

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL - PUBLICIDADE E PROPAGANDA

PEDRO HENRIQUE PEZZELLA BONIN

**PRODUÇÃO AUDIOVISUAL EM PESQUISA QUALITATIVA:
UMA REFERÊNCIA NA OBRA DE EDUARDO COUTINHO**

PORTO ALEGRE
2019
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – PUBLICIDADE E PROPAGANDA

**PRODUÇÃO AUDIOVISUAL EM PESQUISA QUALITATIVA:
UMA REFERÊNCIA NA OBRA DE EDUARDO COUTINHO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

Orientadora Prof^a Dr^a. Maria Clara Bueno Fischer

PORTO ALEGRE
2019
PEDRO HENRIQUE PEZZELLA BONIN

**PRODUÇÃO AUDIOVISUAL EM PESQUISA QUALITATIVA:
UMA REFERÊNCIA NA OBRA DE EDUARDO COUTINHO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dr^ª. Maria Clara Bueno Fischer – UFRGS Orientadora

Doutorando Igor Araújo Porto – UFRGS/PPGCOM

Doutorando Lennon Pereira Macedo – UFRGS/PPGCOM

RESUMO

Este trabalho aborda a produção audiovisual na pesquisa qualitativa e busca refletir sobre os ensinamentos relevantes para esta produção desenvolvidos ao longo da história do cinema e sua teoria. Uma ideia frequentemente adotada para definir documentário é entendê-lo como integrante da categoria não ficção em oposição à categoria ficção. Essa distinção prova-se ineficiente para estabelecer os limites entre cada uma delas. Pode-se entender documentário como um produto audiovisual com uma estrutura narrativa baseada no mundo real e com as perspectivas e as intenções de seus realizadores. Embora existam diferenças entre a produção do documentário cinematográfico em geral e as características intrínsecas da pesquisa qualitativa, entende-se que a obra de Eduardo Coutinho, em particular, é uma relevante inspiração para o desenvolvimento de soluções para a produção do audiovisual de apoio à pesquisa qualitativa. Os parâmetros éticos praticados na obra de Coutinho, assim como na obra de qualquer autor, não podem ser considerados universalmente aceitos e reconhecidos por toda a sociedade, mas eles podem servir como uma referência para a produção do audiovisual de apoio à pesquisa qualitativa, desde que submetidos à devida crítica.

PALAVRAS-CHAVE

documentário; pesquisa qualitativa; Eduardo Coutinho; ética.

ABSTRACT

This paper focuses on audiovisual production in qualitative research and seeks to reflect on the relevant teachings for this kind of production that were developed throughout the history of cinema and its theory. An idea often used to define documentary is to understand it as part of the nonfiction category as opposed to the fiction category. This distinction proves ineffective in establishing the boundaries between each one. Documentary can be understood as an audiovisual product with a narrative structure based on the real world and with the perspectives and intentions of its directors. Although there are differences between the production of cinematographic documentary in general and the intrinsic characteristics of qualitative research, it is understood that Eduardo Coutinho's work, in particular, is a relevant inspiration for the development of solutions for the production of audiovisual materials for qualitative research. . The ethical parameters practiced in Coutinho's work, as well as in any author's work, cannot be considered universally accepted and recognized throughout society, but they can serve as a reference for the production of audiovisual in support of qualitative research, provided that submitted to due criticism.

KEY-WORDS

documentary; qualitative research; Eduardo Coutinho; ethics

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Interior da Cooperativa UNIVENS.	10
Figura 2 – Fachada da Cooperativa UNIVENS.	11
Figura 3 – Trajetória da pesquisa.	12
Figura 4 – Uma das seis entrevistadas, a presidente da cooperativa.	13
Figura 5 – Entrevista em grupo.	13
Figura 6 – Cooperativada olhando para sua própria imagem	14
Figura 7 – Quadro do documentário Trajetórias, com narrativa complementar.	15
Figura 8 – Seleção dos cortes na edição de uma entrevista.	15
Figura 9 – Participação da UNIVENS em debate sobre economia solidária no Fórum Social Mundial FSM, 2016.	16
Figura 10 – Encontro com o Economista Paul Singer na UNIVENS, durante o Fórum Social Mundial – FSM, 2016.	17
Figura 11 – Participação das trabalhadoras da UNIVENS em evento do Fórum Social Mundial – FSM, 2016	17
Figura 12 – Nanook encenando que havia avistado uma raposa.	22
Figura 13– Wolf Blitzer interpreta a si mesmo ao lado do ator Brendan Gleeson.	23
Figura 14 – Anderson Cooper, jornalista da CNN, interpreta a si mesmo, no filme Batman vs Superman: A Origem da Justiça (2016)	23
Figura 15 – Entrevista real que ocorreu com a tripulação do voo 1549 no programa de David Letterman.	23
Figura 16 – Atores e atrizes que deram vida aos personagens da tripulação no programa de David Letterman.	25
Figura 17 – Entrevista de Orson Welles para a série Monitor da BBC com Huw Wheldon em março de 1960.	25
Figura 18 – Welles: impostor, <i>faker</i> , ilusionista.ou charlatão.	26
Figura 19 – Quebra da quarta parede em Cidadão Kane	28
Figura 20 – Falsificação de Elmyr de Hory, assinando por Welles.	30
Figura 21 – “Picasso said himself: art is a lie, a lie that makes us realise the truth”	31
Figura 22 – O mágico Orson Welles.	33
Figura 23 – Figura 23 - Transmissão radiofônica da Guerra dos Mundos, 1938.	34
Figura 24 – A Saída dos Operários da Fábrica - Lumière 1895	35
Figura 25 – Quadro do filme Theodorico, Imperador do Sertão (1978) de Eduardo Coutinho	42
Figura 26 – Cabra marcado para morrer - documentário de Eduardo Coutinho, 1984.	43
Figura 27 – Santo Forte - documentário de Eduardo Coutinho, 1999.	45
Figura 28 – Night Mail (1936)	45
Figura 29 – Edifício Master - documentário de Eduardo Coutinho, 2002.	45
Figura 30 – Jogo de cena - documentário de Eduardo Coutinho, 2007.	46
Figura 31 – Ilha das Flores – cena do filme de curta metragem de Jorge Furtado, 1989.	47
Figura 32 – Ilha das Flores – cenas do filme de curta metragem de Jorge Furtado, 1989.	48
Figura 33 – Condução da entrevista	50
Figura 34 – A justa distância na entrevista.	51

SUMÁRIO

RESUMO	3
ABSTRACT	4
LISTA DE FIGURAS	5
1. INTRODUÇÃO	7
2. PESQUISA E EXPERIÊNCIA	10
2.1 Trajetória: Uma experiência de produção audiovisual como apoio à pesquisa qualitativa	
2.2 A pesquisa qualitativa	
3. O QUE É DOCUMENTÁRIO	20
3.1 Origem do documentário	20
3.2 Ficção e não-ficção	24
3.3 Ética no documentário	39
4. A PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO POR EDUARDO COUTINHO	45
5. O QUE SE PODE APROVEITAR DO ESTUDO DA OBRA DE COUTINHO PARA A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL EM PESQUISA QUALITATIVA	56
6. CONCLUSÕES	59
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	60

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho aborda a produção audiovisual na pesquisa qualitativa. O gênero de produção audiovisual denominado documentário é o que melhor atende às necessidades da pesquisa qualitativa, uma vez que a documentação de informações para registro e comunicação dos resultados da pesquisa é uma das suas principais contribuições.

Com base na experiência de produção de documentário em pesquisa buscou-se problematizar e analisar as dúvidas associadas a fundamentos e procedimentos que surgiram ao longo desta jornada e, também, os referenciais - material bibliográfico e filmografia - que foram úteis nas reflexões realizadas tendo como objetivo contribuir para qualificar futuras produções audiovisuais no âmbito da pesquisa acadêmica.

Duas ideias associadas a dois relevantes documentaristas da história do cinema foram seminais para a realização deste trabalho: a primeira é atribuída ao diretor soviético Dziviga Vertov, que afirma que “não há nada de simples em mostrar a verdade, ainda que a verdade seja simples” (EDGAR-HUNT et al, 2013, p.191); a segunda é frequentemente utilizada para resumir a obra do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho, onde se diz ‘não é a filmagem da realidade, mas a realidade da filmagem’.

Salles (2005, p. 64), ao discutir a representação da realidade em documentário, afirma: "a representação de qualquer coisa é a criação de outra coisa". Portanto, pode se entender ser fundamental para os investigadores do real - documentaristas e pesquisadores - compreenderem que não representam, mas constroem a realidade.

Mesmo que a verdade possa ser simples, construir a realidade do documentário necessita de uma predisposição ética para sua produção e é aqui que a ideia do documentarista brasileiro entra neste debate. Coutinho nos ensina que a realidade não é mostrada por documentários. Ao revelar os métodos que utilizava durante seus filmes, ele expõe a linguagem do documentário e suas características ficcionais e, principalmente, acaba com o mito da neutralidade desenvolvido pelos documentaristas da velha guarda, entre eles o próprio Vertov.

Mostrar a verdade na produção de um documentário, e na produção de qualquer material audiovisual por extensão, não é apenas nada simples, como diz Vertov, mas é praticamente impossível, como mostra Coutinho. Entender o que torna tão difícil esta tarefa e quais são os desafios para a produção de material audiovisual em um ambiente onde a verdade

é tão valiosa como na pesquisa qualitativa é a intenção deste trabalho, que busca refletir sobre quais são os ensinamentos relevantes para esta produção desenvolvidos ao longo da história do cinema e sua teoria, tanto do ponto de vista da ética quanto do ponto de vista da estética.

Neste trabalho compreende-se ética e estética como dois lados de uma mesma moeda, como conteúdos indissociáveis, portanto. Coutinho exemplifica esse entendimento. Ao ver os documentários do diretor é possível identificar um movimento ético pela escolha de mostrar a construção do filme e evitar a postura clássica do diretor que narra a história com uma postura de pedagogo, utilizando os entrevistados como mera ferramenta para construção de sua narrativa pré-determinada. Coutinho não busca ser neutro, como Vertov tentou, mas deixa que a fala dos entrevistados que escolhe sejam a principal força de seus filmes. O aspecto notável deste exemplo é que o que determinamos como postura ética do documentarista brasileiro resultou numa estética própria de Coutinho, que atualmente influencia a realização de muitos documentários.

A motivação para este trabalho de conclusão de curso deu-se a partir da experiência de produção do documentário *Trajetórias* (2016)¹, vinculado à pesquisa **Formação de Adultos para e no trabalho associado: atividade de trabalho, profissão e biografias**, o qual se constituía numa ferramenta de pesquisa-formação sobre o exercício da profissão em experiência de trabalho associado. Na produção do referido documentário foram captadas imagens de trabalhadoras de uma cooperativa de vestuário situada em um bairro da zona norte da cidade de Porto Alegre. Durante a captação do documentário a pesquisa preocupou-se com o conforto e cuidado no uso da imagem das entrevistas. Questionamentos morais se intensificaram no momento da edição do documentário, resultando na motivação para um estudo mais aprofundado sobre a ética na produção de documentário.

Em continuidade foi possível participar da pesquisa **Produzindo a cultura do trabalho associado: saberes em (trans) formação na economia popular e solidária** que deu prosseguimento na análise dos registros para produção de outros materiais audiovisuais e avançar na elaboração do conhecimento obtido com a pesquisa anterior. Nesta nova pesquisa foram realizados estudos nas áreas da comunicação, da teoria do cinema e da ética, considerados necessários para abordar dúvidas teóricas que surgiram ao longo da realização do referido documentário. Nestes estudos foi encontrada uma razoável produção literária

¹ Alguns recortes do documentário foram apresentados em ambientes acadêmicos, entretanto, ainda não se encontra em domínio público.

sobre a realização de um documentário e sobre realização de pesquisa de campo, entretanto muito pouco foi encontrado que tratasse dos dois temas em conjunto.

Este trabalho busca fornecer uma referência para produções acadêmicas que utilizam material audiovisual em suas pesquisas e podem ter o conhecimento já sistematizado nas áreas da comunicação e do cinema como suporte para a realização de seus produtos. Admite-se como premissa deste trabalho que as discussões sobre ética realizadas nos campos da teoria da comunicação e da teoria do cinema são fonte de conhecimento relevante para a pesquisa qualitativa.

Destaca-se aqui o objetivo geral do trabalho: Desenvolver um referencial ético/estético na produção audiovisual na pesquisa qualitativa.

Como objetivos específicos, pode-se apontar:

- Refletir sobre a prática de produção de documentário realizado pela pesquisa;
- Realizar revisão bibliográfica sobre algumas questões éticas na produção de documentário;
- Aproximar as questões exploradas nos objetivos específicos anteriores com as práticas relevantes para a pesquisa qualitativa na produção audiovisual na obra do cineasta Eduardo Coutinho.

