melhores descrições narrativas, ricas em detalhes e informação, ou os mais belos quadros, nem as mais

brilhantes esculturas, ou as melhores fotografias foram capazes de transmitir de forma contínua e completa o que os filmes são capazes de revelar.

Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filme: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes. (NICHOLS, 2005, p. 26)

Embora diga que mesmo os mais fantásticos filmes de ficção são documentários, pelo fato de todos eles reproduzirem e mostrarem algo que reflete a cultura e as pessoas de um determinado local, Nichols (2005) separa e classifica os filmes em duas categorias distintas. De um lado estão os filmes de ficção, que ele classifica como documentários de satisfação de desejos, e do outro estão os filmes não ficcionais que ele classifica como documentários de representação social. O autor afirma ainda que essas duas narrativas são de espécies diferentes.

Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizada pelo cineasta. (NICHOLS, 2005, p. 26)

Nesse trabalho destacaremos os documentários de representação social, ou seja, os filmes não ficcionais.

Ainda sobre o cinema documental, Grierson (1932) utiliza uma ideia muito bela, ao dizer que o documentário tem a capacidade de abrir uma lente para o mundo à nossa volta. Essa lente nos leva por mundos desconhecidos e lugares nunca vistos antes. Introduce pessoas, povos e culturas, desvenda mistérios e revela fenômenos sociais, que muitas vezes passariam despercebidos aos nossos olhos.

O produtor cinematográfico Arthur Autran, no texto “Leon Hirszman: em busca do diálogo”, compilado no livro “Documentário no Brasil” (2004), aponta para a existência de subgêneros dentro de documentários de ação social, por exemplo: (a) filmes etnográficos: como no caso de *Moana* (1926), do cineasta americano Robert Flaherty; (b) filmes antropológicos: como *Nelson do Cavaquinho e Partido alto* (1969), de Leon Hirszman; (c) os documentários do estilo *National Geographic*: que exploram a natureza

e a vida animal; (d) filmes sociológicos: como o documentário brasileiro *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, que mostra o fenômeno da chegada de migrantes nordestinos a São Paulo.

Vale ressaltar que, embora os documentários tratem de assuntos e questões da realidade das pessoas e da sociedade, utilizem atores sociais, locações reais, além de outras características pertinentes ao gênero documental, nada disso determina que o conteúdo do filme, no que diz respeito a sua mensagem e propósito, seja verdadeiro. Muitos fatores externos podem influenciar a narrativa e a edição do filme, tornando-o tendencioso e inclinado na direção de interesses próprios. Como aponta Nichols:

Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos. (NICHOLS, 2005, p. 27)

Portanto, os filmes de não ficção são produzidos para que creiamos neles como sendo histórias verdadeiras. Eles precisam nos persuadir ou convencer de que o ponto de vista ou enfoque que apresentam é real e preferível a outros. Em geral, os documentários trazem à superfície algo que está submerso ou obscuro, questões ignoradas pela sociedade, mas que aos olhos do cineasta é digno de ser mostrado. Neste contexto, é importante passar a imagem de que aquilo que se vê é verdadeiro e que a história contada não faz juízo de valores, apenas apresenta os fatos. Isto faz com que os filmes transmitam confiança, deixando para quem assiste decidir o que fazer com o que viu.

Assim, todo seu processo de produção é de extrema importância para que o filme tenha credibilidade diante de quem assiste. Desde a forma como as histórias são contadas, as imagens registradas e editadas, até o momento em que são apresentadas. Qualquer deslize pode colocar todo o trabalho do cineasta à prova e gerar descrédito ao filme.

Por outro lado, o filme ficcional tem liberdade de criação dos fatos. Ao assistir, por exemplo, um filme ficcional podemos no meio de uma cena fantástica dizer “que mentira!” e continuar assistindo ao filme tranquilamente. Tal situação seria totalmente inadmissível para um filme documentário. Embora a crença no filme não garanta sua veracidade.

O filme não ficcional traz consigo a incumbência de gerar crença, ou seja, quem assiste ao filme precisa ser convencido pelo mesmo de que aquilo que está vendo é digno de confiança. Para que isso seja possível, o filme documental deve exercer poder de

persuasão sobre quem o assiste, afastando a dúvida e a incredulidade. Como aponta Dora Mourão:

Quando acreditamos em alguma coisa sem uma prova conclusiva de que essa crença seja válida, ela se torna fetichismo ou fé. Com frequência, o documentário convida-nos a acreditar piamente que “aquilo que vemos é o que estava lá”. Esse ato de confiança, ou fé, pode derivar das capacidades indexadoras da imagem fotográfica, sem ser plenamente justificado ou sustentado por ela. Para o cineasta, gerar confiança, levar-nos a afastar a dúvida ou a incredulidade, pela transmissão de uma impressão de realidade, e portanto de autenticidade, corresponde mais às prioridades da retórica do que às exigências da ciência. É com algum risco que aceitamos como dogma o valor de evidência das imagens. (MOURÃO, 2005 p. 119)

Por fim, é o público que, ao assistir o filme, irá interpretar seu conteúdo. O espectador reagirá aos significados e valores que lhe foram apresentados. Como aponta Nichols (2005, p. 27): “A interpretação é uma questão de compreender como a forma ou organização do filme transmite significados e valores”. A crença concedida ao filme dependerá de como somos afetados e persuadidos pelos significados e valores que o mesmo apresenta.

A crença no filme documental se projeta para além das telas, impactando a vida dos espectadores. Para Nichols:

[O]s documentários dão-nos a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões filmicas do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. (NICHOLS, 2010, p. 26)

1.3 Tentativa de classificação do gênero

Como mencionado anteriormente, a tentativa de estabelecer os limites que comportem o gênero documental é vista como uma barreira intransponível, já que tentativas de fazê-lo são frequentemente negadas e superadas por filmes que não se enquadram nessas regras (DA-RIN, 2008, p.15). Entretanto, uma aproximação técnica na tentativa de mapear o gênero pode ser de grande utilidade na árdua tarefa de compreender o cinema não ficcional.

Quem se propõe a abordar teoricamente o documentário se defronta com o desafio intransponível de delimitar o campo. O que é um documentário? Para alguns, é o filme que aborda a realidade. Para

outros, é o que lida com a verdade. Ou que é filmado em locações autênticas. Ou que não tem roteiro. Ou que não é encenado. Ou ainda, que não usa atores profissionais. (DA-RIN, 2008, p. 15)

Assim como as pessoas, os documentários também possuem características próprias que os tornam diferentes uns dos outros. Cada filme é único, possuindo voz distinta e natureza específica. Isso significa que, embora alguns documentários sejam parecidos com relação à temática abordada ou à forma como são desenvolvidos e produzidos, nenhum filme é igual ao outro. Cada um produzirá sua própria voz, seja na individualidade do cineasta, ou, às vezes, no poder de decisão de um patrocinador ou organização diretora por trás da produção.

A partir de uma análise do gênero, que levou em consideração vários grupos de cineastas e filmes, Nichols (2005) reconhece alguns traços característicos dentro do gênero documentário e os divide em seis subgêneros ou categorias. Em uma tentativa, como ele próprio diz, “frouxa” de classificá-los.

