
Reflexão Sobre o processo de Produção do Documentário “Sofia: as Múltiplas Faces do Conhecimento”¹

Fábio Faria PIRES²

Letícia Silva PINA³

Eveline BAPTISTELLA⁴

Universidade do Estado de Mato Grosso, Alto Araguaia, MT

RESUMO

A proposta deste trabalho é apresentar uma reflexão teórica sobre o processo de produção do documentário “Sofia: as múltiplas faces do conhecimento”, o qual, consiste em um produto experimental apresentado como trabalho de conclusão do curso de Jornalismo da Universidade do estado de Mato Grosso (Unemat). A discussão em questão gira em torno do processo de produção de um documentário com poucos recursos orçamentários, cujos equipamentos utilizados são provenientes de tecnologias domésticas. Para a elaboração deste artigo apresenta-se o contexto do projeto, um referencial teórico sobre o processo de produção do documentário, trazendo a discussão sobre as metodologias de produção e de construção de um dispositivo como base para o registro.

PALAVRAS-CHAVE: dispositivo; documentário; produção audiovisual; webdocumentário

INTRODUÇÃO

“Sofia: as múltiplas faces do conhecimento” é um documentário em fase de finalização e apresentado como projeto de trabalho de conclusão do curso de Jornalismo da Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat. O documentário tem como base a teoria das Inteligências Múltiplas (IM), desenvolvida pelo psicólogo norte-americano Howard Gardner (1983). A IM foi estudada como um contrapeso para o paradigma da

¹ Trabalho apresentado no IJ04 – comunicação audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 13 a 15 de junho de 2018.

² Líder do trabalho. Estudante de Graduação do 7º semestre do Curso de Jornalismo da Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat, e-mail: fabiopires46@live.com.

³ Estudante de Graduação 7º semestre do Curso de Jornalismo da Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat, e-mail: leticiasilvapina@hotmail.com

⁴ Orientador do trabalho. Professora do Curso de Jornalismo da Universidade do Estado de Mato Grosso - Unemat, Doutoranda e Mestre em Estudos de Cultura Contemporânea pela Universidade Federal do Estado de Mato Grosso. email: evelineteixeira@unemat.br

Inteligência única. Gardner propôs que a vida humana requer o desenvolvimento de vários tipos de Inteligências. Ele, portanto, não coaduna com a conceituação clássica de inteligência baseada em testes de Q.I, propondo uma nova forma de ver as capacidades cognitivas a partir de suas diferentes aptidões. Desse modo, a proposta do documentário é tentar traduzir um pouco a teoria das Inteligências Múltiplas de Gardner, a partir da participação no cotidiano de pessoas comuns, que desenvolveram alguma das oito inteligências mapeadas e identificadas por Gardner (1983). Enquanto documentaristas, também somos atores sociais deste filme, nos propondo a descobrir ao longo do documentário qual inteligência temos, por meio das histórias e vivências de cada personagem.

O presente trabalho tem como objetivo refletir teoricamente sobre os processos de produção do projeto experimental de documentário “Sofia: as múltiplas faces do conhecimento”, levando em conta os aspectos internos e externos da obra audiovisual como fatores que interagem e convergem na construção da narrativa (PENAFRIA). Pretende-se por meio deste filme realizar registros a partir de um estudo sobre a cognição humana, tendo como base a teoria das Inteligências Múltiplas, desenvolvida pelo psicólogo norte-americano Howard Gardner (1983). Na abordagem proposta, entendemos o documentário como uma viabilidade de ferramenta pedagógica e uma fonte de conhecimento para o mundo contemporâneo.

Para a realização desta produção experimental foram determinantes uma reflexão bibliográfica sobre o conceito de documentário e de observação participante. A partir da visão de Nichols (2005); Ramos (2008), Haguette (1990), e Lucena (2012), formamos um aporte teórico consistente a fim de que pudéssemos realizar o trabalho prático, bem como a construção do dispositivo, base para o registro.

A partir deste embasamento, também formulamos a presente reflexão teórica a respeito das etapas de produção de um documentário a ser desenvolvido em caráter de projeto experimental. Além disso, abordaremos como os materiais e métodos empregados foram cruciais para que esta seja uma produção artesanal, visto que utilizamos equipamentos provenientes de tecnologia doméstica. Além do mais,

estendemos o debate teórico sobre webdocumentário como ferramenta pedagógica e fonte de conhecimento no mundo contemporâneo.

