

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**FLORA MENEZES DA NOBREGA FERNANDES
E RODRIGO BRAZÃO DE CAMARGO**

PRATO FRIO:
DOCUMENTÁRIO SOBRE A OPINIÃO DE VÍTIMAS DE ATOS DE VIOLÊNCIA,
SOBRE A JUSTIÇA E AS FORÇAS DE SEGURANÇA

UFRJ/CFCH/ECO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**FLORA MENEZES DA NOBREGA FERNANDES
E RODRIGO BRAZÃO DE CAMARGO**

**PRATO FRIO:
DOCUMENTÁRIO SOBRE A OPINIÃO DE VÍTIMAS DE ATOS DE VIOLÊNCIA,
SOBRE A JUSTIÇA E AS FORÇAS DE SEGURANÇA**

Rio de Janeiro

2009

Flora Menezes da Nobrega Fernandes e Rodrigo Brazão de Camargo

PRATO FRIO: documentário sobre a opinião de vítimas de atos de violência, sobre a justiça e as forças de segurança

Relatório técnico submetido à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Consuelo Lins

Rio de Janeiro

2009

S237 Fernandes, Flora Menezes da Nóbrega e De Camargo, Rodrigo
Brazão

Prato frio / Flora Menezes da Nóbrega Fernandes e Rodrigo
Brazão de Camargo. Rio de Janeiro, 2009.

37 f.: il.

Relatório técnico (Graduação em Comunicação Social)
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Escola de Comunicação.
2009.

Inclui video: 71 min

Orientador: Consuelo da Luz Lins

1. Cinema Documentário. 2. Violência Urbana. 3. Relatório
Técnico – Monografias. Lins, Consuelo da Luz (Orient.). II.
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Centro de Filosofia e
Ciências Humanas. Escola de Comunicação. III. Prato frio:
documentário sobre a opinião de vítimas de atos de violência,
sobre a justiça e as forças de segurança.

CDD: 658.4

Flora Menezes da Nobrega Fernandes e Rodrigo Brazão de Camargo

PRATO-FRIO: documentário sobre a opinião de vítimas de atos de violência, sobre a justiça e as forças de segurança

Relatório técnico submetido à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Rio de Janeiro, 07 de julho de 2009.

Prof^a. Consuelo Lins, Doutora, ECO/UFRJ

Prof^a. Ivana Bentes, Doutora, ECO/UFRJ

Prof. Maurício Lissovsky, Doutor, ECO/UFRJ

Prof^a Dr^a Fátima Sobral Fernandes, ECO/UFRJ

“Quem deve enfrentar monstros deve permanecer atento para não se tornar também um monstro. Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti.”

“Aquilo que se faz por amor está sempre além do bem e do mal.”

Friedrich Nietzsche, Além do Bem e do Mal

RESUMO

FERNANDES, Flora Menezes da Nóbrega e CAMARGO, Rodrigo Brazão de. **PRATO-FRIO**: documentário sobre a opinião de vítimas de atos de violência, sobre a justiça e as forças de segurança. Relatório técnico (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

Este trabalho consiste na produção de um documentário longa metragem que discute questões relacionada a violência urbana, através da entrevista das vítimas de episódios de violência. Para além da abordagem de um assunto que aflige todos os moradores de grandes metrópoles, o documentário também revela as questões que envolvera a sua confecção. Para isso, foram inseridas imagens de making of e entrevistas com os integrantes da equipe de produção. Com isso, são expostos as opiniões dos membros da equipe sobre o tema, tornando-os assim personagens, também registra-se a construção do documentário, as escolhas estéticas e as opiniões acerca do tema. Ao longo de todo o trabalho as várias correntes do cinema documentário foram discutidas, com a preocupação de encontrar elementos que pudessem ser explorados na construção da narrativa. Também, manteve-se constante preocupação com a influência que os discursos midiáticos exercem no imaginário da população no que diz respeito a violência urbana.

CINEMA DOCUMENTÁRIO, VIOLÊNCIA URBANA, RELATÓRIO TÉCNICO

ABSTRACT

FERNANDES, Flora Menezes da Nóbrega e CAMARGO, Rodrigo Brazão de. **PRATO-FRIO**: documentário sobre a opinião de vítimas de atos de violência, sobre a justiça e as forças de segurança. Relatório técnico (Graduação em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2009.