Estas são as seis categorias: (a) documentário expositivo: em resumo, esta categoria possui uma estrutura mais retórica ou argumentativa, dirige-se diretamente ao espectador através de legenda ou de *voice over* também conhecida como a voz de Deus, e geralmente está mais preocupado com a defesa de seus argumentos do que com a própria estética e subjetividade do filme; (b) documentário poético: este, ao contrário do expositivo, evidencia a subjetividade do filme e se preocupa com a estética. Este modo valoriza as impressões do documentarista com respeito ao assunto abordado; (c) documentário observativo: neste modo, o documentarista busca capturar a história como ela aconteceu, apenas observando o que se passa diante da câmera sem uma intervenção explícita. Há apenas o registro dos fatos sem que o documentarista, sua câmera ou equipe sejam notados ou interfiram nas filmagens; (d) documentário participativo: como o próprio nome sugere, esse modo é marcado pela participação do documentarista e de sua equipe. O diretor terá influência nas cenas e no decorrer dos fatos, de acordo com o propósito e intenção que ele tem para o filme; (e) documentário reflexivo: este modo destaca cenas e informações específicas para enfatizar o ponto de vista do documentário e evidencia a relação estabelecida entre o grupo filmado e o documentarista. Como afirma Nichols: “no modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção”. (NICHOLS, 2005, p. 162); (f) documentário performático: esse tipo de documentário está focado nas experiências do cineasta, procura demonstrar como o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos

processos mais gerais em funcionamento na sociedade, caracterizando-se por sua subjetividade e pelo padrão estético adotado pelo cineasta.

Esses seis modos determinam uma estrutura de afiliação frouxa, na qual os indivíduos trabalham; estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas. Cada modo compreende exemplos que podemos identificar como protótipos ou modelos: eles parecem expressar de maneira exemplar as características mais peculiares de cada modo. (NICHOLS, 2005, p. 135)

1.4 *Nanook, o esquimó*: precursor do filme documental.

Nanook of the North, (1922) filme documentário do cineasta americano Robert Flaherty, pioneiro nesse tipo de criação, é considerado o grande precursor do gênero no mundo.

Em *How I filmed Nanook of the North* (1922), Flaherty revela detalhes sobre a produção do filme. Ele conta que começou o projeto em 1910, quando foi contratado pelo construtor de ferrovias William Mackenzie para trabalhar na obra de uma estrada de ferro no norte do Canadá.

Nesse período, Flaherty se dividiu entre o projeto da ferrovia e as filmagens do cotidiano dos esquimós. Em seis anos de projeto, Flaherty fez quatro expedições para aquela região da baía de Hudson. Seu equipamento incluía mais de 22 mil metros de filme, um gerador de eletricidade, duas câmeras Akeley e uma máquina de impressão para que ele pudesse imprimir os filmes e mostrá-los para os esquimós conforme necessidade (FLAHERTY (1922).

Ele registrou a vida de um grupo de esquimós, os Inuik, porém acompanhou de perto Nanook, seu personagem principal, e sua família. Observava-o em atividades cotidianas, como saídas para caçar, passeios sobre o gelo com trenós puxados por cães, pesca com caiaque nas congelantes águas da baía, dando destaque para a constante busca de Nanook por alimento na luta pela sobrevivência de sua família. Flaherty escreveu: ¹“Comecei a acreditar que um bom filme retratando a dramática luta dos esquimós pela sobrevivência em terras estereis do Norte poderia valer a pena” (FLAHERTY, 1922, p.1, tradução minha).

¹ “I began to believe that a good film depicting the Eskimo and his fight for existence in the dramatically barren North might be well worth while”. (FLAHERTY, 1922, p.1)

Quando as filmagens estavam praticamente concluídas, com aproximadamente 9144 metros de filme, um incêndio causado por um descuido com um cigarro consumiu todos seus negativos. Este incidente levou-o a regravar as imagens, adiando o lançamento do filme. Dessa vez, ao voltar para perto dos esquimós, seu objetivo estava somente em produzir o filme. Sobre o fatídico incidente ele disse: ² “Ainda que na época pareça ter sido uma grande tragédia, não posso garantir, mas pode ter sido também sorte que tudo tenha se queimado, já que as filmagens estavam um pouco amadoras” (FLAHERTY, 1922, p.1, tradução minha).

Em junho de 1922, a distribuidora francesa Pathé Frère lançou o filme, que foi um grande sucesso. “Um curso básico de fotografia em Rochester, EUA, permitiu a Flaherty registrar abundante material descritivo sobre os hábitos cotidianos dos esquimós, nas expedições que fez até 1916” (DA-RIN, 2006, p. 45).

Para Da-Rin (2008, p. 46), Flaherty inovava ao colocar os fatos que testemunhou em uma perspectiva dramática: “construía um personagem – Nanook e sua Família – e estabelecia um antagonista – o meio hostil dos desertos gelados do Norte”. Para o autor, pela primeira vez, o objeto de filmagem era submetido a uma interpretação. *Nanook* foi o principal responsável pelo aparecimento e expansão do gênero documentário no curso da história do cinema. Importante ressaltar que o documentário se estabelece justamente no momento em que incorpora aspectos do cinema de ficção ao eleger um herói protagonista: o valente esquimó que enfrenta seu grande inimigo, a natureza hostil e implacável.

Ao optar por concentrar-se na vida de um esquimó e sua família, estava partindo de um princípio próximo ao das ficções cinematográficas. Princípio este que lhe possibilitaria desenvolver situações tocantes e emocionalmente densas, que não costumavam ser exploradas nos registros de viagens. (DA-RIN, 2008, p. 47)

Da-Rin (2008, p.46), cita o roteirista e crítico de cinema Robert Sherwood. Para Sherwood: “a novidade radical deste filme estava na abertura de um novo campo de

² “*Though it seemed to be a tragedy at the time, I am not sure but what it was a bit of fortune that it did burn, for it was amateurish enough*”. (FLAHERTY, 1922, p.1)

criação situado entre os filmes de viagem³ e as ficções, sem se identificar propriamente com nenhum dos dois modelos”. Sherwood também aponta para o fato de que, dentre muitos bons filmes de viagem, *Nanook of the North* permanece sozinho como o único que deve ser considerado excelente, literalmente uma classe em si mesmo. Em *Nanook* vemos o aparecimento da personalidade humana, o homem real, que habita um ambiente adverso e hostil, em plena prática de suas atividades rotineiras, e em constante luta por sua sobrevivência. Para Flaherty, a boa história deveria ser aquela extraída do próprio local, mantendo assim sua essência.

Um debate, porém, gira em torno do fato de que algumas cenas do filme foram encenadas e reconstruídas com o objetivo de gerar o impacto necessário em favor da narrativa, colocando em xeque a ideia de que o documentário garanta uma autenticidade, como aponta Dora Mourão (2005).

A prática do documentário permite que a imagem gere uma impressão adequada, não uma garantia de autenticidade total em todos os casos. Assim como a fotografia, o documentário também pode ser “modificado”. O “pai” do documentário, Robert Flaherty, por exemplo, criou a impressão de que algumas cenas se passavam dentro do iglu de Nanook, quando, de fato, elas foram gravadas ao ar livre, com um meio iglu maior do que o normal como pano de fundo. Isso deu a Flaherty luz suficiente para filmar, mas exigiu que seus personagens atuassem como se estivessem no interior de um iglu de verdade, quando não estavam. (MOURÃO, 2005, p. 119)

1.5 Uma lente aberta para o mundo

John Grierson, em *First Principle of Documentary* (1932-1934), aponta para alguns princípios e possibilidades dentro do cinema documentário. Destaca-se uma observação feita por ele sobre o fato de os estúdios cinematográficos ignorarem amplamente a possibilidade do filme documentário servir como uma lente aberta para o mundo. Esta lente aberta é entendida por Grierson como uma oportunidade de utilizar o filme como instrumento que revele ao espectador o mundo real ou aquilo que para o cineasta seja este mundo real. Ou seja, o documentário abre a possibilidade de capturar a vida como é, sem espaço para interpretações artísticas. E, ao mostrar a realidade de

³ Travelogue, ou filmes de viagem: eram filmes invariavelmente centrados na figura do viajante-explorador-realizador, ilustrando visualmente um relato em primeira pessoa. (DA-RIN, 2008, p.46)

outros, dá visibilidade e oportunidade de fala e escuta aos mal representados ou subrepresentados.