DOCUMENTÁRIO COMO FONTE DE CONHECIMENTO E RECONSTRUÇÃO DA REALIDADE

O passo inicial para o desenvolvimento deste trabalho foi a delimitação conceitual de documentário. Não raro, é comum definirmos o documentário como um gênero cinematográfico comprometido em retratar e explorar, de acordo com a visão do diretor, a realidade. No entanto, há um consenso do que podemos chamar de realidade, levando essa discussão também para a definição de documentário. Ficção e documentário são dois gêneros alvo de comparações e tentativas de delimitações sobre ser um e não ser o outro. Para Nichols (2005, p. 26), todo filme é um documentário, mesmo as obras de ficção.

Os documentários de satisfação de desejos são os que normalmente chamamos de ficção, esses filmes expressam de forma tangível nossos desejos e sonhos, nossos pesadelos e terrores. (...) Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. (NICHOLS, 2005, p. 26).

Nichols (2005) considera então que só é possível definir documentário, comparando-o com outros gêneros: “O documentário define-se pelo contraste com o filme de ficção ou filme experimental de vanguarda”. (NICHOLS, 2005, p. 47). Ramos (2008) também faz essa comparação entre gêneros, ao mostrar que o documentário “designa um conjunto de obras que possuem algumas características singulares e estáveis, que as diferenciam do conjunto dos filmes ficcionais”. (RAMOS, 2008, p. 23).

Um filme que se propõe a retratar a realidade social apresenta certos elementos de adaptação por se constituir como uma “reconstrução” ou um recorte de um determinado episódio, fato ou momento da vida social. “Se documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos”, (NICHOLS, 2005, p. 47).

À medida que o cinema documental foi se desenvolvendo, Nichols (2005) afirma que foram utilizadas formas distintas de organizar as ideias, sendo que cada uma dessas formas possui uma característica própria. Desse modo, o autor identificou seis modos de representação: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Trata-se de um conjunto de técnicas e estruturas narrativas às quais os documentaristas aderem para contar uma história e que revelam suas intenções bem como a maneira com que encaram a temática abordada no filme.

O modo poético foi um dos primeiros a ser consolidado. Segundo Nichols (2005), ele é:

“[...] particularmente hábil em possibilitar formas alternativas de conhecimento para transferir informações diretamente, dar prosseguimento a um argumento ou ponto de vista específico ou apresentar proposição sobre problemas que necessitam solução. Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. O elemento retórico continua sendo pouco desenvolvido” (NICHOLS, 2005, P. 138).

O modo expositivo pressupõe uma voz que fala diretamente com o espectador, pois, os documentários desse modo utilizam o comentário com o voz-over, um narrador que é apenas audível e que jamais aparece. Nesse sentido, modo expositivo de representação trabalha muito com palavras, superando às vezes o valor das imagens.

O modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem embasado. O comentário com voz-over parece literalmente “acima” da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver neles. O tom oficial do narrador profissional, como o estilo preparatório dos âncoras e repórteres de noticiários, empenham-se na construção de uma sensação de credibilidade, usando características como distância, neutralidade, diferença e consciência” (NICHOLS, 2005, p.144).

O modo observativo coloca o documentarista na posição de observador, sem interferir com os atores sociais. A intenção é observar segundo Nichols (2005, p. 148) a “vida no momento em que ela é vivida”.

Os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas. Frequentemente, os personagens são surpreendidos em ocupações urgentes ou numa crise pessoal, que exigem sua atenção, afastando-a da presença dos cineastas. Como na ficção, as cenas costumam revelar

traços de caráter e individualidade. Fazemos inferências e tiramos conclusões baseados no comportamento que observamos ou a respeito do qual ouvimos. O isolamento do cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e faz. (NICHOLS, 2005, p. 148).