Prato Frio is a long footage documentary film that exposes victims' opinions on reactions to acts of violence, while discussing the production process of the film. Members of the crew are also heard on the subject, which makes them characters. By using making-of images and an interview with the crew, made around the conclusion of the shooting, it brings to reflection the construction of documentaries, aesthetical choices and diverse opinions on the theme of violence.

DOCUMENTAL CINEMA, URBAN VIOLENCE, TECHNICAL REPORT.

SUMÁRIO

- 1. INTRODUÇÃO**
 - 1.1. Contexto Do Trabalho**
 - 1.2. Objetivo**
 - 1.2.1. Objetivo Geral**
 - 1.2.2. Objetivo Específico**
 - 1.3. Justificativa Da Relevância**
 - 1.3.1. Violência, Modernidade E Mídia**
 - 1.3.2. Cinema E Vingança**
 - 1.4. Organização Do Relatório**
- 2. PRÉ-PRODUÇÃO**
 - 2.1. Desenvolvimento Do Produto Audiovisual**
 - 2.1.1. Público**
 - 2.1.2. Concepção Da Obra**
 - 2.1.3. Aquisição De Direitos**
 - 2.1.3.1. Direitos Do Roteiro**
 - 2.1.3.2. Direitos De Imagem**
 - 2.1.4. Infra-Estrutura**
 - 2.1.5. Seguros**
 - 2.1.6. Orçamento**
 - 2.1.7. Fontes De Financiamento**
 - 2.2. Roteiro**
 - 2.3. Planejamento E Organização Das Filmagens**
 - 2.4. Definição Da Equipe Técnica**
 - 2.5. Pesquisa De Personagens**
 - 2.6. Calendário Das Reuniões Gerais De Produção**
 - 2.7. Definição Das Locações**
 - 2.8. Cronograma De Filmagem**
- 3. Produção**
 - 3.1. Direção**
 - 3.2. Produção**
 - 3.3. Direção De Fotografia**
 - 3.4. Direção De Arte**
 - 3.5. Desenho De Som E Captação De Som**
 - 3.6. Captação De Imagem**
- 4. PÓS – PRODUÇÃO**
 - 4.1. Edição de Imagem**

4.2. Edição do Som

4.3. Mixagem

4.4. Distribuição

4.5. Exibição

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

6. BIBLIOGRAFIA

6.1. Periódicos

7. FILMOGRAFIA

1. INTRODUÇÃO

Neste relatório estão registrados e comentados os diferentes estágios da produção do filme documentário longa-metragem chamado *Prato frio*. Realizado ao longo de seis meses, o filme traz entrevistas com vítimas da violência urbana na Região Metropolitana do Rio de Janeiro, imagens retiradas da internet que retratam a violência urbana e entrevistas e imagens da equipe responsável pela realização da obra, que contam a experiência de produzir o documentário e respondem a algumas das perguntas que foram preparadas, para os demais personagens sobre violência urbana. Este mosaico é completado por trechos de vídeos coletados na internet, muitos são reportagens de TV, outros são gravações caseiras colocadas no site *Youtube.com* e que retratam a violência em diferentes lugares e momentos.

Esta mistura de imagens e discursos tem por objetivo colocar em discussão como os cidadãos se relacionam com o tema que afeta a vida de todos e está sempre presente nos noticiários e obras ficcionais. Neste primeiro capítulo, serão expostos os motivos que levaram a abordagem deste tema, dos objetivos da obra e da importância de se discutir violência urbana e a produção de discurso midiático, em especial este tema em obras audiovisuais.