O primeiro capítulo deste trabalho apresenta e contextualiza o tema abordado. O segundo capítulo relata e analisa a experiência de realização do documentário Trajetória, sendo expostos os questionamentos que surgiram dessa experiência. No terceiro capítulo é discutido o que é documentário, tendo como objetivo identificar os conflitos que podem surgir da produção de audiovisual em geral e na pesquisa qualitativa em particular. No quarto capítulo parte da obra do cinegrafista Eduardo Coutinho é analisada para encontrar ensinamentos interessantes para os objetivos do trabalho. O quinto capítulo destaca os aspectos técnicos e éticos da obra de Coutinho que podem ser aproveitados na produção audiovisual na pesquisa qualitativa. O sexto e último capítulo resume os resultados obtidos no trabalho.

2. PESQUISA E EXPERIÊNCIA

2.1 Trajetória: Uma experiência de produção audiovisual como apoio à pesquisa qualitativa

A experiência descrita a seguir está relacionada à pesquisa Formação de Adultos para e no trabalho associado: atividade de trabalho, profissão e biografias, com o envolvimento do autor. A produção audiovisual nesta pesquisa constituiu-se em uma ferramenta de pesquisa-formação sobre o exercício da profissão numa cooperativa. Nos anos 2015/2016 - foram captadas imagens de trabalhadoras da cooperativa de vestuário UNIVENS (Unidas Venceremos) (ver figura 1) situada em um bairro da zona norte (Sarandi) da cidade de Porto Alegre (ver figuras 2a e 2b). Em 2017, a pesquisa desdobrou-se em uma nova pesquisa sobre a cultura do trabalho associado e os saberes em (trans) formação na economia popular e solidária.

Figura 1 – Interior da Cooperativa UNIVENS.



Fonte: acervo de pesquisa

A produção audiovisual nesta pesquisa teve a intenção de capturar registros de depoimentos das entrevistadas para criar uma narrativa das suas trajetórias de vida e trabalho, é por isso que o documentário foi intitulado *Trajetórias*. A linguagem audiovisual utilizada foi inicialmente tomada de empréstimo de documentários de autores conhecidos, com

destaque para Eduardo Coutinho que desde o início das filmagens havia sido escolhido como a principal referência, porém sem um domínio mais aprofundado das técnicas envolvidas nestes documentários por falta de experiência na realização deste tipo de material audiovisual.

A figura 2 foi documentada por uma das cooperativadas associadas da UNIVENS com a câmera filmadora, a mesma câmera que captou as entrevistas para o documentário *Trajetórias*. Desenvolvida ao longo do período das gravações, que iniciaram no final de 2015 e encerraram no começo de 2016, a edição foi finalizada no término do mesmo ano. Durante esse período foi possível acompanhar a construção do prédio sede da Cooperativa Central Justa Trama². A UNIVENS se responsabiliza com a confecção das roupas, serigrafia, bordado e tingimento.

Figura 2 – Fachada da Cooperativa UNIVENS.



Fonte: acervo de pesquisa

A produção focava mais na qualidade técnica da captura de imagem e som, ou seja, na escolha de equipamentos e no planejamento de locações de gravação. Posteriormente foi reconhecido que, por falta de experiência prévia, alguns registros com a câmera filmadora deveriam ter sido captados como os que foram registrados pela câmera fotográfica da pesquisa, ilustrados na figura 3.

² A Cooperativa Central Justa Trama é uma cadeia de produção formada por uma rede que se espalha entre os estados do Ceará, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Rondônia e Rio Grande do Sul, processo que inicia no plantio do algodão agroecológico e vai até comercialização de peças de confecção produzidas com este insumo. Fonte: www.justatrama.com.br/sobre-nos/

A filmagem dos deslocamentos pelo bairro auxiliaria na contextualização das redondezas que cercam o ambiente de trabalho das cooperativadas que foram entrevistadas. A trajetória da pesquisa, que poderia ter sido desenvolvida como outra personagem do documentário realizado, foi registrada apenas através da câmera fotográfica.

Figura 3 – Trajetória da pesquisa



Fonte: acervo de pesquisa

Essa atenção maior a aspectos puramente técnicos é uma característica comum ao cenário tecnológico atual, onde dispositivos portáteis de gravação apresentam muitas facilidades para captar imagem e som, e até telefones móveis possuem capacidade técnica superior e de forma muito mais prática que os dispositivos utilizados pelos profissionais no passado. Isto se deveu à transição da tecnologia analógica para a tecnologia digital, ou seja, do registro em película para o registro em arquivo digital. A era digital propiciou o aumento do uso e do acesso a aparatos de captação de imagem e som e, por consequência, a produção de materiais audiovisuais aumentou exponencialmente.³ Não só os custos de produção reduziram por não se trabalhar mais com filmes mas também a tecnologia resultou em procedimentos mais simples de serem dominados e com recursos de produção muito mais amplos.

³Evidência desse fenômeno é o que se observa na popularização das redes sociais digitais, como o Facebook, o Instagram e o Youtube, que compartilham inúmeras produções profissionais e amadoras de vídeos. Uma característica preocupante desta proliferação de material audiovisual é, todavia, ela estar acompanhada de um interesse significativamente maior pela estética do que pela qualidade do conteúdo e, principalmente, pela ética na produção audiovisual.

Havia uma preocupação com o conforto das entrevistadas, considerando o tempo e o local de captura de registros. As cooperativadas escolheram onde seria o local da entrevista, das seis entrevistadas apenas uma optou por algum lugar fora do local de trabalho (o prédio da UNIVENS), escolhendo ser entrevistada em casa. . Foram realizadas entrevistas individuais e em grupo (ver figuras 4 e 5). As entrevistas em grupo foram realizadas depois das individuais; algumas das frases ditas pelas entrevistadas individualmente foram selecionadas para que fossem debatidas em conjunto. Neste planejamento inicial, foi decidido utilizar algo que se percebeu como positivo nos documentários de referência: a técnica de diálogo informal com as entrevistadas – ainda que existisse um roteiro de perguntas que orientava a entrevistadora⁴.

Figura 4 – Uma das seis entrevistadas, a presidente da cooperativa.



Fonte: acervo de pesquisa

⁴ A Prof^a Dr^a. Maria Clara Bueno Fischer que também é orientadora deste trabalho.

Figura 5 – Entrevista em grupo



Fonte: acervo de pesquisa

Antes de cada entrevista individual foi pedido para cada uma das entrevistadas observasse como ficaria o seu retrato na câmera, caso quisessem mudar alguma coisa do local, também foi pedido que levassem uma peça que confeccionaram para que comentassem sobre o trabalho realizado (ver figura 6).

Figura 6 – Cooperativada olhando para sua própria imagem



Fonte: acervo de pesquisa

Embora houvesse cuidado no planejamento das atividades, a falta de experiência na linguagem audiovisual foi percebida ao longo da produção. Por exemplo, a seleção das entrevistadas foi decidida em assembleia das cooperativadas. Embora a delegação da escolha de quem seria entrevistado do coletivo de cooperativadas fosse uma iniciativa simpática e

democrática, isso comprometeu o conteúdo dos registros do ponto de vista da qualidade da construção de uma narrativa para a produção audiovisual. Para a pesquisa poderia ter sido mais interessante selecionar trabalhadoras com trajetórias diferentes no mercado de trabalho e, para a produção do documentário, seria interessante selecionar trabalhadoras com perfis diferentes ou com maior eloquência narrativa. Uma das entrevistadas não permitiu o registro de sua imagem em vídeo, resultando na remoção de sua entrevista individual do documentário, o registro foi realizado apenas em áudio; é provável que essa trabalhadora não teria sido selecionada caso a pesquisa tivesse a liberdade para selecionar quem entrevistar.

Além disso, não havia a coleta prévia de informações mais detalhadas sobre o perfil das entrevistadas. Esta preparação é importante sob o ponto de vista científico pois o entrevistador que estiver informado sobre as características dos entrevistados pode controlar melhor sua interferência no conteúdo dos registros coletados, um risco sempre presente em pesquisa. Ela também é importante sob o ponto de vista audiovisual, pois previne a falta de registros necessários para a construção de uma narrativa que desperte interesse. Esta dificuldade foi claramente percebida no momento da edição audiovisual, o que exigiu a utilização de um registro antiquado de narrativa, o *voice-off* (ver figura 7), para explicar conteúdos que não estavam claros nos registros capturados.

Figura 7 – Quadro do documentário Trajetórias, com narrativa complementar.

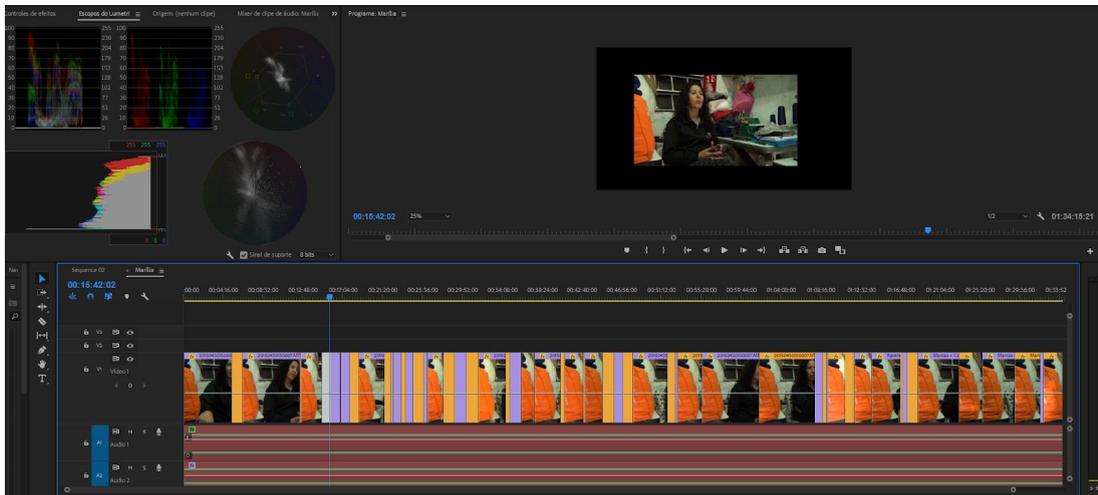


Fonte: acervo de pesquisa

A proposta para a solução dos conflitos éticos no uso da imagem das entrevistadas na pesquisa foi a revisão, por cada uma delas, de suas entrevistas com o direito a veto a qualquer

conteúdo que considerassem inadequado para divulgação, no caso de uma das entrevistadas aproximadamente metade da entrevista foi cortada (ver figura 8). Esta é uma prática absolutamente incomum na produção audiovisual e criou algumas dificuldades na construção das narrativas, tanto individuais quanto na construção do produto audiovisual como um todo.

Figura 8 – Seleção dos cortes na edição de uma entrevista.



Fonte: acervo de pesquisa

Ao longo da pesquisa verificou-se que essa proposta não resolve necessariamente os conflitos éticos pois, como disse Plaisance (2011, p.24-25), o exercício da ética pressupõe “uma forma de investigação que se preocupa com o processo de encontrar justificativas racionais para as nossas ações quando os valores que defendemos entram em conflito”. Transferir para as entrevistadas a responsabilidade pelas suas próprias imagens não resolve os conflitos éticos na pesquisa. Termos de concordância de participação em qualquer produção audiovisual, principalmente em pesquisa, não resolvem conflitos éticos, servindo muitas vezes apenas para um controle burocrático e salvaguarda jurídica.

Em janeiro de 2016 a cooperativa UNIVENS comemorou 20 anos durante a realização do Fórum Social Mundial em Porto Alegre (ver figuras 9, 10 e 11). As trabalhadoras participaram ativamente dos espaços de debate e a presidente da cooperativa palestrou em mesa dividida com Boaventura de Sousa Santos e Paul Singer. Singer esteve, na manhã do mesmo dia em que palestrou no fórum, na comemoração da cooperativa (ver figura 10) que também marcou a abertura da nova sede da Justa Trama em um prédio logo ao lado do prédio da UNIVENS.

Figura 9 – Participação da UNIVENS em debate sobre economia solidária no Fórum Social Mundial FSM, 2016.



Fonte: acervo de pesquisa

Figura 10 – Encontro com o Economista Paul Singer na UNIVENS, durante o Fórum Social Mundial – FSM, 2016.



Fonte: acervo de pesquisa

Figura 11 – Participação das trabalhadoras da UNIVENS em evento do Fórum Social Mundial – FSM, 2016



Fonte: acervo de pesquisa

2.2 A pesquisa qualitativa

Este trabalho compreende que o estudo sobre audiovisual desenvolvido pela antropologia é uma fonte rica de ensinamentos para qualquer pesquisa com interesse de registrar e divulgar produções que utilizam audiovisual. Dada a complexidade do tema e a necessidade de um estudo mais aprofundado sobre esta área do pensamento da antropologia o tema será breve e panoramicamente abordado neste trabalho de conclusão a partir de Jean Rouch e Edgar Morin, etnólogos e cineastas franceses.