Ao contrário do modo observativo, em que a presença do cineasta é despercebida, o modo participativo assume a presença do cineasta e “dá-nos uma ideia de que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação consequentemente se altera” (NICHOLS, 2005, p. 153). Neste modo o documentarista torna-se um ator social, quase como qualquer outro, contudo ele tem o domínio da câmara e, com ela, certo potencial de poder e controle sobre os acontecimentos. Por isso, Nichols (2005) afirma que o cineasta tem uma responsabilidade diferente:

A sensação da presença em carne e osso, em vez da ausência, coloca o cineasta “na cena”. Supomos que o que aprendemos vai depender da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva. Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente, na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme. Surgem as responsabilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador. (NICHOLS, 2005, p. 155).

O modo reflexivo explora a complexidade do conhecimento, propicia um acesso à compreensão do mundo por meio de dimensões subjetivas e afetivas:

Se, no modo participativo, o mundo histórico prevê o ponto de vista para os processos de negociação entre cineasta e participante do filme, no modo reflexivo, são os processos de negociação entre cineasta e espectador que se tornam o foco de atenção. Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões de representação. (NICHOLS, 2005, p.162).

É possível relacionar dois modos de representação documental ao documentário deste projeto, embora a produção seja nas perspectivas de um documentário contemporâneo, no qual não nos comprometemos com modos estanques de representação. Assim, o filme apresenta características comuns entre os modos participativo e reflexivo identificados por Nichols (2005).

Com o desenvolvimento das tecnologias digitais, o documentário passou a recriar sua linguagem para a web surgindo-se um novo conceito, o webdocumentário: “os conteúdos são unidos em diversas mídias, organizados e projetados em uma arquitetura da informação e em uma interface gráfica, geradas para o projeto” (SPINELLI, 2013, p. 172).

O termo webdocumentário retrata o tratamento criativo de experiências documentárias na web, representadas por projetos multimídias, interativos e não lineares que utilizam os recursos digitais e priorizam a produção audiovisual documentária na sua constituição (SPINELLI, 2013, p. 171).

Na sociedade contemporânea dominada pelos instrumentos de mídia eletrônica, o webdocumentário desempenha um papel na produção e circulação do conhecimento no mundo contemporânea. Desse modo, entendemos documentário e webdocumentário como um registro da reconstrução da realidade, a partir da vida de pessoas que serão impactadas pelo filme. Desta forma, é um trabalho que exige consideração ética da equipe, com poder de entendimento sobre causas e consequências, e uma leitura profunda da realidade.

ÉTICA E DOCUMENTÁRIO

Um teste decisivo comum a todas as questões éticas é o que Nichols (2005, p. 37) define como o princípio do “consentimento informado”. Segundo o autor, este tem como base as técnicas etnográficas, seguida pelas abordagens antropológicas buscando os padrões éticos para o documentário.

Esse consentimento busca retratar todo trabalho desenvolvido no documentário, trazendo para os personagens o objetivo final do cineasta, esclarecendo as possibilidades de repercussão daquilo que vai ser exposto a respeito de cada personagem social.

O conceito de representação é aquilo que nos leva a formular a pergunta ‘por que as questões éticas são fundamentais para o documentário?’ Que também poderia ser expressa como ‘o que

fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário?’
(NICHOLS, 2005, p. 31)

Essas perguntas fazem os produtores refletirem sobre o embrião narrativo de acordo com o conteúdo abordado. Ao se falar em ética no documentário, o filme *A River Below* é um bom exemplo de película em que o tratamento com os personagens é discutível em diversas camadas, já que o diretor pode-se dizer, omite informações cruciais de um de seus personagens principais, que por sua vez, também é um produtor de audiovisual, que manipulou atores sociais em seu próprio trabalho.

O filme conta a história de dois ambientalistas que utilizaram a mídia na luta pela preservação dos botos cor-de-rosa na Amazônia. Apesar de protegidos por lei, os animais são mortos por ribeirinhos para servirem de isca na pesca de Piracatinga, um peixe necrófago. Somente após a exibição de imagens de uma fêmea de boto grávida sendo morta no programa Fantástico, dominical de maior audiência do horário nobre da TV brasileira, é que as autoridades públicas brasileiras proibiram a pesca da piracatinga e intensificaram a fiscalização nos rios.

Um dos ambientalistas retratados é o biólogo e apresentador de TV Richard Rasmussen, conhecido no Brasil por seus programas de registro da vida natural. Logo no início, o filme revela que o famoso astro de TV estava por trás da captação dessas imagens. Mas ao abordar Richard e gravar várias entrevistas, inclusive, sendo convidado a participar da rotina de sua família, o cineasta não informa que já detinha tal informação. Ele não menciona também que tinha feito contato e gravado com os ribeirinhos que mataram o boto por orientação de Richard.