1.1. CONTEXTO DO TRABALHO

Atualmente, a população do Rio de Janeiro e de grande parte do Brasil sofre com a constante ameaça da violência urbana. Os dados estatísticos do Sistema Estadual de Análise de Dados, o SEADE, mostram que a morte de jovens de 15 a 24 anos aumentaram 19%. Em uma das maiores “bocas de fumo” de São Paulo, da favela Santa Madalena em Sapopemba, a situação é menos agressiva e mais profissional. Os adolescentes são consumidores aviões; vendem droga em ruas que não estão na área da “boca”. O índice de assassinatos de jovens de 15 a 24 anos no Brasil, aumentou 48% na última década, deixando o país em terceiro lugar no ranking da Unesco. O problema é mais grave nos centros urbanos. Durante os anos de 1991 a 2000, a taxa de suicídio foi de 14% e a taxa de jovens mortos foi de 5%. No período de 1991 foram 35,2 assassinatos para cada 100 mil jovens. Já no ano 2000 passou para 52,1 homicídios para 100 mil jovens (SEADE, 2007).

No Brasil, sem guerra civil explícita, atingimos, especialmente nas grandes cidades, com repercussões para quase todo o território nacional, uma situação na qual a criminalidade

campeia com seu séquito sinistro de assassinatos, seqüestros, assaltos, roubos e tráfico de drogas e armas (ALTIVO; VELHO, 1996). A formação da violência urbana pode ser interpretada de diversas maneiras, indo desde o viés psicológico até o social. A sociedade brasileira tradicional, a partir de um complexo equilíbrio de hierarquia e individualismos, desenvolveu, associado a um sistema de trocas, reciprocidade na desigualdade e patronagem, o uso da violência, mais ou menos legítimo, por parte de atores sociais bem definidos (ALTIVO; VELHO, 1996). Toda a organização de um poder paralelo à Justiça Legal é construída com base nos atos violentos legitimando o abuso de poder no Brasil.

Com o aumento dos níveis de violência, a reação da população, que, sem distinções, é atingida por este mal, diverge constantemente. É possível ler em veículos de comunicação como na seção de *Cartas* do jornal *O Globo*, as opiniões variadas de leitores que afirmam quererem se mudar da cidade, de outros que preferem viver no Rio, sem a intervenção do Exército.

A mídia noticia cada vez mais os casos de violência que atingem todo o território nacional. Essa representação vem de diversas formas, variando da espetacularização e da curiosidade mórbida presente em diversos folhetins, até dados e estudos refletindo o crescimento da violência no Brasil e a proximidade com as guerras civis de países estrangeiros. Aqui a guerra declarada tanto na mídia impressa quanto televisionada é da polícia contra os traficantes. A retratação dos traficantes, assim como no cinema, a exemplo do filme *Tropa de Elite* (PADILHA, 2007), tende constantemente para o determinismo de pessoas que são apenas os vilões, sem mostrar todo o caminho percorrido para a construção daqueles traficantes. Há pouco espaço para a reflexão sobre como a realidade da cidade do Rio de Janeiro chegou a situação em que se encontra hoje. Uma das poucas exceções, no campo da produção audiovisual, é o documentário de João Salles e Kátia Lund, *Notícias de uma guerra particular* (1999).

O discurso de alguns meios constantemente tende para a mitificação do traficante como um único “bandido”, um *Outro* perigoso, que deve ser temido e combatido por nós, cidadãos de bem, quando o quadro se mostra muito mais complexo, demandando um estudo e um esclarecimento da formação de ambos os lados. Há uma hipótese da mídia auxiliar na construção desta visão que a população possui do crime hoje (TARDE, 1992). Esse poder, do discurso, não é necessariamente repressivo, uma vez que incita, induz, seduz, torna mais fácil ou mais difícil, amplia ou limita, torna mais provável ou menos provável (FOUCAULT, 2002).

Ser vítima, hoje, de um assalto à mão armada, ou mesmo, presenciar um tiroteio, se tornou algo cada vez mais comum no cotidiano do carioca. Em parte, pela escalada real da violência, e também, pela representação massiva destes crimes nos meios de comunicação de massa. O que faz com que a violência seja um dos assuntos da agenda da cidade. Essa conjuntura, onde todos são vítimas potenciais da violência, pode alterar a visão que a população possui, de si mesmo, das diversas classes sociais envolvidas nesta construção, do sistema judiciário e da forma como este é executado.