Jean Rouch produziu em parceria com Edgar Morin diversos filmes etnográficos, destaca-se aqui: *Crônicas de um verão* (1960, Jean Rouch e Edgar Morin). Esse filme foi pioneiro do “cinema-verdade” (LABAKI, 2005, p.66). Sobre esse gênero cinematográfico Lessa (2012) afirma:

o Cinema Verdade de Rouch e Morin instauraram de uma só vez o estímulo a uma série discussões, elucubrações e manobras conceituais. Tal discussão culminará, por conseguinte, na estigmatização de todo o filme de não ficção como marcadamente ou predominantemente ‘subjetivo’ nesse sentido idiossincrático, não havendo por isso alternativa possível às propostas em relação à representação da realidade ou a construção de um cinema político. A objetividade seria, assim, um mero instrumento de retórica, fornecendo apenas uma referência intelectual coletiva que não apontaria para uma representação dos fenômenos culturais tal como eles se manifestam no mundo objetivo. (LESSA, 2012, documento eletrônico)

Reconhecer essa subjetividade é tão importante a produção cinematográfica quanto para a científica. Como afirma Morin (2001):

[...] vemos que o próprio progresso do conhecimento científico exige que o observador se inclua em sua observação, o que concebe em sua concepção; em suma, que o sujeito se reintroduza de forma autocrítica e auto reflexiva em seu conhecimento dos objetos. (MORIN, 2001, p.29-30)

Essa “reintrodução” e “autocrítica” pode ser realizada, por meio do documentário, não só por quem pesquisa ou produz o documentário, quando se mostra para o “pesquisado” (ROUCH *apud* LABAKI, 2005, p. 100) o registro realizado é possível que ele se analise e

faça comentários de interesse para a pesquisa/documentário. Como fora realizado no documentário produzido e descrito no subcapítulo anterior.

Retomando a questão da subjetividade Alves e Garcia (2012) falam da impossibilidade da objetividade, pelo menos em pesquisa qualitativa:

é preciso compreender que não há outra maneira de entender as tantas lógicas do cotidiano senão sabendo que nelas estamos inteiramente mergulhadas, correndo todos os perigos daí decorrentes, o que nos obriga a identificar e criticar sempre os nossos inúmeros e impensados limites. (ALVES e GARCIA, 2012, p. 266)

É sobre esse cotidiano que a pesquisa qualitativa se interessa, o cotidiano tão rico de criações de saberes que frequentemente a ciência fria e seu rigor está afastada demais para encontrar e apreender. Brandão (2007, p. 12) fala da vivência do trabalho de campo, realçando sua importância e diferenciando da pesquisa em laboratório, por exemplo. Para Brandão a pesquisa de campo é:

um estabelecimento de uma relação produtora de conhecimento, que diferentes categorias de pessoas fazem, realizam, por exemplo, antropólogo, educador e pessoas moradoras de uma comunidade rural, lavradores, mulheres de lavradores, pequenos artesãos, professoras das escolas e assim por diante. (BRANDÃO, 2007, p. 12)

A produção de documentário, por também produzir relações entre documentarista e sujeitos, se assemelha com a “vivência” descrita por Brandão. É por isso que o documentário, mais do que uma ferramenta interessante para a pesquisa qualitativa é, também, uma outra fonte de conhecimento para a produção de pesquisa, seja a partir da construção de relações com sujeitos entrevistados, seja pela conscientização do caráter subjetivo de sua criação, tal como a pesquisa qualitativa.

3. O QUE É DOCUMENTÁRIO

Este capítulo discute o que se entendeu originalmente como documentário, o que hoje se entende como documentário e a questão da ética na produção do documentário. A formação do gênero documentário ocorreu em diversos países com várias produções com objetivos e entendimentos sobre o audiovisual distintos. Este capítulo coloca em debate alguns dos pioneiros do documentário para auxiliar na compreensão do mesmo, tendo como objetivo compreender o que torna tão difícil a distinção entre ficção e não-ficção na produção fílmica e discutir algumas questões éticas que podem aparecer. No final deste capítulo a questão da ética será tratada a partir da reflexão de especialistas da área para buscar parâmetros que possam contribuir para elaborar estratégias na resolução de dilemas que podem surgir em produção audiovisual.

3.1 Origem do documentário

A origem corrente do termo ‘documentário’ deriva de John Grierson (1898-1972) (CARROLL, 2005, p. 70). O escocês, além de realizar diversos filmes do gênero que cunhou, foi fundamental para “estabelecer o documentário como gênero autônomo, [...] sobretudo em escritos pioneiros e como produtor da escola britânica dos anos 1930 e no trabalho subsequente junto ao National Film Board do Canadá (1939-1945)” (LABAKI, 2005, p.20).

Carroll (2005, p.70) alertou que a denominação de Grierson resultou na compreensão de diversos autores como abrangente da totalidade do cinema não-ficcional. Atualmente é possível teorizar que foi a partir dessa compreensão generalista que a confusão sobre cinema de ficção e não-ficção se originou. É interessante que o termo ‘documentário’ já havia sido criticado pelo seu próprio proponente. Em 1932 Grierson (GRIERSON *apud* LABAKI, 2015, p. 20) afirmou⁵: “Documentário é uma descrição desajeitada, mas deixe estar.”

Carroll (2005) afirma que ao introduzir o termo Grierson tinha algo bastante específico em mente:

⁵ “Primeiros princípios do documentário” em *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. Traduzido por Fábio Bonillo.

Ele definiu o documentário como “o tratamento criativo das ‘atualidades’”.⁶ A noção de *tratamento criativo* possui, nessa fórmula, uma função bastante particular. Pretendia distinguir o documentário griersoniano de objetos como as *actualités*⁷ de Lumière e os cinejornais.⁸ (CARROLL, 2005, p. 70)

Assim fica claro entender que o objetivo de Grierson não era aglutinar toda e qualquer produção com intenção de produzir um filme não-ficcional, ou baseado na ‘realidade’, no cotidiano, mas, pelo contrário, discernir tipos de produções audiovisuais diferentes, mas que tinham como base um tema em comum, o mundo ‘real’. O ‘tratamento criativo’ é o que diferencia o documentário dos cinejornais e as *actualités* de Lumière, o que torna o documentário como pertencente do cinema. Não é uma matéria jornalística, não é um registro com pouca ou nenhuma montagem de planos, é a representação criativa de algo que acontece diante da câmera.

O holandês Joris Ivens⁹ (1898-1989), outro pioneiro do documentário, chamava a atenção para a característica criativa que caracteriza o documentário. Em dezembro de 1939, durante uma palestra realizada no Museu de Arte Moderna, Moma, Nova York, Ivens afirmou:

Deve-se deixar o artista odiar e amar, concordar e discordar, porque isso irá refletir em seu trabalho. Seu trabalho tem que ser muito emocional. Podemos dizer que o documentário é uma apresentação emocional de fatos. O espectador pode tentar ser objetivo, mas não o diretor. (IVENS *apud* LAMAKI, 2015, p. 44)

Com isso, vemos que já no final dos anos 1930 o discurso de Ivens aponta para o ‘ponto de vista’ do documentarista, expressão essa que ele utiliza diretamente quando comenta sobre a realização de seu filme *Terra Espanhola* (1937):

⁶ nota de Carroll: Paul Rotha, *Documentary Film* (2ª ed. Londres: Faber, 1952), p. 70. Esse livro foi originalmente publicado em 1935.

⁷ Em francês no original. O termo designa o mesmo campo semântico da palavra “atualidades em português. Compreende igualmente o universo do que chamamos de cinejornal (N. do O.)

⁸ nota de Carroll: Brian Winston, *Claiming the Real* (Londres: British Film Institute, 1995)

⁹ Sua extensa filmografia se abre (*A ponte* [*De Brug*, 1928]) e se fecha (*Uma história do vento* [*Une Histoire vent*, 1988, codireção de Marceline Loridan]) com marcado acento poético, tendo ao centro uma produção militante de raro poder (*Terra espanhola* [*The Spanish Earth*, 1937]; *O paralelo 17* [*Le 17 parallèle: La guerre du peuple*, 1968, codireção de Marceline Loridan])

[...] Pode-se ter uma parede com buracos e mostrar dez pessoas mortas. Pode-se mostrar a mãe em prantos e o bombardeio, da mesma forma; contudo, queríamos mostrar que a vida ainda assim continua. Queríamos essa nota de otimismo. Seria terrível exibir o bombardeio e todas as pessoas mortas jazendo a o redor. Onde está a esperança? [...] Queria que o público visse meu ponto de vista. Há muitas coisas que poderiam ter sido feitas. O filme poderia ter sido feito de maneira bastante horripilante, para aqueles que odeiam a guerra. Poderia ter sido feito de maneira bastante sentimental. Tudo depende da abordagem.

O cineasta soviético Dviga Vertov¹⁰ (1896-1954) talvez tenha sido o principal defensor da arte fílmica do documentário (LABAKI, 2015, p.35). Sobre Vertov, Labaki (2015, p. 35-36) escreve: “No auge do filme silencioso, quando o cinema parecia ter sido capturado definitivamente pela ficção, Vertov defendeu, em obras e panfletos a superioridade do cinema não ficcional em relação ao atuado”.

A defesa de Vertov pelo filme documentário é justificada pelo momento que o cineasta viveu, como explicita Labaki (2015). Vertov lutou pelo espaço de produção de filmes para o cinema (que até então era o único local que exibia audiovisual) que não fossem adaptações da literatura, do teatro ou até mesmo de roteiro original, ou seja, cinema de ficção, mas que também fossem distintos dos cine-jornais (este tipo de audiovisual que é anterior ao tele-jornal que, como diz o nome, acompanhou o advento dos televisores na vida do cotidiano social)

O diretor soviético é conhecido não só pelos seus filmes, mas, também, pelos seus textos, palestras e participações em debates. Vertov cunhou o termo ‘cine-verdade’ que, segundo as suas palavras, concentra a “possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade.” (VERTOV, *apud* MARCELLO, 2008, p. 94). Entendemos aqui que, quando o cineasta soviético fala de mentira e verdade ele tem em mente o cinema de ficção em oposição ao cinema de não ficção, levando em consideração que ele considerava a apropriação de técnica teatrais no cinema como “a manifestação de um

¹⁰ *Um homem com a câmera* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), *Entusiasmo* (*Entuziasmo*, 1931)

modelo burguês de cultura” (LEUTRAT *apud* MARCELLO, 2008, p.179). Vertov atribuía essa capacidade de tornar visível o invisível à câmera.

Marcello (2008, p.158) afirma que o cineasta soviético colocava o olho humano em oposição ao cine-olho, pois, este último, seria uma versão superior em relação ao primeiro, sem intenções subjetivas, e, dessa forma, teria como captar “tudo aquilo que podia servir para descobrir e mostrar a verdade” (VERTOV *apud* MARCELLO, 2008).

Bill Nichols (2005) nos ajuda a entender entender o fascínio que Vertov tem pela a capacidade da câmera de reproduzir o que está diante dela, mas alerta para o papel do cineasta:

[...] O documentário sempre foi uma forma de re-presentação, e nunca uma janela aberta para a “realidade”. O cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discursos cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas. (NICHOLS, 2005, p.49)

E complementa:

Poucos estão preparados para admitir, através do tecido e da textura de sua obra, que todo filme é uma forma de discurso que fabrica seus próprios efeitos, impressões e pontos de vista. (NICHOLS, 2005, p.50)

Ao tratarmos do que os pioneiros do documentário pensavam foi possível reconhecer que muito do que atualmente se discute sobre documentário também já era debatido nos anos de formação do gênero. Foi tentado fornecer de forma breve o contexto que influenciou o pensamento de Grierson, Ivens e Vertov para ressaltar a questão da intenção do cineasta, das ‘impressões e pontos de vista’ que Nichols escreve, quase que em completa sintonia com aquilo que Ivens disse décadas antes. A diferença de Nichols para os outros três especialistas do cinema ocorre mais pelo caráter teórico acadêmico de Nichols, menos fervoroso, mais sóbrio que dos cineastas mencionados que estavam no ‘olho do furacão’ que formou o cinema documentário.