Após uma longa gravação, o próprio Richard Rasmussen revela ao diretor ser responsável pelas cenas que impactaram o país, se vangloriando por ter tido coragem de chegar a um limite tão extremo em busca da preservação da espécie – é bom lembrar que além da boto e seu filhote ainda no ventre, outros dois botos tucuxis foram mortos até que se conseguisse a tomada “perfeita”, já que a espécie a ser protegida era o boto rosa de forma que a morte dos tucuxis não renderia o material imagético desejado.

Até a metade do filme, a narrativa adota um posicionamento aparentemente favorável à atitude de Richard. Vemos que alguns biólogos concordavam que a única

maneira de salvar os botos era mostrando para o Brasil imagens do animal sendo morto brutalmente. Consideravam ainda que aquele vídeo se justificava pois refletia o que realmente acontecia durante a pesca. No entanto, quando Mark expõe a Richard que já havia conversado com os ribeirinhos e que eles acusam o apresentador de TV de tê-los enganado e traído, a narrativa de herói da natureza se desfaz diante da câmera.

Segundo os pescadores, Richard havia pagado para que eles matassem o boto, com o acordo de que a imagem seria divulgada apenas de forma interna. Contudo, poucos meses depois estava em um dos programas mais assistidos da TV brasileira.

Assim, Richard, a despeito de todos os questionamentos éticos e morais que sua conduta poderiam suscitar, foi levado a uma espécie de armadilha, pois deu diversas entrevistas para o diretor do documentário antes de saber que o mesmo detinha e, lhe apresentaria acusações graves. A retratação do fato não deixa de representar a realidade ocorrida nessa localidade, mas a questão foi Richard pagar pessoas para matar um animal em frente às câmeras sem que elas fossem informadas corretamente do uso que seria feito do material e das possíveis consequências disso para a população – deixando de fora aqui outras questões subjacentes, como o fato do apresentador ter participado de um crime ambiental e a morte de quatro animais, que, no fim, deveriam deter o direito sobre as próprias vidas.

Então, *A River Below* coloca em questionamento os princípios e conceitos éticos na produção documental de uma dupla forma: se Richard, um dos personagens principais do filme, não foi ético ao manipular os ribeirinhos, o diretor Mark também escondeu informações importantes do entrevistado até que ele já tivesse se entregado à câmera e criado uma narrativa alternativa, que diferia da feita pelos moradores.

Logo, cabe a reflexão: Será que o documentarista foi ético quando ele escondeu do entrevistado que ele tinha o material que o comprometia? Quando ele deixou o entrevistado construir uma narrativa e só depois ele falou que sabia da manipulação da cena?

Tais reflexões embasaram a própria construção do documentário “Sofia”, pois era objetivo construir um trabalho que seguisse critérios de consideração ética em

relação aos personagens. As questões éticas são fundamentais porque fazem parte do conjunto de valores e princípios que são definidos segundo Nichols (2005) em duas subdivisões, que são a ficção e não ficção.

Nos filmes de ficção, as pessoas são contratadas para seguir o roteiro produzido pelo diretor, fazerem sua encenação por intermédio de uma estrutura já fixada no roteiro, estabelecendo todas as cenas, modo de atuação e as falas dos personagens.

No documentário é trabalhada a vertente da não ficção, através de perspectiva da liberdade de expressão. “O caso da não ficção a resposta não é assim tão simples. As pessoas são tratadas como atores sociais: contaminam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera. Continuam a ser atores culturais e não artistas teatrais” (NICHOLS, 2005, p. 31).

Os entrevistados que fazem parte do documentário tem o seu papel social, eles também são responsáveis por tudo que for divulgado no documentário através das suas histórias e seus depoimentos/participações terão um impacto também em suas vidas cotidianas. O autor identifica os entrevistados no documentário como “atores sociais” que buscam compromisso com a verdade e o objetivo de transmitir seus conhecimentos e experiências sobre determinado assunto, ajudando a contribuir para um documentário que busca levar a melhor informação ao público.