Outra dúvida se coloca na questão da vingança ligada à violência: a justiça pessoal, a vingança em si, é algo que hoje se constrói como reflexo, ou até mesmo acompanhada, da violência urbana. Tanto em relação aos traficantes e à favela, através do poder paralelo gerado pelo tráfico armado de drogas, quanto em relação aos policiais e políticos, com abuso de poder conferido às determinadas autoridades, o sentimento de vingança pessoal se torna cada vez mais presente. Na guerra entre a polícia e o tráfico, o que impera não é a Lei, e sim o poder paralelo presente em ambos os lados.

Com a construção de um documentário, tornar-se-á possível a busca da opinião popular sobre a violência política e, em especial, a urbana, em que vivemos hoje, sobre os métodos de justiça usados para solucionar o problema.

1.2. OBJETIVO

Aqui serão apresentados os objetivos: gerais e específicos, deste trabalho:

1.2.1. Objetivo Geral:

- Investigar a maneira pela qual os cidadãos concebem a questão da violência urbana, dos métodos de repressão e justiça;
- Empreender breve estudo sobre as técnicas relacionadas a produção do cinema documentário;
- Refletir sobre as imagens da violência geradas pela cultura audiovisual.

1.2.2. Objetivos Específicos:

- Produzir um vídeo documentário, que construa uma reflexão sobre a opinião de vítimas da violência sobre a justiça, a violência e a vingança, e como as mensagens midiáticas podem ou não influenciar na formação destas opiniões.

1.3. JUSTIFICATIVA DA RELEVÂNCIA

Atualmente a violência urbana ocupa importante espaço nas conversas diárias, nos discursos políticos, noticiários e preocupações de moradores das metrópoles de todo o mundo. O Rio de Janeiro, e sua Região Metropolitana, é lembrado em todo o país não apenas pelo seu sítio de grande beleza, ou por ser cenário de grande parte das telenovelas nacionais, a cidade também tem lugar garantido nas reportagens policiais, ou nos filmes sobre a violência do tráfico de drogas.

1.3.1. Violência, Modernidade e Mídia

A modernidade pode ser relacionada a três conceitos: no conceito moral e político está ligada a um “desamparo ideológico” em que todas normas e valores podem ser questionados; no conceito cognitivo se relaciona com o surgimento da racionalidade instrumental como a moldura de percepção do mundo; e como conceito socioeconômico representa uma mudança tecnológica e social que atingiu seu estado mais crítico no fim do séc. XIX, com a industrialização, a urbanização, o crescimento populacional acelerado, exploração da cultura de massa, etc (SINGER, 2001).

Autores como Benjamin (1994) enfatizam que o fenômeno moderno também deve ser entendido pela experiência subjetiva dos choques físicos e perceptivos com o ambiente. Os tempos modernos foram marcados pela rapidez, pelo caos e pela fragmentação, fazendo o indivíduo se confrontar com uma nova disposição de estímulos sensoriais. Esse bombardeio de impressões é trazido pela metrópole, onde o ritmo da vida se torna mais frenético, e o tempo e os horários das pessoas se tornam mais fundamentais na lógica do capitalismo moderno.

As vida nas grandes cidades nunca foi tão movimentada antes da virada do século XIX para o XX. A modernidade causou um aumento da estimulação nervosa e do risco corporal; um hiperestímulo (SINGER, 2001). Esses estímulos podem ser vistos no retrato da imprensa da época sobre a vida nas cidades. O caos da modernidade era observado.

O sensacionalismo nos jornais é explícito nas ilustrações da imprensa, mostrando pedestres sendo atropelados pelo bonde, por exemplo. A esfera pública girava em torno do acaso e do perigo da cidade. O medo da morte acidental, sempre violenta, como exposta nos jornais, era muito grande no início do séc. XX, onde carros e a vida urbana eram uma situação

nova para as pessoas, e trazia diversos perigos. A exploração destas situações perigosas vendia jornais, mas era também uma demonstração de curiosidade mórbida do homem em transição. A vida moderna transformou as expectativas em torno da ansiedade dos sujeitos. Os reflexos e impulsos constantes que correspondiam aos estímulos nervosos da cidade estavam presentes no homem urbano. As figuras mostram, além do perigo, os choques nervosos constantes. Essa ameaça e a própria vida urbana com maior estímulo era justamente vivida pela classe trabalhadora, o público alvo destes jornais. A morte também era associada às novas formas de moradia e à própria convivência no espaço urbano (SINGER, 2001).