Mas os estúdios optam por continuar filmando seus filmes com textos adaptados e atores profissionais. Como afirma Grierson ⁴“As produtoras de filmes ignoram em grande parte a possibilidade de uma lente aberta para o mundo. Optam por filmar histórias encenadas utilizando cenários construídos artificialmente” (GRIERSON, 1932 p. 19, tradução minha).

Grierson reafirma a importância do material natural. Ele acredita que o ator nativo e o cenário natural possuem maior propriedade para contar a história. Para ele, os recursos naturais acabam sendo os melhores guias para uma leitura e interpretação cristalina, já que a imagem real tem a capacidade de entregar mais informações do que mil imagens interpretadas.

Grierson estava convicto de que o cinema possui uma capacidade intrínseca de representação naturalista, mas que quase sempre esta potência era diluída e distorcida pelo cinema industrial de ficção.

O filme documentário não tem a capacidade de reproduzir uma realidade, mas pode representá-la, e assim dar visibilidade ao mundo social que é capturado através das lentes das câmeras. É a representação de um mundo, onde a cena e a imagem são reais, não foram produzidas em estúdios ou simuladas por atores contratados, além de proporcionar àquele que é mostrado uma oportunidade de fala.

Os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema. Essa característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a crença: vemos o que estava lá, diante da câmera; deve ser verdade. (NICHOLS, 2005, p. 27)

Segundo Grierson (1932), o ator original (nativo) e a cena original (nativa) são os melhores guias para uma lente interpretativa do mundo moderno. Em outras palavras, ele é a melhor pessoa para apresentar sua realidade e contexto e contar sua história. O ator nativo oferece e transmite aquilo que nem os melhores diretores, atores e equipes técnicas

⁴ “*The studio films largely ignores this possibility of opening up the screen on the real world. They photograph acted stories against artificial backgrounds*” (GRIERSON, 1932, p.19)

com recursos, financiamentos, mil imagens e repetições são capazes de reproduzir ou recriar. Como aponta Da-Rin:

A capacidade dos habitantes dos ambientes filmados de transmitirem sua complexidade existencial dificilmente poderia ser imitada por atores profissionais. Para melhor capitalizar este potencial naturalista, era preciso abandonar as histórias carregadas de psicologismo e privilegiar o meio social como fonte de inspiração. (DA-RIN, 2008, p. 72).

Sobre as especificidades do documentário Da-Rin diz:

O documentário é filmado no próprio lugar que se quer reproduzir, com as pessoas do lugar. Assim, o trabalho de seleção será realizado sobre material documental, com a finalidade de narrar a verdade da forma mais adequada e não dissimulando-a por trás de um elegante véu de ficção, e quando, como corresponde ao âmbito de suas atribuições, infunde à realidade o sentido dramático, este sentido surge da própria natureza e não unicamente da mente de um escritor mais ou menos engenhoso. (DA-RIN, 2008, p. 51).

Os filmes documentários nos dão a possibilidade de apresentar questões que necessitam de atenção, que precisam ser vistas e debatidas entre toda a sociedade. Essas imagens, quando colocadas diante de nossos olhos, nos aproximam de questões sociais e políticas, problemas e desafios e nos levam a, no mínimo, uma reflexão sobre os temas.

2 A REPRESENTAÇÃO DO OUTRO: QUESTÕES ÉTICAS NO CINEMA DOCUMENTAL

Uma das bases teóricas utilizadas neste capítulo sobre questões éticas que surgem dentro do cinema documentário é o estudo de 2009 conduzido por Pat Aufderheide, Mridu Chandra e Peter Jaszi, intitulado *Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges*, em que 45 cineastas e diretores responderam a seguinte pergunta: Quais foram os problemas éticos que eles enfrentaram em seus últimos trabalhos?

⁵Este estudo fornece um mapa dos desafios éticos percebidos que os realizadores de documentários - diretores e produtores-diretores - identificam nos Estados Unidos na prática de seu ofício. Ele resume os resultados de 45 longas entrevistas em que os cineastas foram solicitados a descrever os recentes desafios éticos que surgiram em seu trabalho. (AUFDERHEIDE; CHANDRA; JASZI, 2009, p. 3, tradução minha).

João Moreira Salles, no prefácio que escreveu para o livro *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*, de Silvio Da-Rin (2008), afirma que todo documentarista enfrenta dois grandes problemas em sua carreira, o primeiro diz respeito à maneira como ele trata seus personagens e o segundo ao modo como ele apresenta o tema ao espectador.

A reflexão teórica será feita a partir destas duas relações: Cineasta/Ator social (como retratar o sujeito de forma apropriada a fim de protegê-lo e não lhe causar dano) e Cineasta/Espectador (como honrar a confiança do espectador).

2.1 Conceito de representação

Nichols (2005) formula duas perguntas que são de extrema importância quando se trabalha com atores sociais dentro do filme documental: “Por que as questões éticas são fundamentais para o cinema documentário?” E também: “O que fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário?” Essas perguntas auxiliam o cineasta nas tarefas de avaliar as consequências que uma exposição inapropriada pode gerar na vida

⁵ This study provides a map of perceived ethical challenges that documentary filmmakers—directors and producer-directors—in the United States identify in the practice of their craft. It summarizes the results of 45 long-form interviews in which filmmakers were asked simply to describe recent ethical challenges that surfaced in their work. (AUFDERHEIDE; CHANDRA; JASZI, 2009, p. 3)

das pessoas expostas no filme, e de perceber possíveis impactos negativos quanto ao poder de crença do filme.

A partir desse entendimento, vale ressaltar que, diferente do que ocorre no cinema de ficção, onde os atores são remunerados, atuam conforme as instruções e a vontade do diretor e são valorizados de acordo com o desempenho de sua atuação, o uso de não atores começa a complicar a questão. Atores sociais não atuam, atores naturais continuam a levar a vida. Como aponta Nichols:

No caso da não ficção, a resposta não é assim tão simples. As “pessoas” são tratadas como atores sociais: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais. Seu valor para o cineasta consiste não no que promete uma relação contratual, mas no que a própria vida dessas pessoas incorpora NICHOLS (2005 p.31)

Os atores sociais não estão no filme para interpretar um personagem nem foram treinados para isso. Estão ali para serem eles próprios, para viverem suas vidas, e fazer o que sempre fazem, só que, dessa vez, sabendo que estão sendo filmados. Importa para o cineasta que esse ator social seja ele mesmo, que se possível esqueça que está diante de uma câmera e que aja com espontaneidade. Qualquer tentativa de performance do ator social ou intenção de mostrar algo diferente daquilo que faz parte da sua realidade pode ameaçar a atmosfera de autenticidade do filme, dando a ele um indesejável elemento ficcional e gerando a impressão de que o filme foi encenado. Como consequência, comprometer o poder de crença do documentário. O poder de crença está na capacidade do filme documental de convencer o espectador de que o que ele vê é de fato um espelho da realidade, sem intervenção externa ou vontades destoantes. Como reconhece Nichols:

O grau de mudança de comportamento e personalidade nas pessoas, durante a filmagem, pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário (a raiz do significado de ficção é fazer ou fabricar). Inibição e modificações de comportamento podem se tornar uma forma de deturpação, ou distorção, em um sentido, mas também documentam como o ato de filmar altera a realidade que pretende representar. (NICHOLS, 2005, p. 31)

É necessário refazer a pergunta: Que responsabilidade tem o cineasta pelos efeitos de seu trabalho na vida daqueles que são filmados? O cineasta precisa estar consciente de que, quando expõe através de tecnologia audiovisual a história de vida de

outras pessoas, mostrando a realidade daquele indivíduo ou do grupo em destaque, evidencia também a violência, as privações e o infortúnio vividos por essas pessoas. Daí a necessidade de considerações éticas que ajudem a minimizar os possíveis efeitos prejudiciais. O conceito de representação mantém o cineasta consciente quanto ao que deve ser respeitado, exposto ou evitado durante todo o processo de criação do filme documentário.