No entanto, é preciso refletir, que a manipulação ou omissão de informações por parte do diretor pode levar à verdade, mas ter consequências catastróficas para os envolvidos. Richard Rasmussem, por exemplo, teve sua carreira seriamente afetada. Para além do julgamento moral concernente ao comportamento do apresentador de TV, é preciso pensar no posicionamento do cineasta e na responsabilidade da obra audiovisual quando retrata um ator social ou mesmo uma sociedade.

A partir destas considerações éticas, Nichols (2005) questiona a responsabilidade social do documentário, a forma como o contexto é trabalhado no conteúdo documental. Como a sociedade vai compreender a história transmitida pelos atores sociais, como vai ser a repercussão do texto na sociedade.

Toda construção documental tem uma interpretação dos telespectadores, essa visibilidade pode ser positiva ou negativa, por isso o autor coloca as implicações éticas como forma de reflexão do conteúdo trabalhado no documentário para levar a pensar nas consequências futuras. Esta reflexão foi o primeiro passo para a produção do filme, já que nós iríamos trabalhar com atores sociais, em uma comunidade pequena. Preocupamo-nos em informar aos nossos entrevistados, tanto sobre a repercussão quanto pensar uma conduta de captação que fosse ética.

PRODUÇÃO, ABORDAGEM E TECNOLOGIA DE CAPTAÇÃO DE IMAGENS

Para que pudéssemos refletir teoricamente sobre o processo de produção do documentário analisamos aqui as etapas de produção, levando em conta nossa experiência pessoal como realizadores do filme. A construção de um documentário vai muito além da filmagem de um recorte do real, por isso construímos uma metodologia a partir dos conhecimentos adquiridos durante a graduação.

Nos apropriamos das técnicas etnográficas para formular uma metodologia de pesquisa, que foi aliada aos meios de produção de telejornalismo. Para captação das imagens, utilizamos metodologias de linguagem audiovisual e documentário que nos ampararam na escolha das locações e na aplicação das técnicas de filmagens.

Foi um trabalho que envolveu anos de pesquisa bibliográfica tanto sobre técnicas de produção audiovisual, quanto sobre cognição humana e inteligências múltiplas, assuntos estes abordados no documentário. A nossa abordagem dos personagens foi feita inicialmente nas redes sociais, *Facebook*, *Instagram* e *WhatsApp*. Além disso, utilizamos da imersão etnográfica pela cidade selecionando personagens que pudessem representar a questão das múltiplas inteligências.

Em um segundo momento, a busca pelas fontes contou com os métodos e técnicas de pesquisa de observação participante, trazendo um viés antropológico:

A presença constante do observador no ambiente investigado para que ele possa ver as coisas de dentro. O compartilhamento, pelo investigador das atividades do grupo ou contexto que está sendo

estudado de modo consistente e sistematizado – ou seja ele se envolve nas atividades, além de co-vivenciar ‘interesses e fatos’. A necessidade segundo autores como Mead e Kluckhohn de o pesquisador ‘assumir o papel do outro’ para poder atingir ‘o sentido de suas ações’ (HAGUETE, 1990, p.63).

Estas observações foram trabalhadas no documentário individualmente com cada entrevistado, enfocando suas habilidades específicas de acordo com a teoria das múltiplas inteligências. A busca por habilidade dos personagens sociais fez com que os estudantes dominassem mais os conhecimentos de inteligência social e buscassem todas as informações sobre inteligência de cada personagem.

Além do embasamento teórico, os próprios produtores assumiram o papel de narrador personagem, pois uma das propostas do filme era descobrir se era possível aos cineastas adquirir as mesmas habilidades dos personagens com as técnicas passadas pelos entrevistados. O objetivo era refletir se as capacidades de cada ator social podiam ser transmitidas ou já são inerentes a cada tipo de inteligência.

Todas as pesquisas buscam a concepção de participação e a interação ativa entre o entrevistador e o grupo entrevistado. Segundo Duarte (2009) a “inserção do pesquisador no ambiente investigado” utiliza os modelos das técnicas utilizadas pelos antropólogos, fazendo a imersão etnográfica juntamente com os entrevistados. Algumas vertentes defendem que a etnografia está ligada a elementos construtivo que se relaciona com o cotidiano.