Estabelecido o momento em que o ‘desajeitado’ termo ‘documentário’ se criou e, quão mal utilizado ele acabou sendo, cabe agora tentar entender qual o motivo de tal confusão. Por

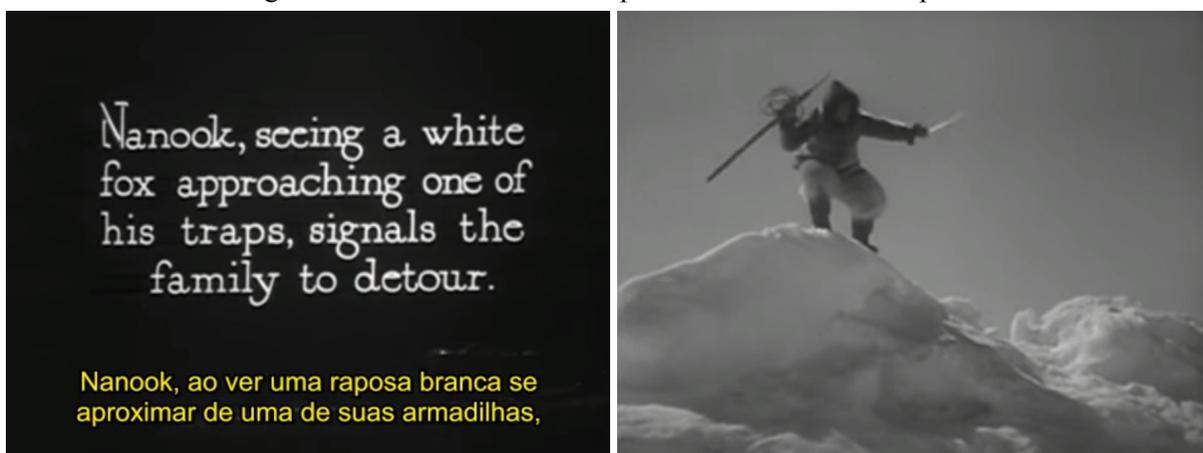
quê o documentário foi, e, frequentemente, ainda é, tão associado como uma produção não-ficcional do cinema, como reprodutor da realidade, produtor da verdade?

3.2 Ficção e não-ficção

Existe uma série de erros de concepção sobre o que caracteriza um documentário. Uma ideia frequentemente adotada para definir documentário é entendê-lo como integrante da categoria não ficção em oposição à categoria ficção. Essa distinção prova-se ineficiente para estabelecer os limites entre cada uma delas. Por exemplo, o primeiro filme reconhecido como documentário, *Nanook, o esquimó*¹¹, possui várias tomadas encenadas pelos personagens reais filmados (ver figura 12), como comenta Ramos (2005):

Em *Nanook, o esquimó* (...), as encenações são a regra (encena-se a caça ao leão-marinho, encena-se a vida no iglu, encena-se a saída da canoa, encena-se a surpresa de Nanook com o gramofone). O filme é inteiramente encenado, como é a própria narrativa documentária até os anos 1960. (RAMOS, 2005, p.161):

Figura 12 - Nanook encenando que havia avistado uma raposa.



Fonte: YouTube¹²

A encenação não parece pertencer ao mundo do documentário, entretanto, é uma prática que acompanha algumas produções até hoje, de forma explícita ou não. Ela é concebida, com frequência, como pertencente exclusivamente à ficção. Isso ocorre devido ao fato de ser comum se acreditar que, como observa Nichols (2005, p. 28): “[a] imagem

¹¹ *Nanook, o esquimó* (1922), de Robert Flaherty

¹² Capturas de tela retiradas do site YouTube . Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v-dQbuW4kY4>. Acesso em: 10 nov. 2019.

fotográfica tem a capacidade de reproduzir o que está diante da câmera, levando-nos a acreditar que a imagem seja a realidade”.

Como já mencionado, acredita-se que o documentário seja reproduzidor da realidade e, por reproduzir a realidade, assume-se que ele lhe seja fiel. Entretanto, o que é produzido é uma realidade dentre muitas possíveis. Isso fica muito claro nas palavras de Salles (2005, p. 67) “a representação de qualquer coisa é a criação de outra coisa”.

Mais importante que distinguir uma categoria de outra (ficção ou não ficção) é saber que mesmo em documentário a realidade não é representada, mas sim produzida. Portanto, o documentário é tão criativo e criador quanto qualquer obra de ficção.

Com essas reflexões, compreende-se que as discussões sobre a diferença entre o cinema de ficção e não ficção não estão superadas, mas também não parecem produtivas. Sobre esse debate, Salles (GODARD *apud* SALLES 2005, p. 60) cita Jean-Luc Godard: “Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todos os grandes documentários tendem à ficção [...] E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho”.

Isso tem se tornado cada vez mais verdade: os filmes de ficção mostram, com inúmeros exemplos, noticiários televisivos como estratégia narrativa para aumentar a sensação de realidade de uma cena ao noticiarem acontecimentos ficcionais da história (chega-se a contratar jornalistas¹³ para interpretar a si mesmos – ver figuras 13 e 14).

¹³ Wolf Blitzer, âncora da CNN, é um exemplo notório disso. O jornalista participou de seis produções de ficção diferentes (de 2012 a 2017) fazendo papel de si mesmo. Destaca-se sua participação em 007 - Operação Skyfall (2012) e No Limite do Amanhã (2014).

Figura 13 – Wolf Blitzer interpreta a si mesmo ao lado do ator Brendan Gleeson.



Fonte: Imagem retirada do site IMDb.¹⁴

Figura 14 – Anderson Cooper, jornalista da CNN, interpreta a si mesmo, no filme Batman vs Superman: A Origem da Justiça (2016)



Fonte: Imagem retirada do site IMDb.¹⁵

¹⁴Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0088566/mediaviewer/rm692681472>. Acesso em: 10 nov. 2019.

¹⁵Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0177846/mediaviewer/rm746219264>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Outro caso interessante é o filme *Sully: O Herói do Rio Hudson* (2016) onde o diretor Clint Eastwood utilizou a entrevista real com a tripulação do voo 1549¹⁶, realizada no dia 10 de Fevereiro de 2009 (figura 15) e, em seu filme, substituiu por meios digitais a tripulação pelos atores (Tom Hanks, Aaron Eckhart, Ann Cusack, Jane Gabbert, Molly Hagan) que deram vida aos personagens da tripulação, mantendo a imagem do apresentador David Letterman. É interessante reparar o esforço de produção (ver figura 16), figurinos, atores e atrizes para a reprodução da entrevista original o mais fiel possível no filme.

Figura 15 – Entrevista real que ocorreu com a tripulação do voo 1549 no programa de David Letterman.



Fonte: Captura de tela do site YouTube.¹⁷

Na história do cinema existem cineastas particularmente significativos para ilustrar a falta de uma clara distinção entre a ficção e a não ficção. O aclamado cineasta estadunidense Orson Welles (1915-1985), ver figura 17, é uma das figuras mais singulares da história do cinema (SESC, 2015) e o estudo de sua obra, em particular duas, é frutífero para entender o que torna tão difícil a definição certa ao se classificar um filme de ficção ou não-ficção. São analisados a seguir o filme de ficção *Cidadão Kane* (1941) e o documentário¹⁸ *Verdades e mentiras* (*F for fake*, 1973), ambos de Orson Welles.

¹⁶ Disponível em:

<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL958028-5602,00-POUSO+DE+AVIAO+NO+RIO+FOI+UM+MILAGRE+DIZ+GOVERNADOR+DE+NOVA+YORK.html>. Acesso em: 10 nov. 2019.

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B-Az3G7ZmX4>. Acesso em: 10 nov. 2019.

¹⁸ Definido como documentário pelo site IMDb (*Internet Movie Database*)

Figura 16 – Atores e atrizes que deram vida aos personagens da tripulação no programa de David Letterman.



Fonte: Imagem retirada do site IMDb.¹⁹

Figura 17 – Entrevista de Orson Welles para a série Monitor da BBC com Huw Wheldon em março de 1960.



Fonte: YouTube²⁰

Conhecido por várias alcunhas diferentes como ‘impostor’, ‘*faker*’, ‘ilusionista’, ou como se autoproclamou em *Verdades e Mentiras*: um charlatão, ver figura 18, Welles justificou esses apelidos por duas características constantes ao longo de sua carreira (SESC, 2015). A primeira: verdades e mentiras surgem como temas constantes na maioria, se não em todos, em maior ou menor medida, os filmes de Welles. A segunda característica: sua forte

¹⁹ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt3263904/mediaviewer/rm567226880>. Acesso em: 10 nov. 2019.

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S7UQhC2n9QA>. Acesso em: 10 nov. 2019.

personalidade e seu desejo pelo controle artísticos de suas obras o tornaram *persona-non-grata* entre os produtores de Hollywood, dando a ele a fama de intransigente, uma pessoa difícil de lidar.

Figura 18 – Welles: impostor, *faker*, ilusionista.ou charlatão.



Fonte: YouTube²¹

É interessante analisar alguns dos ensinamentos que podem ser adquiridos para a proposta deste trabalho que visa, entre outras questões, entender as tensões que se criam entre o que é compreendido como ficcional e não ficcional no cinema. Compreende-se aqui, que para uma produção de documentário em pesquisa qualitativa o estudo desta tensão pode encorajar a produção de materiais audiovisuais instigantes, que fujam do lugar comum, que joguem com a tensão ficção/não-ficção ou, no mínimo, se tenha consciência do caráter ilusório do cinema.

É importante para este trabalho trazer algumas das considerações elaboradas sobre Welles (que, ressalte-se, tinha entre suas formações de trabalho o ofício de mágico) para mostrar que a ideia de que o cinema possui íntima relação com o ilusionismo e é de suma importância para uma produção audiovisual com preocupação ética compreender o potencial ilusório do cinema. A Equipe de Cinema do Departamento Nacional do Sesc entende que o cinema possui forte relação com o ilusório e afirma:

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kZDhEAmoigA>. Acesso em: 10 nov. 2019.

A base do cinema é o ilusionismo, a arte de criar ilusão por meio de artifícios e truques. O ilusionismo é intrínseco ao cinema. Welles entendeu isso e escolheu o cinema como sua forma de expressão. Nenhuma linguagem artística é tão eficiente em iludir quanto o cinema. Em sua constituição, os filmes de Welles são paradigmáticos e podem ser analisados nessa perspectiva como um embate permanente entre o que é verdade e o que é mentira, especialmente como se tece um e outro. Para Welles tratam-se de uma moeda de duas faces, retroalimentada incessante e ininterruptamente. (SESC, 2015, p.23)

O primeiro filme de Welles, *Cidadão Kane*, conta a história do magnata do jornalismo Charles Foster Kane através do relato de seis depoimentos que remontam a história de vida de Kane. O filme começa com o mistério que envolve a morte de Kane que, logo antes de morrer suspira a palavra: rosebud. As seis perspectivas, que contam sobre suas experiências de Kane, foram captadas por um grupo de repórteres que tenta decifrar o significado da palavra proferida (ver figura 19).

Uma das características mais interessantes desse filme é a quantidade de fontes que relatam a história, não só as seis personagens mencionadas, mas, também as imagens que permeiam o filme do documentário produzido sobre a propriedade colossal do magnata Kane, Xanadu. Portanto, a narrativa do filme se desenvolve através das lembranças desses seis personagens (em frente a um entrevistador) que o filme narra por *flashbacks*²², não somente com a descrição oral da memória desses personagens; e também é contado com a narrativa direta característica dos cinejornais. “A narrativa de *Cidadão Kane* se constrói assim, pelos outros.” (SESC, 2015, p. 25).

²² Termo usado no cinema para se referir à uma interrupção da narrativa que sai do momento do relato para um momento no passado. Esse tipo de técnica era muito pouquíssimo comum na época em que *Cidadão Kane* foi lançado.

Figura 19 - Quebra da quarta parede em Cidadão Kane



Fonte: site IMDb.²³

Para este trabalho não é necessário se aprofundar mais na história do filme, seus personagens ou qual o real significado de ‘rosebud’, o que nos interessa é o que podemos entender com a estrutura narrativa do filme, qual foi a intenção de Welles ao fragmentar a “verdade” da história em relatos que deixam a interpretação para quem assiste o filme?

A Equipe de Cinema do Departamento Nacional do Sesc nos auxilia a responder essa pergunta ao interpretar o que Welles entende como verdade “A verdade para Welles reside no sujeito, e é indisível, já a mentira, é social, e compartilhada, podendo até ser considerada por todos como uma verdade.” E por a verdade ser indivisível que a sua procura se torna uma tarefa vã. (SESC, 2015, p.23).

Sobre a tarefa do espectador em montar o sentido do filme Ramos (2012) recorre a André Bazin que afirma:

A disposição dos elementos dramáticos em profundidade surge como o artifício que permite obrigar de alguma forma o espectador a participar do sentido do filme, detonando relações implícitas que a decupagem, agora, não espalha sobre a tela como as peças de um motor desmontado. Obrigado a fazer uso de sua liberdade e de inteligência, o espectador percebe

²³Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0033467/mediaviewer/rm2042626560>. Acesso em: 10 nov. 2019.

diretamente, sua estrutura mesma de sua aparência, a ambivalência ontológica da realidade (BAZIN *apud* RAMOS, 2012, 26-27).