O retrato feito pela imprensa da modernidade parece por um lado remeter a uma nostalgia dos “tempos calmos” que viviam antes do caos urbano e por outro a uma fascinação pelo horrível, pelo extremo. A preocupação da imprensa reflete uma população que ainda não havia se adaptado à vida urbana.

Na medida em que a intensidade do ambiente urbano crescia também aumentava o estímulo das sensações comerciais. É muito maior a ênfase dada ao espetáculo, às notícias grotescas e violentas. Foi o início do comércio dos choques sensoriais, da espetaculação do divertimento, assim como o suspense como diversão moderna, presente em parques especializados em figuras exóticas, espetáculos de desastres, etc. O vaudeville surge também como um estímulo rápido de atrações, assim como os espetáculos burlescos (SINGER, 2001).

O cinema surge no fim do século XIX, nesse momento de sensações de alta intensidade trazidas pelos hiperestímulos do novo mundo moderno. Seu início foi com o cinema de atrações, e uma dos instrumentos utilizados era a possibilidade de produzir espanto em atrações bastante breves. Os filmes da década de 1910 eram cheios de explosões, máquinas e situações de alta tensão para a época. O cinema é um meio de transmitir a velocidade, o visual e o choque do moderno. O sensacionalismo no divertimento vinha das transformações no espaço-tempo. A intensidade da diversão correspondia à “nova vida” moderna. A fragmentação, que é o cinema propriamente dito, se desfaz no ritmo rápido (cf: SINGER, 2001).

A alma metropolitana era a alma cinematográfica. O estímulo da diversão tinha que ser muito grande para superar a falta de atenção gerada pelo bombardeio de tensões da vida moderna. Foi como uma mudança na marcha do organismo, que precisou entrar em sincronia com a velocidade do mundo, o que gerou uma necessidade de novos estímulos, como o cinema, que poderiam corresponder à rapidez da modernidade. As distrações vão fornecer uma possibilidade de fuga às tensões da fábrica, mas é preciso manter o indivíduo no ritmo atual, ou sua atenção não é estimulada e não há distração (SINGER, 2001).

Nos dias de hoje, nós podemos observar esta necessidade de hiperestímulo ainda presente na mídia, nos jornais com manchete e fotos explicitamente violentas, como por exemplo: "Guerra deixa quatro mortos e nove feridos na Maré" (Blog do Jornal *Extra*, visitado em: 31/05/2009). No cinema não é diferente, filmes de terror e suspense, como *O Albergue* (ROTH, 2004). A necessidade de vingança representada pelos personagens da ficção é constantemente realizada através de atos de violência, com objetivo final de obter prazer ou a libertação de um sentimento de raiva. Essa redenção atingida através da violência pode ser legitimada para o espectador de várias maneiras.

1.3.2 Cinema e Vingança

O cinema pode fazer com o que o espectador fique imerso na narrativa ou trazer elementos que possibilitem uma reflexão sobre o tema abordado. O que diferencia uma abordagem da outra é a direção narrativa do filme, que pode variar da maneira clássica até uma vanguarda estética.

Para a pesquisa teórica deste documentário, antes de uma investigação junto ao público e antes que certos pontos de vista sobre acontecimentos reais fossem levantados, foram feitas análises de diversos filmes e observou-se um discurso variado em relação ao tratamento da violência, onde ela pode ser representada tanto como prazerosa quanto como repulsiva. A violência gera repulsa quando infligida sobre o personagem apontado como inocente, mas este não é recriminado ao usar exatamente dos mesmos atos violentos para se vingar. O principal ponto em comum nos filmes analisados é a determinação, através dos elementos narrativos, da validade do uso da violência, mesmo que ela seja realizada da mesma forma hedionda repreendida. É possível fazer com que num filme, através do modo como ele é construído, o herói seja um assassino sanguinário e ainda receba glórias por isso (XAVIER, 2005).