A pesquisa participante na área da comunicação tem se concretizado num tipo de investigação em que o pesquisador interage com o grupo pesquisado acompanha as atividades relacionadas ao objeto em estudo e desempenha algum papel cooperativo no grupo. (DUARTE, 2005, p. 137).

Dessa forma podemos concluir que a comunicação procura analisar a interação do entrevistador, ao ampliar as vertentes do grupo de pesquisadores envolvendo uma análise em conjunto mais ampla do contexto trabalhado no documentário.

Sobre a captação de imagens, LUCENA (2012), afirma ser a etapa mais importante do documentário, e completa:

A obtenção de boas imagens, com qualidade técnica, é essencial para a produção de um bom filme. Imagens tecnicamente ruins ou que não

sejam pertinentes ao tema em geral resultam em problemas na hora da edição (LUCENA, 2012, p. 688).

Vale lembrar também, que a tecnologia digital tem proporcionado novas possibilidades para a produção de filmes documentais. Os celulares já são capazes de filmar em alta definição, as câmeras digitais estão cada vez menores, fáceis de operar e funcionam mesmo em locais em condições precárias de iluminação – um bom exemplo é o filme “Tangerine”, todo gravado em celular. No entanto, Lucena (2012), ressalta os cuidados para o manuseio desses equipamentos:

Operar esses equipamentos é o principal problema, já quem, de tão leves e pequenos, acabamos fazendo deles extensão de nossas mãos. Assim, o movimento passa a predominar, com a procura por ângulos e enquadramentos diferentes. Quem não tem um bom conhecimento técnico a respeito do assunto acaba fazendo filmagens muito agitadas, usando forma inadequada os recursos de câmera. (LUCENA, 2012, p. 701).

Vale ressaltar que a Universidade dispõe de poucos recursos materiais. Dessa forma, os realizadores precisaram definir que a produção deste documentário seria feita por equipamentos próprios, provenientes de tecnologia doméstica

A captação das imagens foi feita por meio de duas câmeras. São elas uma *Canon DSLR T5*, lente 18-55 milímetros, e uma *Nikon D 3100*, lente 18-55 milímetros. Ambas as câmeras não são apropriadas para fazer filmagens de longa duração, somente para fotografar. A capacidade de gravação é apenas dez minutos, após esse tempo, elas pausam a gravação automaticamente. Daí a importância de um planejamento bem estruturado, para que a captação não tome mais tempo do que o necessário. Elas também não possuem entrada para microfone. Por isso, utilizamos um recurso inovador para substituir o microfone de lapela tradicional, por meio de um aplicativo de gravador de áudio do *smartphone*, e um fone de ouvido. Tal método demanda sincronização de áudio na fase de edição, mas em compensação, garante a qualidade do material captado.

A partir da definição dos métodos de captação, foi preciso decidir como seria o modelo de registro dos depoimentos. Sobre a entrevista (LUCENA, 2012) critica o modelo tradicional de entrevistas no documentário. Segundo ele “A fórmula mágica” em que o cineasta seleciona um personagem ou um tema e deixa que o entrevistado fale sobre o assunto complementando com imagens de apoio “já está desgastada”.

Entretanto ele pondera, ao observar as evidências do crítico Jean-Claud Bernardet, ao afirmar que a entrevista ainda é a melhor maneira de introduzir no filme de não-ficção “o que os teóricos chamam de ‘a voz do outro’, e complementa:

Assim, já que a entrevista ainda é a principal ferramenta para aproximação do personagem de quem falamos, interessa-nos aqui entender as várias formas que ela pode assumir na produção de documentários. (LUCENA, 2012, p. 637).

Tendo em vista tal consideração, nos propomos a manter um diálogo informal com os personagens. Sem um roteiro pré-definido, mas tendo em mente o que queríamos saber de cada entrevistado. “Em documentários atemporais, prefiro não eliminar a possibilidade da surpresa, que pode trazer resultados interessantes” (LUCENA, 2012, p. 648). Dessa forma, foi descartada a produção de um roteiro prévio, método que, apesar de diminuir custos e agilizar as gravações, pode comprometer o que existe de mais puro e particular do momento a ser registrado. Levando em conta as limitações técnicas, optamos pela metodologia do dispositivo, priorizando o objetivo de minimizar o controle sobre a cena e garantir um registro o menos encenado possível, mas ainda assim tendo um grau de planejamento

CONSTRUÇÃO DO DISPOSITIVO

Para produzir um documentário é fundamental o planejamento da obra a ser executada para garantir a realização do projeto. No entanto, a roteirização, apesar de segura, nem sempre é uma técnica a ser utilizada, visto que cada diretor desenvolve formas próprias de abordar o seu objeto. Conforme Lins, o dispositivo é uma das maneiras de se estruturar previamente um registro documental.