Ramos (2012) complementa:

Essa última frase resume bem o núcleo da ética baziniana, transferindo para o campo do sujeito (em um movimento que é chamado de "liberdade") a constituição de um "sentido", com base na matéria do mundo que a imagem estampa. (RAMOS,2012, p.26).

E é isso que ocorre em *Cidadão Kane*. Welles delega ao espectador a montagem das versões da imprensa e dos seis personagens para definir quem era Kane, ou, em outras palavras, quem era Kane de verdade. (SESC, 2015).

Se o primeiro filme de Orson Welles, *Cidadão Kane*, pode ser considerado seu manifesto artístico, já sua última obra para o cinema (em vida), *Verdade e Mentiras*, foi seu testamento pois segundo a Equipe de Cinema do Departamento Nacional do Sesc, “as duas obras descortinam o esforço uníssono de conceber a arte e a vida em sua dimensão contraditória.” (SESC, 2015, p.23)

O último filme de Welles, *Verdade e Mentiras*, discute a ilusão presente na arte. Definir que tipo de filme é esse não parece ser uma tarefa fácil: chamá-lo de documentário não parece agradar nem ao próprio Welles que, em conversa que teve com o crítico de cinema Jonathan Rosenbaum, afirmou que não se tratava de um documentário, mas um novo tipo de filme²⁴.

Mais fácil do que definir o filme, apesar de não ser uma tarefa completamente fácil, é falar do que ele se trata. Trata-se de um documentário sobre falsificação (ver figura X). “Orson Welles foca no notório falsificador de obras de arte Elmyr de Hory e no seu biógrafo, Clifford Irving, ver figura 20, também acusado de escrever a fraudulenta autobiografia do famoso magnata Howard Hughes” (SESC, 2015, p. 24).

²⁴Matéria disponível em:

<https://www.criterion.com/current/posts/364-f-for-fake-orson-welles-s-purloined-letter>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Figura 20 – Falsificação de Elmyr de Hory, assinando por Welles.



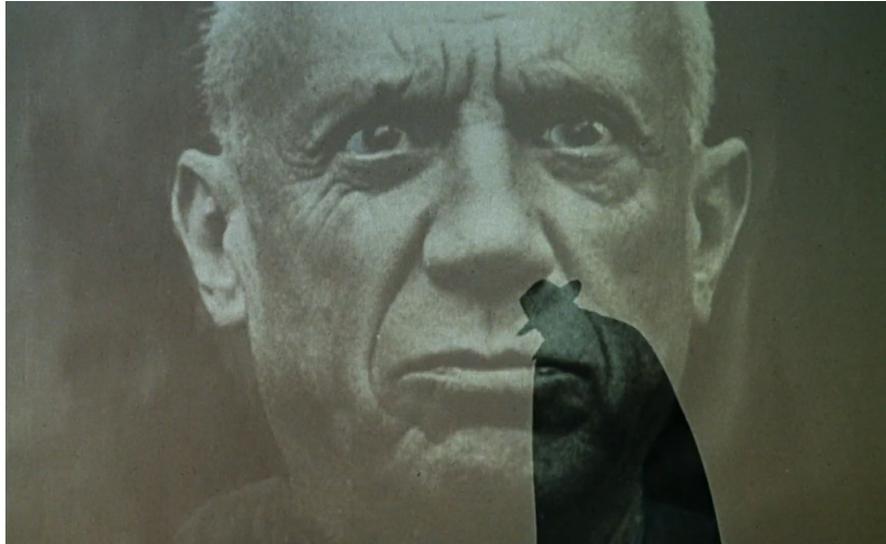
Fonte: YouTube²⁵

Assim como em *Cidadão Kane*, Welles trata em *Verdade e Mentiras (F for fake)* da temática que tanto lhe atraía ao longo de sua carreira, a contraposição entre verdade e mentira. Sobre esses dois filmes em específico a Equipe de Cinema do Departamento Nacional do Sesc (2015) escreve:

Se em *Cidadão Kane* Welles é indireto, lida com a verdade e a mentira na própria concepção de montagem do filme, em *Verdades e mentiras* ele é direto, torna-se o próprio tema, assume que quer dissertar sobre falsificação, até chegar ao máximo da falsificação: a de um falsificador que cria do zero um período completo de Picasso, isto é, cria obras inexistentes, e esbarra no nó da questão, o da autoria. Não à toa, Welles afirma no final do filme não ser diferente de nenhum outro ser humano, propenso a mentiras. Welles realiza um filme em que tudo é uma grande mentira, em outras palavras, um falso documentário. (SESC, 2015, p.23).

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kZDhEAmoigA>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Figura 21 - “Picasso said himself: art is a lie, a lie that makes us realise the truth”²⁶



Fonte: YouTube²⁷

Rosenbaum²⁸ não acha apropriado chamar *Verdade e mentiras* de documentário, nem de um ‘filme ensaio’, apesar de ter elementos de ambos. A definição de ‘falso documentário’, fornecida pela Equipe de Cinema do Departamento Nacional do Sesc (2015) pode ser satisfatória na falta de encontrarmos uma que seja mais apropriada.

Outra alternativa para definir que tipo de filme é *Verdades e mentiras* que, pode também auxiliar na definição de tantos outros filmes definidos como documentário mas que muito pouco têm em comum com outros filmes de mesma classificação é fornecida por Carroll (2005). Retoma-se então a análise do autor sobre o que Grierson pretendia com o termo ‘documentário’:

[...]Grierson pretendeu uma coisa com “documentário”, e agora pretendemos outra. Mas um problema ao menos se coloca: seja o que for que *nós* queiramos dizer com “documentário”, é obscuro e possivelmente equívoco. Encontramo-nos, portanto, na seguinte situação: de um lado, temos a noção relativamente precisa de documentário legada a nós por Grierson e , de outro, uma idéia mais ambígua. Disso resulta, no mínimo, uma grande confusão. Proponho minorá-la reconhecendo a definição dada por Grierson

²⁶ Picasso disse ele próprio: arte é uma mentira, uma mentira que nos faz realizar a verdade. (tradução livre)

²⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kZDhEAmoigA>. Acesso em: 10 nov. 2019.

²⁸ Disponível em:

<https://www.criterion.com/current/posts/364-f-for-fake-orson-welles-s-purloined-letter>. Disponível em:

aos objetos que ele se referia e introduzindo um novo conceito para dar conta daqueles a que nós desejamos nos referir. (CARROLL, 2005, p. 71).

A ‘grande confusão’ a qual o autor se refere pode ter uma de suas origens na necessidades que muito se teve pela crítica fílmica do passado, e seu impacto ainda é sentido atualmente, de dividir o cinema em duas categorias monolíticas, entre filme de ficção e não-ficção. Um dos objetivos do texto selecionado de Carroll (2005) é encontrar uma outra alternativa para definir filmes que não podem ser categorizados de forma tão simplória entre uma das duas categorias generalistas mencionadas.

Para tal efeito, Carroll (2005, p. 88) afirma que o conceito de não-ficção é essencialmente uma negação, ou seja, “baseava-se na especificação daquilo que o autor intencionava que o público deixasse de fazer: imaginar o conteúdo proposicional do texto”. Carroll (2005) continua:

Nossa sugestão, agora, é uma caracterização positiva. Especifica o que o autor intenciona que o público faça com o conteúdo proposicional da estrutura de signos com sentido em questão. Isto é: devemos entreter o seu conteúdo proposicional como um pensamento assertivo. Essa é uma caracterização crucial para a definição do cinema da asserção pressuposta. (CARROLL, 2005, p.)

Carroll (2005) reconhece que o termo ‘cinema da asserção pressuposta’ é uma expressão excessivamente longa e de sonoridade estranha, é por isso que o autor não sugere que o termo ‘documentário’ seja substituído pelo público geral pela locução que ele mesmo julgou ser ‘incômoda’. Mas ele sugere que:

[...]para fins técnicos ou teóricos, entendamos que dizer que um filme é um “documentário” é dizer que se trata de “um filme de asserção pressuposta”, a menos que haja motivos para pensar que o termo está sendo empregado no sentido griersoniano. A reforma que proponho não é exatamente uma reforma linguística, mas teórica. E se outros teóricos de cinema a considerarem inadequada, cabe a eles explicar por quê. (CARROLL, 2005, p. 104)

Definir, no âmbito acadêmico e, com finalidade teórica, o filme *Verdades e mentiras* como um ‘filme de asserção pressuposta’ parece ser mais interessante e condizente com a própria proposta de Welles. Como já foi referenciado em Carroll (2005, p. 88), o ‘filme de asserção pressuposta’ é definido por tratar daquilo “que o autor intenciona que o público faça com o conteúdo proposicional da estrutura de signos com sentido em questão”. Essa intencionalidade do autor em jogo com o espectador é outra característica marcante de Welles desde antes de *Cidadão Kane* e, principalmente em *Verdades e mentiras*. Rosenbaum (2014) em sintonia com esse pensamento afirma que durante a diversificada e longa carreira de Welles a “falseabilidade” do cineasta ocorre graças a ativa colaboração da sua audiência, numa espécie de cumplicidade inconsciente ou semiconscente da qual dependem mágicos e atores. O próprio Welles, destaca este aspecto no filme *Verdades e mentiras* ao dizer: “Um mágico é apenas um ator... atuando como um mágico” (ver figura 36).

Figura 22 - O mágico Orson Welles.



Fonte: YouTube²⁹

Cabe lembrar que a relação provocativa de Welles com o seu público precede sua carreira como cineasta. Na noite de 30 de Outubro, às vésperas do dia das bruxas (Halloween) de 1938 Welles dramatizou (ver figura 23) o livro de ficção científica *A Guerra dos Mundos*, do escritor inglês Herbert George Wells em transmissão radiofônica³⁰ da rádio CBS

²⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kZDhEAmoigA>. Acesso em: 10 nov. 2019.

³⁰ Matéria disponível em:

<https://www.dw.com/pt-br/1938-p%C3%A2nico-ap%C3%B3s-transmiss%C3%A3o-de-guerra-dos-mundos/a-956037>. Acesso em: 10 nov. 2019.

(Columbia Broadcasting System). No documentário *Verdades e mentiras* Welles descreve, e pede para acreditarmos, nesse ponto não importa mais saber se o que o cineasta fala é mentira ou não, a história de uma mulher que na época do ocorrido afirmou ter sido atacada por marcianos, além disso o autor conta da ocasião em que, em algum lugar na América do Sul, outra pessoa repetiu o seu feito e acabou sendo presa.

Figura 23 - Transmissão radiofônica da Guerra dos Mundos, 1938.



Fonte:DWBrasil³¹

Se os debates acerca dos limites entre a ficção e a não ficção são infrutíferos para entender o que é documentário, é preciso encontrar outra forma de compreendê-lo. Salles (2005) associa a ideia de documentário com a de uma estrutura ao lembrar dos pioneiros Lumiere (ver figura 24), Flaherty e Grierson:

Voltamos então à pergunta: por que *Nanook do Norte* é um documentário? E ainda: por que é considerado o primeiro documentário, se a história do cinema nasce com uma cena claramente não ficcional, a saída da fábrica de Lumière? Podemos responder assim: porque o filme de Flaherty não é apenas o registro do esquimó *Nanook*. É uma história construída, de rija ossatura dramática, que pega o espectador pela mão e o leva fábula adentro (a palavra não está empregada inocentemente) até a conclusão final. Essa

³¹ Matéria disponível em:

<https://www.dw.com/pt-br/1938-p%C3%A2nico-ap%C3%B3s-transmiss%C3%A3o-de-guerra-dos-mundos/a-956037>. Acesso em: 10 nov. 2019.

estrutura narrativa é uma das características essenciais do documentário. É ela que impede que se dê o mesmo nome aos filmes de variedades que já existiam antes de Flaherty. Como teria afirmado o escocês John Grierson, outro grande pioneiro do cinema não ficcional, ‘Flaherty percebeu que o cinema não é um braço da antropologia nem da arqueologia, mas um ato da imaginação’. Precisamente essa imaginação narrativa - que Flaherty decerto possuía, alguns dizem até que em excesso - é o que faz dele o pioneiro do documentário. Ele não descreve; constrói. (SALLES, 2005, p. 63)

Figura 24 - A Saída dos Operários da Fábrica - Lumière 1895



Fonte: YouTube³²

O autor enfatiza a criação da realidade no documentário e como cada documentarista pode moldar sua representação da realidade através de sua perspectiva. É isso que configura a criação de uma nova realidade. A definição de documentário que Lucena (2012) fornece a ênfase necessária para a influência do documentarista nessa produção de realidades. Segundo o autor, documentário é:

[...] a edição (ou não) de um conteúdo audiovisual captado por dispositivos variados e distintos (câmera, filmadora, celular), que reflete a perspectiva pessoal do realizador - ou seja, nem tudo é verdade no documentário -, envolvendo informações colhidas no mundo histórico, ambientações quase sempre realistas e personagens na maioria das vezes autodeterminantes (que falam de si ou desse mundo), roteiro final definido e não necessariamente

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4jmCFzzCQvw>. Acesso em: 10 nov. 2019.

com fins comerciais, com o objetivo de atrair nossa atenção. Lucena (2012, p.16)

Portanto, pode-se entender documentário como um produto audiovisual com uma estrutura narrativa baseada no mundo real e com as perspectivas e as intenções de seus realizadores. Conclui-se, a partir desta posição, que é importante pluralizar a participação de todos os envolvidos na produção - que inclui a pré e a pós-produção, ou seja, o planejamento e a edição, respectivamente. Por mais que a participação dos entrevistados esteja submissa à produção, todos participam na criação do documentário, embora o diretor seja o maior responsável, visto que é o maestro da obra.