2.2 Relação cineasta/ator social

Numa época de muita adversidade, em que cineastas sofrem pressões financeiras sem precedentes, a fim de que diminuam seus custos operacionais e ao mesmo tempo aumentem sua produtividade, é possível que graves desafios atravessem o caminho do documentarista, em outras palavras, que conflitos de natureza ética venham colocar em risco a relação entre cineasta, espectador e ator social.

Uma dessas ameaças diz respeito à representação do outro, ou seja, à relação cineasta/ator social. O desafio está em como manter uma relação humanizada com a pessoa ou grupo cuja história será contada pelo cineasta.

Documentaristas são contadores de histórias, pessoas que apresentam verdades importantes, em um mundo que frequentemente opta por ignorar ou esconder essas verdades. Estão envolvidos em situações em que o sujeito, seja ele pessoa ou animal, está relativamente desprovido de poder, e, por serem produtores de conteúdo midiático, juntam condições para representar através de recursos audiovisuais aspectos que representem o mundo do sujeito.

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. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões (NICHOLS, 2005 p. 30)

Ao pensar a relação cineasta/ator social, a preocupação dos cineastas está principalmente com aquelas pessoas cujas condições sociais e econômicas são de vulnerabilidade. Ao tratar com pessoas nessa situação, os cineastas procuram desenvolver

uma relação que eles chamam de ⁶*good-faith relationship* ou relação de boa fé. Essa relação visa não colocar o sujeito em risco e nem deixá-lo numa situação pior do que estava antes do início do relacionamento.

Essa relação é entendida da seguinte forma, ela é vista como uma relação inferior à relação de amizade (ou seja, não existe a mesma intimidade que há dentro de uma relação entre amigos) e superior a uma relação profissional (a relação não é fria como uma relação profissional, o sujeito tem a liberdade para expor ao cineasta as suas ideias e vontades, de forma colaborativa).

Segundo um dos entrevistados, Gordon Quinn, a intenção é uma relação humanizada com o sujeito. Ele aponta para o fato de que existem algumas barreiras que não podem ser ultrapassadas, por exemplo, segundo ele, qualquer tipo de relacionamento amoroso com o sujeito é eticamente inaceitável. O cineasta precisa estar ciente do poder de influência que possui sobre o sujeito. (QUINN apud AUFDERHEIDE; CHANDRA; JASZI, 2009, p. 8)

2.3 Relação cineasta/espectador

Ao pensarmos a relação cineasta/espectador, pensamos a questão de como honrar a confiança do espectador. O cineasta possui grande responsabilidade moral para com o espectador, pois é ele que assiste ao filme depositando ou não sua confiança no mesmo.

⁷ Em relação aos espectadores, eles [os cineastas] justificam a manipulação de fatos individuais, sequências e significação de imagens, quando isso se faz necessário para contar uma história mais efetiva a fim de auxiliar os espectadores a compreender o principal, e mais verdadeiro, tema da história. (AUFDERHEIDE; CHANDRA; JASZI, 2009, p. 8, tradução minha)

Quanto à manipulação dos fatos e imagens para os fins da compreensão do espectador, usaremos um texto de Jean-Claude Bernardet que faz parte do livro *Cineastas e imagens do povo* (1985).

⁶ *A good-faith relationship, is a relationship that would not put their subjects at risk or cause them to be worse off than they were before the relationship began (AUFDERHEIDE; CHANDRA; JASZI, 2009, p. 8)*

⁷ *In relation to viewers, they often justified the manipulation of individual facts, sequences, and meanings of images, if it meant telling a story more effectively and helped viewers grasp the main, and overall truthful, themes of a story. (AUFDERHEIDE; CHANDRA; JASZI, 2009, p. 8)*

Ao escrever sobre *Viramundo*, Bernardet (1985) aponta para a relação particular/geral dentro do filme documentário. O autor destaca situações que são intencionalmente adaptadas e trabalhadas pelo cineasta, com a intenção de não deixar dúvidas para o espectador de que o filme é uma expressão do real. *Viramundo* (1965) trata da migração de nordestinos para São Paulo em busca de melhores oportunidades de vida. O filme utiliza voz *off*, ou voz do locutor, cujo emissor nunca é visto nas imagens. Este locutor é um *outsider*, um forasteiro, sua participação no filme é como o detentor do saber, como a voz da verdade.

Cada um dos entrevistados vai falar na primeira pessoa, apresentar seu testemunho pessoal e falar apenas daquilo que conhece e do que é perguntado. As perguntas são sobre os motivos pelos quais ele deixaram a região Nordeste para procurar um futuro melhor em São Paulo, e sobre as condições de vida e de trabalho na construção civil ou na área da indústria.

Em oposição ao discurso particular, a voz do locutor fala dos migrantes na terceira pessoa e de forma generalizada, tirando-os da individualidade e retratando-os como um grupo homogêneo, uma classe de iguais. Aponta Bernardet: “O filme funciona porque é capaz de fornecer uma informação que não diz respeito apenas àqueles indivíduos que vemos na tela, nem a uma quantidade muito maior deles, mas a uma classe de indivíduos e a um fenômeno”. Sobre a voz do locutor, Bernardet diz ainda:

Ele dá números, estatísticas: são tantos que chegaram a São Paulo entre 1952 e 1962, tantos por cento que se dirigem para a agricultura, tantos para a construção civil e a indústria. Ele qualifica brevemente donde provêm de “zonas sociais mais atrasadas”, e esta a que chegam, de “formas sociais e urbanas mais avançadas e racionais do Brasil”. (BERNARDET, 1985 p. 13).

O testemunho dos entrevistados é utilizado no filme como apoio audiovisual, a fim de confirmar e chancelar a autenticidade da fala do locutor.

A linguagem de *Viramundo* não duvida de que seja a expressão do real, ela não se coloca como uma representação ou como uma elaboração particular sobre o real. Esse efeito de coincidência entre o filme e o real apoia-se na coesão interna de sua construção. Essa coesão se substitui e é aceita pelo espectador como a própria coerência do real. De forma que não haveria nem o que discutir no filme, já que coincide com o real. Só o real, o tema do filme, poderia ser discutido. (BERNARDET, 1985, p. 26)

O objetivo do cineasta é alcançado. A proposta do filme gruda-se ao real, e acontece de forma relativamente natural, já que o real apresentado pelo filme foi devidamente preparado, montado para sustentar seus argumentos. Pessoas deixam sua terra natal devido à falta de chuva e por consequência da seca. O locutor, a voz do saber, junta as informações individuais e apresenta como estatísticas e dados científicos, criando assim um discurso geral cuja autenticidade é confirmada pela história do indivíduo. Segundo Bernardet (1985, p.15) A canção de fundo também foi elaborada e trabalhada com o propósito de colaborar para essa generalização da história do migrante, como se observa no verso “chuva dá e chuva come”. Tudo no filme converge para que se acredite fielmente naquilo que se observa. “O discurso é coeso, não se contradiz, não se nega”. As imagens e as falas dialogam e transmitem a mesma mensagem. O real se repete de forma cíclica.