Ao contrário dos roteiros que temem o que neles provoca fissuras e afastam o que é acidental e aleatório, os dispositivos documentais extrairiam da precariedade, da incerteza e do risco de não se realizarem sua vitalidade e condição de invenção. (LINS, 2008, p. 67).

O modelo de dispositivo, metodologia de trabalho bastante utilizada pelo cineasta Eduardo Coutinho especialmente a partir de Santo Forte surge como uma forma

de se obter algum nível de controle sobre a estrutura da produção e, ao mesmo tempo, garantir que a obra não seja totalmente moldada no papel, antes mesmo das gravações.

Nas obras de Coutinho, o mundo não está pronto para ser filmado mas em constante transformação, e ele irá intensificar essa mudança. O que não quer dizer que defenda uma filmagem sem princípios, sem limites, espontânea, “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça” – muito pelo contrário. Seus filmes são frutos de muitas leituras e conversas, de intensa pesquisa e negociação; e também de inúmeros riscos, hesitações e receios. Em vez de roteiro, ele filma a partir de “dispositivos” – procedimentos de filmagem que elabora cada vez que se aproxima de um universo social. (LINS; MESQUITA, 2004, p.99).

Na obra “Sofia: as múltiplas faces do conhecimento” optamos então pela elaboração de um dispositivo, de acordo com os processos desenvolvidos de Lucena (2012), o qual propõe etapas de planejamento para montar um projeto de documentário e que ajudam a compor o dispositivo. Desse modo, é preciso ter em mente a elaboração das ideias, sinopse, argumentação, para escritura do roteiro posteriormente.

Todo filme surge de uma ideia, que pode ser encontrada em qualquer local e nas diferentes situações. As ideias surgem “como processo casuais, que normalmente estão relacionados com nossa vontade de documentar alguma situação ou personagem” (LUCENA, 2012, p. 335). Contudo, ter uma ideia definida, não significa ter um filme, é preciso trabalhar as ideias:

O principal segredo é trabalhar a ideia de modo que seus contornos fiquem cada vez mais definidos, para uma abordagem clara do assunto, a ser tratado. Normalmente nossas ideias são muito amplas, abrangentes, abstratas. A concretização de ideias pouco específicas é muito difícil, é bastante complexo transformá-las em um argumento. (LUCENA, 2012, p. 351).

A sinopse é a descrição sintética do documentário. Ela descreve a ideia do filme, mostrando o assunto que será trabalhado e como ele será abordado. Ela deve ser objetiva, contendo duas ou três frases que definam o documentário. A sinopse deve “ser escrita e reescrita” (LUCENA, 2012, p. 384), até apresentar claramente uma definição do filme.

Trata-se de um resumo apresentando a proposta e o tema do documentário. Cada frase deve evocar uma ideia, com a sentença seguinte complementando a anterior, para que juntas possam sugerir

uma história e as imagens a serem filmadas. Pode ser que, ao seguir essas recomendações e escrever a sinopse, você acredite que o resultado da primeira tentativa já seja definitivo. Mas você deve escrever a sinopse quantas vezes forem necessárias. (LUCENA, 2012, 384).

O argumento funciona como um pré-roteiro. Ele mostra como será o filme e é um texto mais detalhado, que cobre alguns pontos específicos.

Deve apresentar uma breve descrição de seus personagens e/ou tema abordado, indicações de locação e ambiente, os tipos de imagens escolhidas, a forma de narrativa, (narração em *off* ou depoimentos diretos (por exemplo). Também deve conter informações sobre os eventos a serem filmados, onde serão filmados, as pessoas ou tipos de pessoas a serem filmadas. (LUCENA, 2012, p. 384).