Em *O Albergue* (ROTH, 2004) a violência é mostrada de forma diretamente ligada à nossa realidade e com o uso de uma narrativa completamente clássica, sem intervenções estéticas, sonoras ou de direção. O filme é narrado da melhor forma para que o espectador seja tragado para aquela realidade e fique preso nela, sem a possibilidade de se desprender do filme e analisá-lo como a construção que é, e não como "real". No filme, um grupo de jovens que viaja pela Europa é raptado e posto numa exposição onde outras pessoas pagam para torturarem seres humanos. O filme faz uso de imagens fortes de violência, que atraem o público desse tipo de cinema.

Esse contato, em geral, não vai existir na vida dos cidadãos e o cinema de terror e de suspense vai servir como via de experimentação dessas sensações da forma mais segura possível. Para quem gosta dos filmes regados à violência clássica realista, *O Albergue* (ROTH, 2004) é um ótimo exemplo do gênero. A vingança vai entrar no filme no final, quando uma das vítimas consegue escapar, ferido e mutilado, das sessões de tortura. Ao encontrar com um de seus torturadores, a reação instantânea da vítima é se tornar o vilão de antes: ele persegue o torturador e decide assassiná-lo com requintes de crueldade. E essa prática violenta que foi anteriormente abominada pelo espectador já que era infligida sobre a vítima inocente, é agora aplaudida, já que é tida como a vingança merecida do personagem.

A narrativa do filme faz com que esse final seja compreendido pelo espectador como o ponto de vista correto, e pode ser visto como um bom exemplo do que deve ser feito. O público em geral não possui a oportunidade de julgar os atos do personagem, já que a narrativa o construiu como o certo durante todo o filme, e os outros como os vilões. Quando o jogo é invertido mas a narrativa se mantém, o espectador redimensiona aqueles atos hediondos, que antes havia repugnado, e os vê nesse momento como corretos, e acaba sem espaço para refletir sobre aquelas ações e sobre o filme como um todo, que visa mais a imersão do público para um entretenimento direto, sem reflexões complexas (BARTHES, 2001).

Esse mesmo tipo de tratamento da violência e da vingança no cinema pode ser observada no recente *Tropa de Elite* (PADILHA, 2007). O filme faz uso de uma narrativa inteiramente clássica e transforma em herói a figura do capitão do Batalhão de Operações Especiais (BOPE), Nascimento. O personagem comete diversas atrocidades e usa dos meios mais repugnantes de violência e tortura para chegar a seus fins. Durante as sessões de tortura elaboradas pelo capitão, o público no cinema vibra, sendo este o mesmo público que, de forma geral, iria repreender aquela tortura se fosse cometida, por exemplo, num filme sobre a ditadura, e infligida sobre o herói da narrativa. Em *Tropa*, os traficantes são os vilões, assim como diversos policiais, mas há uma parte da corporação policial que pode tudo, porque não é corrupta.

A punição para os vilões do filme não possui medidas, assim como os atos de violência cometidos pelos próprios traficantes da narrativa, como, por exemplo, queimar pessoas vivas, assassinato a sangue frio, etc. Mas os heróis do filme, os policiais do BOPE, cometem os mesmos assassinatos a sangue frio, que são justificados para o espectador, já que os bandidos, no filme, são nada mais do que bandidos. A forma narrativa clássica do filme determina de maneira clara para o espectador o que é o certo e o errado. O filme não busca

uma abertura para a reflexão dos atos dos heróis do filme. O formato é simples e já absorvido pelo público geral: o herói está certo, os bandidos estão errados. E também não há consequências para os próprios heróis, o que reafirma mais ainda a proposta (XAVIER, 1995).