2.4 A produção de significação e a limpeza do real

[...] para que passemos do conjunto das histórias individuais à classe de fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados conttenham os elementos necessários para a generalização, e apenas eles (BERNARDET, 1985 p.15)

Para que o filme alcance o objetivo de ser a expressão do real aos olhos do espectador, Bernardet (1985, p.14) destaca que o mesmo precisa preencher alguns pré-requisitos: “O que dizem os entrevistados terá que se encaixar no universo delimitado pela fala do locutor, caso contrário nem a fala do locutor seria a interpretação do real, nem o real”. Isso significa que os discursos individuais precisam estar totalmente alinhados, uns com os outros e também com o que é dito pelo locutor. No contexto geral de *Viramundo*, o discurso do locutor, a fala dos entrevistados, a música de fundo, os quadros nas paredes, os sentimentos e emoções criados no filme completam e afirmam um ao outro, todos estão em total alinhamento de discurso, confirmando o locutor.

Bernardet (1985, p.14) declara que: “todas as motivações expostas pelos migrantes para explicar sua vinda a São Paulo são ligadas à questão da terra. Sem minimizar essa questão nem rejeitar que seja o motivo principal”. Isso reafirma que todas as falas precisam estar alinhadas. Dessa forma o filme mantém sua credibilidade e status de verdade.

Entretanto é possível e viável que das centenas, milhares de pessoas que foram para São Paulo em busca de uma vida nova, nem todas o fizeram por motivos ligados à terra. Podem existir outros motivos, tais como desavenças familiares, ou até mesmo um motivo mais grave, uma fuga por consequência de um crime, por exemplo. Talvez vontade de conhecer São Paulo ou outros motivos que fujam da tese inicial do filme.

Nessas circunstâncias, qualquer outro motivo que não estivesse ligado à questão do trabalho no campo não seria útil nem proveitoso para o filme. Esse desvio de discurso acarretaria um grave problema, como aponta Bernardet:

[S]air da motivação da terra seria sair da fala do locutor. Para que o sistema funcione, é necessário que se limpe o real de forma a adequá-lo ao aparelho conceitual. É essa limpeza que permite o funcionamento básico de produção de significação do filme: a relação particular/geral. (BERNARDET, 1985, p.15)

A limpeza do real representa o alinhamento do discurso. A fala que não interessa ao filme, por produzir uma dissonância entre as vozes, é descartada. A pessoa que tenha emigrado por outros motivos que não sejam os da terra seca fica de fora. Essa limpeza do real é corroborada pela voz do locutor que afirma os discursos iguais dos indivíduos, dessa forma o geral expressa o particular e o particular sustenta o geral. Para Bernardet: “Como não somos informados sobre essa operação de limpeza do real, temos diante de nós um sistema que funciona perfeitamente, em que geral e particular se complementam, se apoiam, se expressam reciprocamente” (BERNARDET, 1985, p.15).

Bernardet aponta acima para o fato de que o espectador não é informado sobre a limpeza do real que acontece durante a produção do filme. Ainda que, para alguns cineastas não exista problema ético no processo de significação e limpeza do real, para outros, qualquer tipo de alteração pode ser vista como manipulação, uma construção, cujo propósito é induzir o espectador a crer naquilo que assiste como verdade absoluta.

O cineasta, em *Viramundo*, tem uma tese prévia ao filme, e faz o filme para prová-la. De certo modo, ele blefa, pois não está investigando, de fato, o real, para mostrá-lo ao espectador. Ele não está querendo descobrir alguma coisa. Ele já sabe tudo. Inclusive, ele sabe mais do que seus personagens. Ele fala a partir de um lugar onisciente. E se coloca no lugar de quem ensina. Mas o que é apresentado no filme como real absoluto é, na verdade, uma construção. Então, será que ele não está, em certa medida, enganando o espectador? Essa é a questão que fica quanto à produção de significação.

3. MALOCA, OS VIZINHOS QUE EU NÃO CONHECIA

Falar a partir de lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pensem (RIBEIRO, 2017, p. 84)

O documentário *Maloca, os vizinhos que eu não conhecia* se propõe a expor uma parte do mundo que nos cerca. E não é só isso, se oferece para ampliar a voz, ainda que de forma breve e sucinta, de um grupo de aproximadamente vinte pessoas que atualmente vivem às margens, ignoradas pela sociedade. Eles se auto intitulam maloqueiros, dizem que em suas veias corre o sangue das ruas, e ali entre galhos e árvores, cães e pessoas, baralhos e cachaça afirmam ter encontrado amor fraterno. Na praça Guilherme Figueiredo, em um dos bairros mais conhecidos e visitados do Rio de Janeiro, fica a Maloca da Urca, onde vivem os vizinhos que eu não conhecia.

No filme, apresentamos um pouco das histórias de vida e do dia a dia de pessoas que por diversos fatores e diferentes motivos, como problemas familiares, vícios, consequência de escolhas erradas, ausência de políticas públicas e sociais, ou até mesmo uma combinação destes fatores, vivem na rua e sobrevivem da mesma. Seus desafios, frustrações, alegrias e tristezas, além dos sonhos e da esperança de um futuro melhor, são contados nesse documentário: histórias emocionantes, relatos pessoais que marcam e impressionam.

3.1 A praça é o nosso lar

Uma praça histórica e arborizada, localizada a pouco mais de trezentos metros de um dos pontos turísticos mais conhecidos do país, o Pão de Açúcar, na cidade do Rio de Janeiro. O ambiente é agradável, o bairro é a Urca. Essa praça, que fica em frente à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), virou o lar de um grupo de cerca de vinte pessoas que ocupam aquele espaço há pouco mais de dois anos.

Pelos moradores, o local é carinhosamente chamado de Maloca. Neste lugar brotou uma nova comunidade, uma espécie de tribo moderna, onde os dias passam lentamente. Na Maloca eles dormem, cozinham, assistem televisão, batem papo, se divertem. São sobreviventes que resistem de forma precária e improvisada, sempre na esperança por dias melhores.

Todos os dias centenas, talvez milhares de pessoas, entre alunos, trabalhadores, turistas e moradores do bairro, cruzam a Maloca. Os mais distraídos que caminham pela praça logo são lembrados pelos cães que zelosamente guardam o local e seus donos de que aquele lugar é habitado, de que aquela é casa deles, afinal Negueba e Pretinha, cães de guarda da maloca, fazem bem o seu trabalho. A maior parte das pessoas, porém, passa ao lado, com seus passos apressados, distraídos. Não percebem que ali vive uma comunidade.

3.2 A Aproximação

O contato com os moradores aconteceu por acaso. Aquele sempre foi o caminho para as aulas. A praça da Maloca é passagem obrigatória para quem tem como destino o Centro de Letras e Artes, famoso CLA. Descendo a Avenida Pasteur, sentido Praia Vermelha, entre o Museu de Ciências da Terra e a Biblioteca Central da Universidade, chega-se a ela. Do lado tem um carrinho, são os lanches do Marcinho, tradicional local de encontro dos alunos. Sempre passei por ali, mas distraído não percebia a comunidade que se instalava. Mesmo passando por aquele caminho com certa frequência, nunca me chamava a atenção o fato de um grupo de pessoas ocupar aquele espaço. Não que eles fossem invisíveis aos meus olhos, sempre soube que tinha alguém ali, mas distraído não os percebia de fato.

Vou antecipar uma história. Marcos, o líder da Maloca, uma espécie de síndico do local, nos disse que não é qualquer um que pode chegar e morar lá, a pessoa precisa de permissão para poder se instalar. Existe ordem e hierarquia na Maloca. Pra ficar lá, a pessoa precisa querer se encaixar, e precisa ser aceita pelo grupo. Ou seja, existe uma espécie de triagem social. Quem confirmou essa história foi o Romarinho, cozinheiro do local.