O roteiro, conforme Lucena (2012):

Trata-se de uma história contada em imagens, e traduzida em palavras. Um discurso verbal, de forma que permita a pré-visualização do filme por parte do diretor, dos atores, dos técnicos e dos possíveis financiadores. O roteiro seria assim a simulação do futuro produto. (LUCENA, 2012, p. 405).

Desse modo, neste projeto de documentário, optamos por não adotar um roteiro clássico e ele foi escrito somente ao final das gravações, como forma de orientar a edição. Na metodologia utilizada para as filmagens, adotamos o uso de um dispositivo (LINS, 2004). Nele, definimos detalhadamente como seria registrado o filme: a ideia abordada no documentário e de que forma ela seria trabalhada, argumentação, os modos de representação, tipos de entrevistas, elementos filmicos e a linha narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória da produção do documentário “Sofia: as múltiplas faces do conhecimento”, foi permeada por descobertas, dificuldades e aprendizados. Como dito anteriormente, a produção foi realizada com pouco recursos financeiros, e com poucos equipamentos profissionais. Logo, a técnica de captação do áudio com o celular, por exemplo, precisou ser aperfeiçoada, bem como outros recursos de tecnologia doméstica que foram utilizados durante o processo de captação das imagens, bem como a locação, locomoção, agendamento com as fontes, equipamentos, iluminação e dentre outras etapas do processo de produção.

Dessa forma, a partir da metodologia de trabalho na qual desenvolvemos, houve a preocupação com o resultado final do documentário. Sobretudo, em obter um produto que atinja um grau de qualidade estrutural e narrativa que pudesse ser levado para divulgação. Por isso, conciliamos teorias bibliográficas dos autores aqui estudados junto à metodologia desenvolvida ao longo do processo de produção da obra “Sofia”, mesmo sendo produzido em caráter artesanal, sem materiais profissionais de produção.

A partir da análise do desenvolvimento desta metodologia de produção, foi possível perceber que a construção de uma produção audiovisual, especialmente o documentário, não pode ser pensada fora de suas dimensões externas, ou seja, alienada da consideração de que o filme é “(...) o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico” (PENAFRIA, 2009, p.7).

Especialmente no panorama contemporâneo, de democratização do acesso a tecnologias de produção audiovisual, os fatores técnicos, que envolvem a captação das imagens, acabam funcionando como um elemento que pode tanto limitar a produção, ao impor dificuldades no registro de imagens, quanto como instrumento que impulsiona o potencial criativo do cineasta, que precisa buscar formas de contar sua história que coadunem seus projetos narrativos à qualidade técnica necessária para que obra chegue ao público.

Neste cenário, os realizadores das obras, precisam considerar de forma ainda mais estrita a adequação dos quesitos internos (planos, enquadramentos, locações) à realidade externa. No filme “Sofia”, vemos então que as etapas de produção da obra adquirem aspectos fundamentais na realização de filmes com tecnologias domésticas, inclusive como campo de reflexões teóricas e metodológicas, pois vão determinar o sucesso dos procedimentos seguintes e permitirão lidar com as dificuldades e limitações a partir da construção de estratégias de abordagem do tema que levem em conta as especificidades externas.

REFERÊNCIAS

DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de Pesquisa em Comunicação** – organizadores. 2. ed. - 3. reimpr. - São Paulo: Atlas, 2009.

GARDNER, Howard. **Estruturas da mente: a Teoria das Múltiplas inteligências**. Porto Alegre: Artes Médicas. C1994. Publicado originalmente em inglês com o título: The frames of the mind: the Theory of Multiple Inteligences, em 1983.

HAGUETTE, T.M. **Metodologias qualitativas na Sociologia**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1990. 163p.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários: linguagem e prática de produção** / Luiz Carlos Lucena. São Paulo: Summus, 2012.

NICHOLLS, Bill. **Introdução ao documentário: um outro cinema**. 1 ed. Campinas: Papirus, 2011. 432 p. (coleção Campo Imagético).

PENAFRIA, M. Análise de filmes – conceitos e metodologia (s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. **Anais eletrônicos...** Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** 1 ed. São Paulo: Senac, 2008.

SPINELLI, Egle Müller. **Webdocumentário: implicações dos recursos tecnológicos, digitais na composição estrutural e narrativa do formato**. Revista Comunicação Midiática, v. 8, n°2, pp. 169 – 183, mai. /ago. 2013.