3.3 Ética no documentário

Para Vázquez (2018) é inútil recorrer à ética tendo a esperança de que nela se encontrem normas que guiem ações para cada solução de situações concretas pois, nas palavras do autor, o “problema do que fazer em cada situação concreta é um problema prático-moral e não teórico-ético” (VÁZQUEZ, 2018, p.17).

Uma distinção importante para quem se inicia nos estudos da ética é a compreensão da diferença entre ética e moral. Vázquez(2018) alerta que não se pode confundir a ética e a moral Para ele a “a ética é a teoria ou ciência do comportamento moral dos homens em sociedade. Ou seja, é ciência de uma forma específica de comportamento humano”. (VÁSQUEZ, 2018, p.22).

O autor destaca a necessidade da abordagem científica para encarar os problemas morais. Portanto, a ética deve se esforçar, como conceito científico, em “aspirar à racionalidade e o mais completas e, ao mesmo tempo, deve proporcionar conhecimentos sistemáticos, metódicos e, no limite do possível, comprováveis” (VÁZQUEZ, 2018, p.23).

A distinção que o autor mencionado traça entre ética e moral parte da noção que a ética é o estudo da moral, portanto não devemos confundir a teoria com o objeto. Vázquez (2018) esclarece:

A ética é a ciência da moral, isto é, de uma esfera do comportamento humano. [...] As proposições da ética devem ter o mesmo rigor, a mesma coerência e fundamentação das proposições científicas. Ao contrário, os

princípios, as normas ou os juízos de uma moral determinada não apresentam esse caráter. E não comente não têm um caráter científico, mas a experiência histórica moral demonstra como muitas vezes são incompatíveis com os conhecimentos fornecidos pelas ciências naturais e sociais. Daí podermos afirmar que, se se pode falar numa ética científica, não se pode dizer o mesmo da moral. Não existe uma moral científica, mas existe - ou pode existir um conhecimento da moral que pode ser científico. (VÁZQUEZ, 2018, p.23).

Se esta distinção entre ética e moral já esclarece que a ética é o estudo da moral, resta, agora, entender o que é a moral. Vázquez (2018) assim explica:

Os indivíduos nascem numa determinada sociedade, na qual vigora uma moral efetiva que não é a invenção de cada um e particular, mas que cada um encontra como dado objetivo, social.[...] Por esta relação entre moral e sociedade, a ética não pode prescindir do conhecimento objetivo das estruturas sociais, de suas relações e instituições, proporcionado pelas ciências sociais e, em particular, pela sociologia como ciência em sociedade. (VÁZQUEZ, 2018, p.31)

Com Vázquez (2018, p. 24) entende-se, portanto, que a moral é o ‘modo de ser’, os ‘costumes’ adquiridos e desenvolvidos em esferas sociais, construído socialmente ou, nas palavras do autor: “O comportamento moral somente pertence ao homem na medida em que, sobre a sua própria natureza, cria esta segunda natureza, da qual faz parte a sua atividade moral”.

Por ser construída em sociedade, a moral sinaliza seu forte caráter histórico. Vázquez (2018, p. 37) resume o conceito de moral como “um conjunto de normas e regras destinadas a regular as relações dos indivíduos numa comunidade social dada, o seu significado, função e validade não podem deixar de variar historicamente nas diferentes sociedades”. Justamente por ocorrer historicamente que Vázquez (2018) afirma que pode-se falar da moral da:

[...] Antiguidade, da moral feudal própria da Idade Média, da moral burguesa na sociedade moderna, etc. Portanto a moral é um fato histórico e, por conseguinte, a ética, como ciência da moral, não pode concebê-la como dada

de uma vez para sempre, mas tem de considerá-la como um aspecto da realidade humana mutável com o tempo. (VÁZQUEZ, 2018, p.37)

Mas o filósofo atenta para que não se faça com o estudo da moral (ética) um juízo de valores para desenvolver uma moral absoluta. Vázquez (2018) alerta sobre o uso instrumental da ética:

Não lhe cabe formular juízos de valor sobre a prática moral de outras sociedades, ou de outras épocas, em nome de uma moral absoluta e universal, mas deve, antes, explicar a razão de ser desta pluralidade e das mudanças de ; isto é, deve esclarecer o fato de homens terem recorrido a práticas morais diferentes e até opostas. (VÁZQUEZ, 2018, p.21-22)

Rawls centralizou seu discurso ético sobre a justiça como uma norma que ordena a sociedade (DE LUCCA, 2009). Ao mencionar esse princípio objetivo De Lucca recorre a Olinto Pegoraro que comenta dois aspectos gerais em Rawls sobre o convívio humano: “a) o respeito incondicional a pessoas; b) a distribuição equitativa dos bens materiais.” (PEGORARO *apud* DE LUCCA, 2009, p. 201). De Lucca afirma que é sobre esses dois pilares que Rawls edifica a sociedade bem ordenada e conclui que “a justiça é a virtude da ordem jurídica que visa realizar uma sociedade como sistema equitativo de cooperação entre cidadãos livres e iguais” (DE LUCCA, 2009, p. 201).

Justamente por não existir uma fórmula de resolução de conflitos morais que este trabalho recorreu ao estudo panorâmico da complexa obra de Rawls para fornecer uma base um pouco mais sólida para a resolução de conflitos que surgem na produção de material audiovisual. De Lucca recorre novamente a Pegoraro que destaca o princípio mediador presente na teoria ética de Rawls:

Em nossos dias, J. Rawls pensa a ética como um esforço de superação de conflitos sociais produzidos pela disputa dos bens materiais e culturais. Como os bens são quantitativamente limitados, e sem limites o apetite de cada cidadão, torna-se necessária a intervenção de um princípio mediador. Esse papel é exercido pelo princípio da justiça. (PEGORARO *apud* DE LUCCA, 2009, p. 201)

A escassez dos bens não deve ser compreendida com o viés limitante que compreende apenas bens materiais pois, como destaca Plaisance (2009, p.33), “o termo [...] se refere a quase tudo o que uma pessoa queria poder ter, da riqueza à oportunidade, à liberdade e ao respeito próprio”. Por se referir de forma abrangente aos bens desejados pelos cidadãos, a teoria de Rawls, pode ser aplicada sobre qualquer dilema moral.

Plaisance (2009, p. 33) resume o artifício retórico criado por Rawls que foi criado para: “nos ajudar a constatar que tipo de processo de tomada de decisão poderia melhor assegurar a justiça em um universo de bens limitados”. Plaisance (2009) apresenta resumidamente o artifício retórico de Rawls, para que uma comunidade conceitue justiça como equidade:

Imagine, disse ele, que você seja membro de uma comunidade encarregada de negociar o conjunto de regras segundo as quais todos devem viver. E imagine que cada indivíduo seja racional e tenha um conhecimento geral sobre como o mundo funciona - eles têm conhecimento de economia, psicologia e assim por diante - e que eles saibam que todos eles têm metas e ambições individuais. Entretanto, nenhum indivíduo tem qualquer conhecimento *específico* a respeito do seu próprio lugar no mundo - eles são ignorantes no que diz respeito às suas próprias características pessoais, às suas habilidades, talentos, posições sociais, capacidades e incapacidades. (PLAISANCE, 2009, p.33).

Esse construto teórico é chamado por Rawls de ‘véu da ignorância’. É a partir desse construto que Rawls, segundo Plaisance (2009), afirma que tal comunidade declararia que seus integrantes teriam a sua liberdade assegurada. Plaisance (2009, p.33) prossegue o resumo: “[...] esses indivíduos então estabeleceriam políticas sociais planejadas para proteger os menos *favorecidos* na sociedade, visto que qualquer um dos negociadores poderia concebivelmente estar entre eles uma vez que o véu fosse retirado.”

A proteção dos ‘menos favorecidos’ teorizada por Rawls é o que este trabalho destaca para qualquer grupo ou indivíduo que pretende realizar qualquer material audiovisual. Por exemplo, num momento de tomada de decisão durante a fase de edição em que os interesses da pesquisa podem entrar em conflito com o interesse de uma pessoa entrevistada, digamos que tenha-se captado um relato que é de grande importância para a reflexão da pesquisa e, que, agrega valor para o documentário realizado, mas acaba expondo o indivíduo de alguma

forma, (seja no âmbito de sua privacidade, na sua relação familiar, de trabalho ou o que for) e não se tenha contato com a pessoa entrevistada para saber sobre o que pode ou não ser mostrado de seu relato,³³ é preciso realizar uma ponderação moral. Ou seja, por mais interessante que possa ser o relato captado o indivíduo ‘menos favorecido’ é aquele que se torna refém do editor, e não a pesquisa que pode perder uma reflexão interessante, por mais que possa favorecer a comunidade científica e até impactar a sociedade como um todo, a pesquisa, tendo o controle, o poder sobre a imagem de quem se dispôs a escrever tem obrigação de zelar por quem acaba se tornando refém dela, por quem é ‘menos favorecido’.

O ‘equilíbrio reflexivo’ é outro conceito importante da teoria ética de Rawls, assim resumido por Ribeiro (2017):

[...]processo de justificação ética baseado na constituição de uma rede de crenças morais e não morais, capaz de fundamentar moralmente determinada prática social. Essa rede deve ser tão ampla e coerente quanto possível, composta da teoria ética e da experiência moral dos participantes da pesquisa, considerando-se fatos moralmente relevantes. (RIBEIRO, 2017, p.)

Ribeiro (2017) também destaca a distinção entre o equilíbrio reflexivo restrito e o equilíbrio reflexivo amplo:

[...] o equilíbrio reflexivo restrito é formado pelos julgamentos morais relativos ao problema específico de investigação e pela teoria ética adotada na pesquisa. No equilíbrio reflexivo amplo busca-se testar julgamentos morais contra várias teorias éticas. Em relação ao segundo critério, o equilíbrio reflexivo será restrito ou amplo em razão da diversidade de sujeitos sociais envolvidos no processo.

Fernão Pessoa Ramos (2005) propõe uma classificação da ética ao longo da história do documentário em três momentos distintos. O primeiro momento, inaugurado com *Nanook o Esquimó* (1922) denominado de ‘ética da missão educativa’ vê o documentário com uma ‘missão’, que o autor caracteriza como educativa. O segundo momento começa no final dos anos 1950, quando surge a postura ‘mosca na parede’ onde os realizadores buscam recuar seu ponto de vista, visando produzir obras mais ambíguas e dando mais liberdade de interpretação

³³ É pouco comum na prática de documentário realizar momentos de negociação com o entrevistado sobre seu conforto com o que será mostrado no documentário do qual faz parte.

para o espectador. O terceiro momento inicia em meados dos anos 1960, quando o momento ético anterior perde seu lugar para uma ética participativo-reflexiva onde aquele que filma assume deliberadamente a postura de enunciador, colocando sua marca no filme.

Em palestra com Eduardo Coutinho e Ismail Xavier, Furtado (2014, p. 154) afirma:

A ficção e o documentário, no cinema, são gêmeos bivitelinos. [...] A dose de "representação " em um documentário é sempre uma questão ética a ser enfrentada pelo cineasta. Para mim o documentário é honesto e ganha status de arte quando explicita os mecanismos de sua realização. Por exemplo, quando Coutinho, em Santo Forte, filma o momento em que uma entrevistada recebe o cachê é assina a autorização por sua participação no filme. Mas a questão permanece: que direito tenho eu de editar fragmentos de uma vida real para reordená-la na forma de uma história exemplar?

Furtado *et al* (2014, p. 155-156) complementa ao falar que o personagem no documentário “é sempre uma simplificação” e “quase inevitavelmente, a simplificação é feita sem que o ‘ator’ tenha plena consciência dela”, o que o distingue do personagem da ficção por este ser feito “em parceria e cumplicidade com o ator”. E assim conclui Furtado *et al* (2014):

Registrar uma vida é uma grande responsabilidade, compreende uma enorme quantidade de dilemas morais, éticos, em cada etapa da filmagem: no enquadramento, na iluminação, na edição de som e, principalmente, na montagem. (Furtado, *et al*, 2014, p.156)

Estabelecido o entendimento do que é documentário, é necessário identificar parâmetros sobre a boa prática na sua produção. Para isso, analisa-se a seguir a obra de um dos principais documentaristas brasileiros, Eduardo Coutinho.