Para permanecer na maloca é preciso respeitar algumas condições impostas pelo Marcos, dentre elas a proibição de consumir drogas no local. Como o próprio declarou: “Não vou dizer que não usam; tem gente que usa, mas longe daqui”. Para morar na Maloca, tem outra condição, é preciso ser discreto, não chamar a atenção dos vizinhos e moradores da região, não fazer gritarias ou escândalos. Essas restrições têm por objetivo evitar problemas com os moradores do bairro e com a universidade, além de evitar problemas com a prefeitura, já que, sempre que algo acontece na maloca, denúncias anônimas levam a polícia e os órgãos públicos até o local.

Voltando ao assunto aproximação, o contato aconteceu graças a uma matéria do curso de Letras, “Indústria Cultural e linguagens audiovisuais”, ministrada pela docente Carla Miguelote. O curso propunha como atividade prática a produção de um pequeno filme documentário. Junto com a Luíza Cromak, minha parceira de projeto, pensamos diversas possibilidades, até que surgiu a ideia de filmar aquele grupo que vivia ali na praça em frente à Unirio. Por que não? Parecia interessante conhecer mais sobre aquelas pessoas.

A aproximação, no entanto, foi lenta e gradativa. Recordo da primeira vez que tentei falar com alguém do grupo e expor minha vontade de filmá-los, de registrar em câmera seu dia a dia.

Um homem, na casa dos seus vinte e poucos anos, veio em minha direção. Carregava em uma das mãos uma garrafa de pinga e aparentava estar alcoolizado. Veio ao meu encontro, parecia alvoroçado. Logo se aproximou, em alto e bom som perguntou: “O que você quer?”. Calmamente, tentei explicar o motivo pelo qual estava a incomodar. Expus meu propósito. Ele então, um pouco mais ameno, num tom de voz sereno, disse que eu deveria voltar mais tarde, e procurar por seu pai, o Marcos. Somente ele seria capaz de me dar a resposta que eu procurava.

Voltei naquela mesma noite, no final da aula. Parei na praça, desliguei a moto e imediatamente um homem se levantou, vindo em minha direção. Era o Marcos, que pulava ao meu encontro, com a muleta na mão (ele não tem uma das pernas, até hoje não sei o motivo). Chegou para falar comigo, dei um pequeno sorriso e logo estendi a mão. Ele fez o mesmo, um momento de grande emoção.

Expliquei o motivo pelo qual ali estava, falei sobre a minha proposta. Naquele momento, enquanto conversávamos, algo ficou claro aos meus olhos, o Marcos era o líder do grupo, uma mistura de pai e responsável comunitário.

Particularmente achei que ele estava desconfiado, um pouco incerto sobre quais seriam as minhas reais intenções, mas aos poucos, e felizmente pra mim, com o passar dos dias nossas conversas foram evoluindo e a confiança estabelecida. A universidade era nosso ponto em comum, a praça nosso lugar de encontro, eu era o aluno, ele o morador.

A proposta que fiz ao Marcos foi de filmar a rotina da maloca. Escolher alguns moradores e filmá-los em atividades do dia a dia. A partir daquele momento era esperar qual seria sua resposta para começar a filmar. Eu estava confiante de que tudo daria certo. Depois de pouca expectativa, veio a resposta, que foi positiva.

3.3 O processo de filmagem

Até aquele momento em que acordamos fazer o filme, a ideia era que o documentário fosse sobre o dia a dia da maloca, o modo como eles se organizavam, como era a vida na praça. Acompanhá-los numa ida ao mercado e durante um dia de trabalho quando saem para vender suas bebidas aos turistas com seus isopores. Sugerimos ao Marcos que eles próprios, utilizando a câmera do celular ou uma câmera que deixaríamos com eles, fizessem algumas imagens, algo parecido e inspirado no documentário *Prisioneiro da Grade de Ferro* (2004), em que os próprios presos foram responsáveis pelas imagens do filme. Mas para nossa surpresa ele prontamente rejeitou a possibilidade, optou por não ser a mão que segura a câmera. Disse, porém, que estaria disposto a colaborar e participar de nossa filmagem.

Combinamos data e hora. No dia escolhido lá estávamos todos, eu com minha equipe, Marcos com sua família, os que aceitaram participar das filmagens.

Com a câmera pronta, iluminação manual, começamos a agir, fomos registrando as imagens do local, das pessoas, tudo o que nos cercava. Naquele primeiro dia nos deparamos com alguns desafios. Um deles foi a inexperiência quanto ao manuseio dos equipamentos (levou um certo tempo até me acostumar). Mas o principal desafio foi o barulho ensurdecedor causado pelo latido dos cães e por uma britadeira que homens da prefeitura utilizavam em uma obra perto da praça.

Depois de algumas horas de filmagens e de algumas interrupções, as baterias da câmera acabaram, e assim encerramos o primeiro dia. Foram ao todo três dias de filmagens, e o equipamento que utilizamos foram gentilmente cedidos pela universidade.

No segundo dia de gravação, um fato extraordinário surpreendeu os moradores da maloca, mas antes de falar sobre o ocorrido é importante contextualizar os fatos. Naquela semana saíram algumas matérias nos jornais impressos e na televisão regional, que falavam da situação das Cracolândias e dos moradores de rua no município do Rio de Janeiro, matérias sensacionalistas, que associavam e generalizavam pessoas em condições de rua como sendo usuários de drogas e perigosas, reportagens que de forma alguma buscavam promover um debate sobre o assunto, muito menos uma solução para o problema. As matérias buscavam explorar a questão dos assaltos e da insegurança que vive o cidadão carioca.

3.4 Dia trágico na Maloca

Dias depois, não sabemos se devido à repercussão das reportagens ou por denúncia anônima, agentes da SEOP (Secretaria de Ordem Pública) apareceram de repente para uma blitz na maloca. Derrubaram todo o acampamento e confiscaram os bens dos moradores, levando inclusive produtos com nota fiscal, impedindo o pessoal de trabalhar vendendo suas bebidas para os turistas. Sobrou apenas o que conseguiram pegar rapidamente e colocar na bicicleta cargueira.

Sem saber do ocorrido, chegamos para mais um dia de filmagem e imediatamente percebemos que algo muito grave tinha acontecido, não apenas pela sensação de vazio da praça, mas principalmente pelo olhar triste e abatido, o sentimento de indignação revelado pelos moradores da maloca. Logo começamos a filmar e gravar o relato do Marcos sobre o ocorrido. Ele disse que a prefeitura, através de seus agentes de fiscalização, havia confiscado praticamente todos os bens dos moradores da maloca, inclusive os refrigerantes e os *coolers*, caixas de isopor que usavam para vender seus produtos. Marcos, porém, se sentia aliviado por ter conseguido salvar a pasta com os documentos dos moradores, algumas peças de roupa e as panelas que utilizam para cozinhar.

Enquanto filmávamos o desabafo dos moradores sobre aquele fatídico acontecimento, o carro de uma emissora de televisão veio se aproximando lentamente da praça. Aquela movimentação chamou nossa atenção. Paramos para observar. Foi quando uma repórter e seu câmera desceram do carro e começaram a preparar seus equipamentos. Sem pedir licença e sem falar com ninguém, se aproximam e começam a nos filmar, gravando os moradores da Maloca. Recordo o que disse Gordon Quinn, um dos entrevistados em *Honest Truths* (2009, tradução minha): ⁸“falamos para as pessoas que não somos jornalistas; vamos passar um ano com vocês. Nosso código de ética é bem diferente”.

⁸ *We say to our subjects, “We are not journalists; we are going to spend years with you. Our code of ethics is very different.* (QUINN apud AUFDERHEIDE; CHANDRA; JASZI, 2009, p.8)

3.5 Informações sobre o filme e seus personagens

“Meu sonho já foi, mas não foi, porque estou aqui para contar essa história”. (Latoya Close)

Maloca, os vizinhos que eu não conhecia é um filme documentário de 2017. Nele, sete moradores da Maloca contam suas histórias de vida para nossa câmera. Os atores sociais que aparecem no filme são: Hilda Furacão, Latoya Close, Marcos, Paulista, Russo, Romarinho e Valéria.