4. A PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO POR EDUARDO COUTINHO

Segundo Bezerra (2014), a obra documental de Coutinho pode ser dividida em três fases:

- a primeira é definida como “experimentação” e corresponde à fase em que o diretor produziu para o programa Globo Repórter, onde tinha relativa liberdade de criação – ver figura 25;

Figura 25 - Frame do filme Theodorico, Imperador do Sertão (1978) de Eduardo Coutinho



Fonte: IMDb³⁴

- a segunda fase é definida como “período de gestação de um estilo” e foi iniciada com a produção do documentário Cabra marcado para morrer (1984)³⁵ – ver figura 26;

³⁴ Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt2211031/?ref_=nm_flmg_dr_17. Acesso em nov. 2019.

³⁵ Cabra marcado para morrer (1984) é considerado um dos mais relevantes filmes da história cinematográfica brasileira. Parte da mística ao redor do filme reside no fato da interrupção da produção durante o regime militar, tendo sua conclusão acontecido duas décadas depois das primeiras filmagens, incluindo refilmagens com reencenações transparentes.

Figura 26 - Cabra marcado para morrer - documentário de Eduardo Coutinho, 1984.



Fonte: YouTube³⁶

- a terceira fase pode ser definida como “documentário de personagem”, iniciada com a produção do documentário Santo forte (1999) – ver figura 27 .

Figura 27 - Santo Forte - documentário de Eduardo Coutinho, 1999.



Fonte: YouTube³⁷

Complementa o autor que o documentarista teve o momento mais fértil de produção na terceira fase de sua vida, assim descrevendo:

De Santo forte (1999) em diante, Coutinho formata um jeito próprio de pensar e fazer cinema documentário, cuja finalidade é promover um

³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HGSRLIs8BGw>. Acesso em nov. 2019.

³⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bf9-GiJfwog>. Acesso em nov. 2019.

“acontecimento fílmico” capaz de estimular um processo de transformação criativa de pessoas comuns em personagens fabuladoras, de grande expressividade oral e gestual. O documentário de personagem configura, portanto, um ser peculiar, que marca uma presença no mundo da vida de maneira semelhante ao performer da arte performática. (BEZERRA, 2014, p. 14)

A melhor forma de entender o que torna a obra de Coutinho referência em vários aspectos é compreender que o diretor fazia documentários de personagens. Retorna-se, assim, para o debate entre ficção e não ficção. De acordo com Bezerra (2014, p.10), “A oposição árida entre o que é documentário e o que é ficção impede a percepção de que, no campo do documentarismo, a construção de personagens é um movimento essencial na articulação narrativa”. Ao estabelecer o foco de seus filmes nos personagens, Coutinho faz dois movimentos, um estético, ao formular um estilo; outro ético, ao priorizar o momento da filmagem e ao ser transparente.

Coutinho mostra em seus filmes o que os documentários por muito tempo tentaram esconder: a encenação. Sobre encenação no documentário, Ramos (2005) escreve:

A tradição do cinema documentário inicia-se dentro de um universo ideológico no qual a utilização de cenários não levanta objeções. Para citar um exemplo, entre dezenas, um dos filmes mais conhecidos do documentarismo inglês, *Night Mail* (Basil Wright, Harry Watt e Alberto Cavalcanti, 1936), traz toda uma sequência dentro de um vagão de trem, especialmente construído para a filmagem, onde os personagens (interpretados por não atores) balançam para dar impressão de movimento real (hoje, inclusive, este balanço nos parece cômico). (RAMOS, 2005, p.160)

Figura 28 - Night Mail (1936)



Fonte: YouTube³⁸

A transparência em Coutinho é mais uma forma de encenação, visto que é impossível ser efetivamente transparente. Mas a estética da aparente transparência adotada pelo diretor, além de ser outro atributo interessante de seus filmes, termina de vez com a ideia de que documentário não é ficção, mas uma construção. Isso se revela em uma pequena frase dita por Alessandra, figura 29, uma das personagens em Edifício Master (2002), que resume ao falar sobre si a ética/estética dos filmes de Coutinho: “[...] sou uma mentirosa verdadeira. Falo mentira, mas eu falo a verdade.”

Figura 29 – Edifício Master - documentário de Eduardo Coutinho, 2002.



Fonte: YouTube³⁹

³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FvOj8FBPAXg>. Acesso em nov. 2019.

³⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UOsEWc29vxc&t=317s>. Acesso em nov. 2019.

Coutinho explora este caráter dual ficção e não-ficção no documentário *Jogo de Cena* (2007) ao utilizar atrizes famosas e pessoas do cotidiano (por vezes atrizes até então desconhecidas) que para o cinema a performance não precisa ser verdadeira (ver figura 30).

Figura 30 – *Jogo de cena* - documentário de Eduardo Coutinho, 2007.



Fonte: IMDb

A distinção entre cinema de ficção e de não ficção tem se tornado cada vez mais difícil. Uma das evidências desta dificuldade é o crescimento de produções que jogam com os limites que foram sendo incorporados na compreensão do que é cinema. Ramos (2005, p.164) assim define os *fake documentaries*: “[...] filmes de ficção que trabalham fora do estilo clássico e incorporam a estilística documentária. No Brasil, por exemplo, a obra de Jorge Furtado exaure-se nessas brincadeiras, cara à sensibilidade estética contemporânea.” (ver figuras 31 e 32)

Vale a pena salientar que as obras da terceira fase da produção de Coutinho fazem um movimento inverso em relação a Furtado, pois, ao invés de documentarizar a ficção, Coutinho ficcionaliza o documentário. Diniz (2012) comenta, em particular, três dos filmes desta fase de Coutinho, em que o documentarista joga com os limites da ficção e da não ficção como um recurso para atingir seus objetivos:

Eduardo Coutinho, em seus mais recentes filmes (*Jogo de Cena*, 2006, *Moscú*, 2009 e *As Canções*, 2011), vem explicando cada vez mais o que sempre pareceu ser uma premissa de sua direção: a aposta no componente

cênico que envolve o cinema. Os três filmes colocam seus personagens sobre o palco de um teatro. Tal elemento parece querer desprender o documentário de seu lugar seguro, libertando, de certa forma, o filme para a criação, para o enfeite, para o exagero e para a simulação. Da mesma forma, Coutinho também se solta, e encara sua própria atuação, além de reforçar o time de personagens reais com a presença de atores e atrizes profissionais. É dessa mistura entre o teatro e a vida que o jogo de cena é modelado. (DINIZ, 2012, p. 22)

Figura 31 – Ilha das Flores – cena do filme de curta metragem de Jorge Furtado, 1989.



Fonte: YouTube⁴⁰

⁴⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bVjhNaX57iA>. Acesso em nov. 2019.

Figura 32 – Ilha das Flores – cenas do filme de curta metragem de Jorge Furtado, 1989.



Fonte: YouTube⁴¹

Outro aspecto estético importante a destacar na produção do documentário de personagem presente na terceira fase da obra de Coutinho é a utilização do plano fixo na captura de cenas e falas, com nenhuma outra imagem ou outra informação sobreposta. O resultado desta escolha é, como destaca Bezerra (2014), “adensar a atuação das pessoas” buscando uma imagem reveladora. Essa escolha aparentemente estética tem importante consequência ética no modo como se dá a exposição da personagem. Xavier (2004) comenta o resultado desta escolha:

No centro do seu método [de Coutinho], está a fala de alguém sobre sua própria experiência, alguém escolhido porque se espera que não se prenda ao óbvio, aos clichês relativos à sua condição social. O que se quer é a expressão original, uma maneira de fazer-se personagem, narrar, quando é dada ao sujeito a oportunidade de uma ação afirmativa. Tudo o que da

⁴¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bVjhNaX57iA>. Acesso em nov. 2019.

personagem se revela vem de sua ação diante da câmera, da conversa com o cineasta e do confronto com o olhar e a escuta do aparato cinematográfico. (XAVIER, 2004, p.181)

O autor define este método de trabalho como “filosofia do encontro” (XAVIER, 2004, p.180) e comenta que ela é aparentemente fácil de ser reproduzida, porém depende de uma complexa qualificação do entrevistador, assim descrita por Xavier (2004): ela exige a abertura efetiva para o diálogo (que não basta programar), o talento e a experiência que permitam compor a cena apta a fazer com que aconteça o que não seria possível sem a presença da câmera.

Para atingir esta qualificação revela-se outro aspecto importante da terceira fase da obra de Coutinho: a pesquisa prévia de personagens (LINS, apud BEZERRA, 2014). Esta ação serve para orientar o planejamento das entrevistas e a atuação do entrevistador, pois permite identificar as personagens com maior potencial de produzir uma boa narrativa. Cabe lembrar, todavia, que esta pesquisa orienta mas não determina o diálogo da entrevista captada para o documentário pois, citando comentário do próprio Coutinho sobre a produção de um dos seus documentários, “a maior parte do que as pessoas falam no filme não foi detectada na pesquisa prévia, mas revelada ali, ‘no calor da hora’, como ‘verdade’ possível e espontânea, gerada no ‘acontecimento filmico’” (COUTINHO, apud BEZERRA, 2014, p.67).

Bezerra (2014) descreve, ainda, um detalhe importante do método utilizado pelo documentarista: a pesquisa de campo era feita pela equipe de produção. Coutinho somente tinha contato com as pessoas na hora da entrevista para preservar o momento da filmagem, outra técnica importante para potencializar o encontro, uma variável importante para a “filosofia do encontro”.

Toda a preocupação estética é importante na obra de Coutinho, mas seria menos útil para o documentarista de produção científica se não estivesse acompanhada de uma série de cuidados éticos no planejamento e execução do documentário. Xavier (2004) e Bezerra (2014) destacam pelo menos três destes cuidados:

- a relativa ausência de hipótese do entrevistador durante a realização da entrevista;
- a consideração do conforto do entrevistado durante a realização da entrevista;

- a transparência para com o espectador.

A ausência de hipótese pode ser entendida sob diferentes pontos de vista. Ao comentar a obra de Coutinho, Xavier (2004) destaca a necessidade do entrevistador criar um espaço vazio para permitir a exposição da narrativa do entrevistado. Isto não significa que o entrevistador não conduza a entrevista, pois Bezerra (2014) esclarece que o documentarista jamais solicitava que o entrevistado inventasse uma história, nem estimulava que ele contasse uma história qualquer, mas sim que narrasse histórias de sua vida.

Cabe lembrar que a expressão ausência de hipótese não deve ser entendida ao pé da letra, pois isso significaria a inexistência do planejamento do documentário, que é, geralmente, fundamental à qualidade da produção. O que se quer destacar é a necessidade de uma certa liberdade que o entrevistador deve dar à narrativa do entrevistado, como destaca Xavier (2004). Lembra-se, todavia, que cabe ao documentarista apenas, na edição final, a seleção das imagens mais relevantes para a história do documentário.

A consideração do conforto do entrevistado durante a realização da entrevista desdobra-se numa série de cuidados com a produção e a condução da entrevista (ver figura 33). Bezerra (2014) destaca a necessidade da rápida montagem do set de filmagem e da manutenção do posicionamento fixo da câmera para naturalizar sua percepção pelo entrevistado. Complementa o autor que o planejamento do set de filmagem deve privilegiar o conforto do entrevistado em detrimento da estética das tomadas (BEZERRA, 2014).

Figura 33 - Condução da entrevista.



Fonte: YouTube⁴²

⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UOsEWc29vxc&t=317s>. Acesso em nov. 2019.

Coutinho comenta sobre a preocupação que deve existir na conduta do entrevistador em relação aos entrevistados:

É muito importante saber como obter informação do outro. A pessoa tem que ser cortês, tem que ter respeito. Isto é, quando eu chego, a pesquisa cria um troço que eu sou uma pessoa do bem. No ‘Master’, por exemplo, ficaram três semanas. Não pode brincar com ninguém, nem com o síndico, nem com o porteiro, nem com gente do filme ou fora do filme; tem que ter uma delicadeza especial. Isso é uma coisa essencial. (COUTINHO, apud BEZERRA, 2014, p.63)

O próprio Coutinho cunha uma expressão interessante para descrever a adequada postura do entrevistador em relação ao entrevistado para propiciar seu conforto: a ‘justa distância’ (ver figura 34). Nas palavras do documentarista (COUTINHO, apud NADER, 2013): “A justa distância é onde as pessoas se matam ou se amam e falam. A vida se passa assim, essa é a verdade do diálogo, é por ser assim que pode criar vida”. A transparência para com o espectador está relacionada com a exposição da representação do objeto filmado ao alcance do espectador.

Figura 34 - A justa distância na entrevista.



Fonte: YouTube⁴³

⁴³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UOsEWc29vxc&t=317s>. Acesso em nov. 2019.

De acordo com Bezerra (2014) isso implica em não esconder a câmera ou o entrevistador. Pode-se complementar esta descrição com a contextualização do ambiente de filmagem e com o registro dos procedimentos de produção, mostrando-se, inclusive, eventuais encenações e até a remuneração das personagens para participarem do documentário. A ideia de transparência total não pode ser realizada completamente, Coutinho joga com essa ideia para revelar a ficção que está contida no documentário. Conclui Nader⁴⁴ com a seguinte expressão: “Não é a filmagem da verdade. É a verdade da filmagem.”.

⁴⁴ Frase dita em ‘Eduardo Coutinho, 7 de outubro’ (2013) de Carlos Nader. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UOsEWc29vxc&t=317s>. Acesso em nov. 2019.

5. O QUE SE PODE APROVEITAR DO ESTUDO DA OBRA DE COUTINHO PARA A PRODUÇÃO AUDIOVISUAL EM PESQUISA QUALITATIVA

Muito se pode aprender com a obra de Eduardo Coutinho para melhorar a produção audiovisual de apoio à pesquisa qualitativa, tanto nos aspectos técnicos quanto éticos da produção. Em relação aos aspectos técnicos, pode-se utilizar a referência à encenação como uma possibilidade plausível na produção do registro audiovisual, facilitando a obtenção de registros de melhor qualidade e, portanto, de maior utilidade na pesquisa qualitativa - desde que se assegure existir razoável fidelidade à realidade na encenação.

Avaliar quão necessária é a fidelidade à realidade, todavia, é uma questão difícil que envolve criterioso julgamento da produção audiovisual. Por exemplo, no registro de um procedimento de trabalho pode ser interessante encená-lo repetidamente se o objetivo é obter maior riqueza de detalhes da informação registrada. Por outro lado, se o objetivo é capturar as condições e restrições do procedimento, somente o registro da prática é aceitável.

A utilização de procedimentos técnicos mais simples para a definição do set de filmagens como o posicionamento e a movimentação da câmera, etc., que priorizam o objeto registrado também é uma importante referência da obra de Coutinho, pois permite concentrar a atenção do espectador no tema documentado.

Um aprendizado importante a partir da obra de Coutinho e imediatamente aplicável à produção audiovisual e à pesquisa qualitativa é a pesquisa preliminar ao registro das imagens para orientar o planejamento da produção do audiovisual. Um detalhe importante da obra de Coutinho que pode ser utilizado na pesquisa qualitativa é que, quando o objeto de estudo envolve pessoas e seus valores, pode ser vantajoso que o entrevistador (que estará presente na captação final para o documentário) não participe da pesquisa preliminar com as pessoas selecionadas, procurando evitar qualquer tipo de indução na narrativa das pessoas submetidas à interação repetida com o mesmo interlocutor.

Na questão técnica na obra de Coutinho existem diversos ensinamentos relevantes para a pesquisa qualitativa que trabalha com audiovisual. Entretanto, não se pode traçar paralelos sem se fazer as ressalvas necessárias quanto à postura ética de Coutinho vis-à-vis aos aspectos éticos implicados na pesquisa qualitativa. Por mais que ocasionalmente os conflitos éticos possam ser semelhantes entre esses distintos tipos e objetivos de produção audiovisuais, os compromissos de cada uma destas produções são distintos.

Guimarães e Lima (2007, p.160) compreendem que não existe uma fórmula para a resolução dos conflitos éticos que emergem da apropriação da imagem do outro. Os autores resumem: “[...] não é possível estabelecer, de saída, o que pode ou não ser feito pelos filmes — cada um deve inventar, à sua maneira, seus próprios meios para dar conta da questão ética entrelaçada à interação entre quem filma e quem é filmado.”

Observa-se, portanto, que a solução dos conflitos éticos na produção e seleção das imagens é seguramente mais complexa que as escolhas técnicas da produção. Além disso, apenas o resultado final da solução dos conflitos aparece no produto final e todo o processo de emergência e resolução dos conflitos fica guardado apenas na memória daqueles que participaram da produção.

Plaisance (2011) fornece alguma orientação para a abordagem dos conflitos éticos, partindo da distinção entre moral e ética:

A moral se refere a um sistema de crenças que usamos para elaborar juízos em relação ao que seja bom e ao que seja mau. A ética se refere aos nossos esforços para justificar a nossa decisão frente a um dilema no qual entram em conflito dois ou mais valores centrais do nosso sistema moral. A ética, segundo a estudiosa Deni Elliot, começa quando os elementos do nosso sistema moral entram em conflito. (PLAISANCE, 2011, p. 27)

O autor complementa esta linha de raciocínio citando Clifford Johnstone, que afirma que em nossa sociedade existem vários conjuntos de valores morais estabelecidos e que é difícil encontrar valores universalmente reconhecidos. Por isso é difícil justificar soluções éticas aceitáveis por toda a sociedade (JOHNSTONE, apud PLAISANCE, 2011, p. 18).

Se os parâmetros éticos praticados na obra de Coutinho, assim como na obra de qualquer autor, não podem ser considerados universalmente aceitos e reconhecidos por toda a sociedade, esses podem servir como uma referência para a produção do audiovisual de apoio à pesquisa qualitativa, desde que submetidos à devida crítica.

Preliminarmente é preciso destacar uma diferença fundamental na ética da obra de Coutinho e na ética de pesquisa qualitativa. Apesar de pesquisar as narrativas dos seus personagens e a partir dessa pesquisa orientar a produção dos seus documentários, Coutinho propõe que o entrevistador evite hipóteses prévias e desenvolva a entrevista com maior liberdade na narrativa das suas personagens. Pérez (2015, p.90-1) comenta, nesse sentido:

[...] a mudança de caminhos e a conseqüente imprevisibilidade do trajeto reforçam que, mais do que os resultados parciais, o que se busca é a construção de um processo referencial de pesquisa-ação, extremamente relevante e cheio de possibilidades quando se considera que a ausência de uma hipótese reforça a busca e o empenho do pesquisador em encontrar soluções que atendam as deficiências de cada aplicação da estrutura proposta rumo ao objetivo traçado. Já na pesquisa qualitativa é impossível imaginar a ausência de hipótese. A formulação de hipóteses condutoras da pesquisa faz parte da produção científica e necessariamente vai estar presente em todas as atividades da pesquisa, inclusive na produção audiovisual que lhe dá suporte.

Coutinho adota a encenação da transparência como uma estratégia para expor suas premissas, ele coloca os dados da representação ao alcance do olhar, não esconde a câmera, nem se esconde dela. Essa abordagem é muito relevante para a pesquisa: Coutinho utiliza a transparência mais como um recurso estético. Já a pesquisa qualitativa deve tratar a transparência de suas premissas e hipóteses como um valor ético de validação da própria pesquisa.

Plaisance (2011) assim se expressa neste exato sentido:

O comportamento transparente pode ser definido como a conduta que pressupõe uma abertura na comunicação e atende uma expectativa razoável de troca honesta quando as partes têm um interesse legítimo nos possíveis resultados dos efeitos do envio ou da recepção da mensagem. É uma atitude de comprometimento moral proativo que manifesta uma preocupação expressa com o princípio das pessoas com fins quando se pode afirmar razoavelmente que certo grau de fraude ou de omissão possa correr o risco de impedir a devida dignidade do receptor ou a sua capacidade de exercer a razão. (PLAISANCE, 2011, p. 75)

6. CONCLUSÕES

A produção audiovisual é uma ferramenta de grande utilidade para registro e comunicação de informações na pesquisa qualitativa. O documentário é o tipo de produção audiovisual que atende diretamente esta necessidade da pesquisa qualitativa. Vários aspectos da produção de um audiovisual são relevantes para a obtenção de registros de qualidade e criação de um produto interessante para o espectador, implicando na solução de conflitos estéticos e éticos na captura da imagem e produção de registros.

Neste trabalho, estudou-se a obra de Eduardo Coutinho, um dos mais reconhecidos cineastas da história cinematográfica brasileira, como referência para a abordagem deste tema. Embora existam diferenças entre a produção do documentário cinematográfico em geral e as características intrínsecas da pesquisa qualitativa, entende-se que a obra de Coutinho, em particular, é uma relevante inspiração para o desenvolvimento de soluções para a produção do audiovisual de apoio à pesquisa qualitativa.

Este trabalho buscou desenvolver uma possibilidade de produção audiovisual ligada à pesquisa qualitativa. Dentre as reflexões abordadas neste texto, podem-se destacar três como principais. Primeiramente, uma compreensão básica do que é documentário para a produção do mesmo, sabendo-se diferenciar os limites do documentário produzido para o cinema daquele que é produzido para suporte à pesquisa. Em segundo lugar, a pesquisa prévia do local e a escolha cuidadosa dos entrevistados favorece o planejamento na fase de pré-produção, assim como o contato com o entrevistador somente no momento da captura das entrevistas reduz a interferência e potencializa a autenticidade do encontro. Por fim, a transparência encontrada em Coutinho mostra sua postura ética e formula uma estética própria do documentarista. Na pesquisa qualitativa a transparência também é fundamental do ponto de vista ético, visto que pode-se questionar as intenções de uma pesquisa caso não revele seus procedimentos e objetivos.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Nilda e GARCIA, Regina Leite. **A necessidade da orientação coletiva nos estudos sobre cotidiano - duas experiências**. In: BIANCHETTI, Lucídio Machado e Ana Maria Netto (orgs.). *A bússola do escrever: desafios e estratégias na orientação e escrita de teses e dissertações*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Cortez, 2012).

BEZERRA, Cláudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas, SP: Papyrus, 2014.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Reflexões sobre como fazer trabalho de campo. **Sociedade e cultura**. v. 10 n. 1 (2007). Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/view/1719>. Acesso em 10 nov. 2019.

CARROLL, Noël. **Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual**. In: PESSOA RAMOS, Fernão (organizador). *Teoria contemporânea do cinema – vol II*. São Paulo: Senac, 2005. pp. 69-104.

DE LUCCA, Newton. **Da ética geral à ética empresarial**. São Paulo Quartier Latin, 2009;

DINIZ, Felipe Maciel Xavier. **O jogo de cena de Eduardo Coutinho : entre a estrutura e o acontecimento**. Dissertação de mestrado. PPGCOM-UFRGS, Porto Alegre, 2012.

EDGAR-HUNT, Robert, *et al.* **A linguagem do cinema**. Tradução Francine Fachin Esteves. Porto Alegre: Bookman, 2013.

FURTADO, Jorge, *et al.* O sujeito extraordinário. Em: **O cinema do real**. Mourão, Maria Dora G. e Labaki, Amir (organizadores). São Paulo: Cosac Naify, 2014. pp 98-141.

LABAKI, Amir (org.). **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. Vários tradutores.

LESSA, Rodrigo Oliveira. O sentido da etnografia fílmica compartilhada de Jean Rouch em “Crônicas de um verão”. **Cadernos de arte e antropologia**. Vol. 3, No 1. 2014: **O documentário como contraponto**. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/329>. Acesso em: 10 nov. 2019

LIMA, C. S.; GUIMARÃES, César . A ética do documentário: o Rosto e os outros. **Contracampo** (UFF), v. 17, p. 145-162, 2007.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentário**. 2. ed. São Paulo: Summus, 2012.

MARCELLO, Fabiana de Amorim **Criança e imagem no olhar sem corpo do cinema**. Tese de doutorado. PPGEDU-UFRGS, Porto Alegre, 2008.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PEREZ, Cesar Garbo. **Documentário e Ficção: O registro audiovisual como recurso na pesquisa científica da atualidade em Ciência da Comunicação**. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes / USP, São Paulo, 2015.

PLAISANCE, Patrick Lee. **Ética na comunicação: princípios para uma prática responsável**. Porto Alegre: Penso, 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa. In: **Teoria contemporânea do cinema - volume II**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. pp.159-227.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A Imagem-Câmera**. Campinas : Papyrus, 2012. v.1.

RIBEIRO, Carlos Dimas Martins. **Bioética, pesquisa qualitativa e equilíbrio reflexivo**. Rev. Bioét. [online]. 2017, vol.25, n.1 [cited 2019-12-02], pp.44-51.

SALLES, João Moreira. **A dificuldade do documentário**. In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.) O imaginário e o poético nas ciências sociais. Bauru: EDUSC, 2005, p.57-71.

SESC, Departamento Nacional. **Mr. Faker: Orson Welles e a autoria na indústria do cinema**: mostra de cinema / Sesc, Departamento Nacional. - Rio de Janeiro: Departamento Nacional, 2015.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Ética**. Tradução de João Dell'Anna. - 38º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

XAVIER, Ismail. **Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna**. Comunicação e Informação, V 7, nº 2: pág 180 -187. - jul./dez. 2004.