Hilda Furacão Apaixonada, foi assim que ela se apresentou para nossa equipe, contou que “por causa de homem”, de relações amorosas e também, devido a um relacionamento conturbado com o filho, começou a beber. Por consequência do vício se afastou da família e acabou indo parar na rua. Hoje Hilda tenta uma licença de ambulante na prefeitura para poder trabalhar com tranquilidade, sem precisar viver fugindo dos agentes do SEOP.

Latoya Close contou para a nossa câmera que é natural de São Luiz, no Maranhão, e que seu nome de registro é Domingos Barroso Ramos. Chegou no Rio de Janeiro com 19 anos de idade, em busca de emprego. Passou por muitas dificuldades em seus 35 anos de Rio: prostituição, brigas, delegacia. Acabou indo parar na rua. Latoya faleceu dois meses depois das filmagens de Maloca.

Marcos é o líder da Maloca, contou para nossa equipe que tem casa própria, mas que prefere morar na rua com seus filhos do coração. Marcos foi preso em Janeiro de 2019, ali mesmo na Maloca, acusado de receptação de produtos roubados.

Paulista, um jovem cantor de rap, veio de São Paulo em busca de uma oportunidade para se tornar um cantor famoso. Sem emprego e viciado em álcool, acabou na rua. Infelizmente o jovem Paulista faleceu em Março de 2019 por consequência do consumo de álcool.

Russo contou que veio do Espírito Santo, que está tentando tirar seus documentos e quer um emprego no Rio de Janeiro. Russo morava com sua esposa debaixo de uma lona na Maloca. A última informação sobre o casal foi que depois da prisão do Marcos eles deixaram a Maloca e foram morar em Copacabana nas proximidades da estação do metrô Siqueira Campos .

Romarinho é o cozinheiro da Maloca. É também o assistente do Marcos. Contou que foi abandonado pela mãe e que para fugir da violência doméstica acabou indo morar

na rua, lugar onde se considera muito feliz, ao lado do Marcos, a quem chama de pai. As últimas notícias sobre Romarinho são de que ele precisou fugir da Maloca, pois foi acusado de furto e alguns homens estão procurando por ele.

Valéria veio para o Rio de Janeiro para se prostituir em Copacabana, casou-se com um italiano, conheceu o mundo, mas uma tragédia a trouxe de volta ao Brasil, desde então sua vida continuou rodeada por outras tragédias. Segundo notícias que tive em julho de 2019, Valéria sumiu e ninguém na Maloca sabe de seu paradeiro. Alguns acreditam que ela também tenha morrido, mas não podem confirmar a informação.

Dos atores sociais de “Maloca da Urca: os vizinhos que eu não conhecia”, somente Hilda Furacão continua morando no local. Daqueles que participaram do filme, três pessoas já morreram, duas sumiram sem que ninguém saiba do paradeiro delas, e outro está preso. Embora esvaziada, a Maloca ainda resiste com novos moradores.

3.6 Conflitos éticos em Maloca

Durante as filmagens do documentário Maloca, foram poucos os momentos em que surgiram questões éticas. Talvez a principal questão ética que enfrentamos tenha sido relacionada ao confronto de classes sociais dentro da relação cineasta/ator social. Éramos alunos universitários, oriundos da classe média, buscando uma aproximação com um grupo de pessoas em condição de rua, sem casa, com baixa autoestima, sem respeito da sociedade, em condições precárias de saúde e sem paz, devido à perseguição sofrida pelos órgãos do estado.

Isso nos aproximou de uma realidade sociocultural totalmente diferente daquela a que estamos acostumados. Estávamos adentrando uma subcultura desconhecida, um mundo novo com o qual não tínhamos nenhuma afinidade. Isso exigiu de nossa parte uma postura de humildade e respeito. Humildade para perceber nossas diferenças e respeito numa tentativa de diminuir a lacuna social, já que é praticamente impossível eliminar por completo a relação hierárquica entre cineasta e ator social. Tínhamos que saber entrar e sair, senão já era. Queríamos ser vistos como parceiros, por isso, sempre que nos aproximávamos da praça e dos moradores da Maloca, o entendimento era de que estávamos chegando no lar de alguém para uma breve visita. Assim, ganhávamos intimidade com o local e com os moradores.

Mesmo sem conhecer até aquele momento o conceito teórico da relação de boa fé, o bom senso fez com que esta fosse a forma de aproximação utilizada. De ambas as partes, construímos uma relação de confiança e compromisso mútuo, baseado totalmente no respeito e na igualdade de coração.

São vários os perigos possíveis quando existe uma disparidade social como a que vivenciamos. Um deles é a possibilidade de apenas um dos lados se beneficiar com a parceria. O ator social não pode ser apenas um objeto do filme; é importante que ele também se beneficie com o filme de alguma maneira.

É requisito fundamental que o cineasta esteja sensível à realidade das pessoas, ao local em que vivem, ao momento de suas vidas e suas particularidades. Caso não sejam tomados estes devidos cuidados, pode-se criar uma relação não saudável, hierarquizada, que exerça uma força influenciadora capaz de interferir negativamente no resultado do filme. Para o sucesso de *Maloca*, esse não foi o caso.

Dentro ainda da relação cineasta/ ator social, surgiram algumas questões éticas que nos provocaram ponderações, estas baseadas no princípio de proteger o ator social e não lhe causar dano (essas informações podem prejudicar os personagens?), embora todos eles soubessem desde o início que tudo o que estavam dizendo diante das câmeras poderia ser usado na criação do filme documentário.

Em “*Maloca*”, um dos atores sociais, o Russo também conhecido como Cirrose, dá entrevista bêbado. Seria correto expor a entrevista de alguém que estava visivelmente embriagado? Depois de ponderar sobre os prós e contras da exposição dessas imagens, chegamos à seguinte conclusão: Sim. A entrevista do Russo deveria fazer parte do filme e a justificativa é esta, o Russo é uma pessoa que, devido à sua condição de rua, encontra-se constantemente embriagado. Embriaguês passou a ser seu estado mais comum e, além disso, de todas as coisas que ele falou nada era comprometedor.

Valéria conta sobre crimes na Itália e no Brasil em que indiretamente esteve envolvida. Nos questionamos sobre o assunto: A divulgação dessas histórias poderia acarretar em futuros problemas com a polícia? A conclusão foi que deveríamos expor, sim, as imagens, já que, embora ela estivesse presente na cena dos crimes, ela não havia matado ninguém. O fato ocorrido na Itália havia gerado punição por parte do governo italiano, já que ela teve seu passaporte apreendido e foi deportada para o Brasil. Outro fator importante foi o fato de tudo isso ter acontecido há muitos anos atrás.

Hilda Furção questiona diversas vezes sobre onde as imagens seriam vinculadas e pede para que o filme não fique disponível na internet, já que ela não queria que o filho

soubesse de sua atual condição como moradora de rua. Essas foram algumas das questões com que nos deparamos durante a produção do documentário *Maloca*. Nossa resposta para Hilda foi que o filme seria apresentado somente dentro do contexto da Universidade. Recentemente, porém, depois de um reencontro com Hilda, ela me disse que a relação com o filho já estava reestabelecida e que poderíamos expor o filme em outras mídias e meios de divulgação.

Quanto à relação cineasta/espectador, o documentário “*Maloca*”, diferente de *Viramundo*, não tem a intenção de provar teses. Em “*Maloca*” não utilizamos a relação particular/geral nem a limpeza do real, não temos a intenção de defender um ponto de vista. Entretanto o filme foi editado, algumas cenas gravadas ficaram de fora, isso faz com que o filme possa ter sua neutralidade questionada, já que toda forma de edição pode ser vista como um ponto de vista em detrimento de outro. Os entrevistados tiveram total liberdade para falar do que quisessem. “*Maloca*” não utiliza voz *off* ou qualquer outra ferramenta com o intuito de influenciar na percepção do espectador.

Podemos dizer que a única interferência mais direta da equipe (para além do trabalho de montagem) foi a cartela ao final, que informa:

A cidade do Rio de Janeiro tem 14279 pessoas morando nas ruas. Cabe ao Estado: Assegurar o acesso amplo, simplificado e seguro aos serviços e programas que integram as políticas públicas de saúde, educação, previdência, assistência social, moradia, segurança, cultura, esporte, lazer, trabalho e renda; (artigo 7º da Política Nacional para População em Situação de Rua).

Com essa breve nota, tivemos o intuito de mostrar que o problema social existe e que cabe um trabalho conjunto entre sociedade e estado, na busca de melhorar a situação social daqueles que mais precisam, já que todos temos parte da responsabilidade nesse assunto.

3.7 Mostra de Curtas

Todos os anos a disciplina “Indústria cultural e linguagens audiovisuais” realiza uma Mostra de Curtas. Geralmente, o evento acontece nas dependências da universidade, na sala de vídeos do CLA, mas excepcionalmente naquele ano decidimos realizar a

Mostra fora do campus por conta do documentário sobre a Maloca. A Mostra aconteceu na mesma praça em que Maloca foi filmado.

Esta decisão sobre o local foi tomada com base em uma questão ética, justamente para dar um retorno a todos aqueles que haviam participado do filme, a fim de que pudessem ver o resultado final das gravações. Uma das opções era levar os moradores da Maloca para dentro da Universidade, entretanto consideramos que a melhor opção seria levar a Universidade para a sala da Maloca.

13 de setembro de 2018, noite de Quinta-feira, a data escolhida para a apresentação dos curtas. Momento de muita alegria e grande expectativa para todos nós, afinal era a hora de os filmes serem apresentados ao público, de todo trabalho e dedicação dos envolvidos ser reconhecido.

O horário marcado para início das apresentações era 18h30. O documentário Maloca seria uma das últimas apresentações da noite e, por um motivo especial, pela primeira vez a noite de curtas acontecia na praça.

Estávamos todos reunidos na sala da maloca, no meio da praça, bem acomodados e com quase tudo pronto para o início do evento. Os anfitriões nos receberam de corações abertos, a praça estava organizada, varrida, tudo arrumado, uma mesa gentilmente cedida pelos moradores servia de apoio para os equipamentos. Um lindo trabalho em equipe, uma inesquecível parceria entre UNIRIO e os moradores da Maloca, tudo estava pronto para recebermos os visitantes, alunos, professores e convidados.

Mas para a surpresa de todos algo inesperado aconteceu. Estava tudo pronto, as cadeiras em seu devido lugar, projetor e tela instalados, testávamos os microfones, quando uma oscilação na corrente elétrica queimou o aparelho de som, demorou um pouco para percebermos o que tinha acontecido. Sem som seria impossível continuarmos com a mostra na praça, era necessário um plano b. Levar tudo para dentro da universidade era uma opção, mas não foi preciso. Conseguimos um novo equipamento de som e com um atraso de aproximadamente 1 hora e corações acelerados mas felizes demos início à noite.

Nada poderia roubar o brilho daquele momento. Apesar do imprevisto, o local estava cheio, todos animados para assistir aos filmes. A professora Carla Miguelote, organizadora do evento, pediu desculpas pelo ocorrido, agradeceu a todos pela presença e depois de uma breve explicação sobre o evento deu início às apresentações dos curtas.

Entre os moradores da maloca era grande a expectativa. Pela primeira vez recebiam visitantes em sua casa, nunca ninguém de fora sentou-se com eles para desfrutar

de um tempo agradável. Eles eram os anfitriões e as grandes estrelas da noite, logo veriam seus rostos projetados na tela. Mais do que se ver, em breve matariam a saudade de dois grandes amigos, pessoas queridas, ex-moradores da maloca que morreram poucos meses depois das filmagens, a diva Latoya Close e o amigo de todos Seu Paulo. Latoya faleceu no hospital devido a complicações consequentes do vírus HIV, e Paulo morreu ali mesmo na praça, deitado em sua cama. Isso explica a mistura de sentimentos que envolvia aquela noite.

Por fim, uma votação feita pelos alunos da universidade consagrou “Maloca, os vizinhos que eu não conhecia” como o grande vencedor da noite de curtas.

CONCLUSÃO

O presente estudo possibilitou uma análise sobre o cinema documental, suas características e desenvolvimento. Apresentando a opinião de diferentes teóricos e documentaristas ligados ao assunto, ele explorou as características e as potencialidades deste gênero filmico.

Este trabalho apontou também para questões que dizem respeito à relação entre o ator social, o cineastas e os espectadores. Discorreu também sobre questões éticas que aparecem na relação entre estas três partes citadas acima. Abordou questões éticas enfrentadas por outros cineastas e também aquelas que foram enfrentadas dentro do documentário *Maloca, os vizinhos que eu não conhecia*.

Explorou o potencial que o filme documentário possui para ser utilizado para benefício social, seja ele do indivíduo ou de um grupo.

Ressaltou o fato de que, quando utilizado como uma lente aberta para o mundo, o filme documental tem o poder de nos levar por mundos desconhecidos e apresentar para outras pessoas realidades individuais ou coletivas que muitas vezes são ignoradas e continuam invisíveis para a sociedade. “*Maloca, os vizinhos que eu não conhecia*” oferece espaço para reflexão e debate sobre questões essenciais na busca por um mundo melhor para todos.

REFERÊNCIAS

AUFDERHEIDE, P. JASZI, P. e CHANDRA, M. Honest Truths: Documentary Filmmakers on Ethical Challenges in Their Work 2009 <https://cmsimpact.org/resource/honest-truths-documentary-filmmakers-on-ethical-challenges-in-their-work/> Acesso em 2019 Junho 16.

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo, brasiliense , 1985.

BRITO, Thiago. Nanook o Esquimó (Nanook of the North), de Robert Flaherty (EUA, 1922) [Internet]. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/nanook.htm> [http://](http://www.revistacinetica.com.br/nanook.htm) Acesso em 2019 junho 20.

DA-RIN, Silvio. Espelho Partido tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2006.

FLAHERTY, Robert. (1922), “How I filmed ‘Nanook of the North’”, <https://www.documentary.org/feature/how-i-filmed-nanook-north> Acesso em 2019 Junho 25.

GRIERSON, John. First Principles of Documentary. <http://artsites.ucsc.edu/faculty/gustafson/FILM%20161.F08/readings/griersonprinciples.pdf> Acesso em 2019 Junho 15.

NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Editora Papyrus, São Paulo, 2005.

RIBEIRO, D . O que é lugar de fala? Belo Horizonte, Editora Letramento, 2017.

RONY, T. Fatimah. Flaherty’s Nanook of the North. https://biblio.csusm.edu/sites/default/files/reserves/nanook_of_the_north_ocr.pdf Acesso em 2019 junho 16.

TEIXEIRA, F. Elinaldo. Documentário no Brasil tradição e transformação., São Paulo, 2004.

Filmes:

A MARGEM DA IMAGEM. Diretor Evaldo Mocarzel. Brasil, 2002.

NANOOK OF THE NORTH. Diretor Robert Flaherty. EUA, 1922.

O PRISIONEIRO DA GRADE DE FERRO. Diretor Paulo Sacramento. Brasil, 2003.