Em uma das cenas, Capitão Nascimento chega em casa e grita com a mulher, diz que ele é quem manda naquele lugar, criando todo um discurso de que sua mulher deveria ser submissa. A mulher vai embora de casa no dia seguinte. Porém, no fim do filme, Nascimento consegue o seu objetivo: achar um substituto. Com isso, o que o espectador compreende é que a mulher dele voltará para casa e eles viverão o clássico felizes para sempre. Durante todo o filme o espectador nunca é levado a refletir se matar um traficante com um tiro na cabeça, de forma cruel é a única solução para esse tipo de delito, se apenas morte e atos extremos são as soluções para os problemas do tráfico e da insegurança urbana, e se assassinar mais um ser humano é o que vale a pena para trazer "paz" para o resto da população. Ou que apenas os usuários de drogas são os culpados pelo tráfico, pelo financiamento de armamento ilegal e por grande parte da violência urbana.

Estas visões do problema são dadas como a solução única, simplória, e são aceitas e aprovadas pela maioria do público no cinema ao ver o filme. Combater a violência com mais violência e mais repressão é o ponto central passado pelo filme no fim da tensão. Não há brechas numa narrativa tão real, tão pulsante, para uma reflexão, e esse poder de realismo de um meio de persuasão como o cinema é impressionante (BAZIN, 1991). A violência cometida pelos policiais do BOPE contra os traficantes é devidamente justificada para o espectador através da narração, quando o ideal seria dar margem ao espectador de ser um construtor do sentido da história, e poder julgar ele mesmo aqueles atos, e compreendê-los por si mesmo, ao invés de guiá-los para um sentido determinista. O filme, *Tropa de Elite* (PADILHA, 2007), consegue estimular mais ainda a raiva da população em relação a esses personagens, os traficantes, e aponta como solução do problema o “troco na mesma moeda”. Um troco que parece muito justo no filme, e que pode ser dado por você mesmo, ao comprar uma arma por exemplo. Ou pelos heróis do BOPE.

A partir da realização desta pesquisa foi possível perceber principalmente a relatividade de uma suposta verdade apresentada pelos filmes, onde o que conta é o referencial da própria obra para o tema abordado, modelado pelos interesses de quem a produz (ADORNO, 1995). Foi possível ainda analisar o conflito entre valores morais que defendem o pacifismo mas se expressam pela violência, vivendo num moralismo contraditório (NIETZSCHE, 1998); o surgimento de um desejo de vingança a partir do

sofrimento com a violência, indo desde o orgulho, a honra e outros valores postos em dúvida por um julgamento externo, até os métodos violentos de repressão; e o desejo do ser humano, por vezes apresentado como necessidade, de exercer ele próprio a sua vingança ou simplesmente a violência e obter satisfação através disso, assim como o desejo do próprio espectador de cinema de entrar em contato com a parte violenta da vida através da representação desta nos filmes.

Todos estes tópicos serão abordados nas entrevistas para o documentário. Será possível ainda ver como os personagens do filme se comunicam e se expressam através de um meio de comunicação. E por fim as diferentes opiniões dos entrevistados a cerca do mesmo tema, sendo todas elas relativizadas para a realidade e experiência de cada um (DAMATTA, 1981).

Objetivando a construção da opinião pública, os meios de comunicação veiculam a sua dita “verdade” para a recepção de um leitor homogêneo, sem considerar as diferenças entre os cidadãos que têm acesso a informação. A interpretação de cada um varia de acordo com sua formação educacional, social e de suas experiências pessoais (VELHO, 1994). Ao nivelar a informação para um patamar mais raso, a mídia atinge grande parte do público, conseguindo reafirmar a opinião daqueles que já concordam com sua expressão, sem propiciar um debate, e a rejeição daqueles que já não concordam (ECO, 1987).

A produção de um filme documentário, em que são entrevistados moradores da Região Metropolitana do Rio de Janeiro vítimas da violência urbana visa colher opiniões de sujeitos diretamente envolvidos nesta questão. Ao mesmo tempo, há a preocupação em mostrar a posição daqueles envolvidos na produção desta mensagem audiovisual, evidenciando a universalidade do tema abordado, e evidenciando ao espectador questões surgidas durante o processo de confecção do filme.

Produzir um filme documentário se justifica por ser uma forma de, como estudantes do curso de Radialismo colocarmos em prática alguns dos conhecimentos aprendidos ao longo de nossa vida acadêmica. Além disso, acreditamos que o audiovisual é um meio de comunicação de fácil compreensão para o público geral, o que lhe torna uma forte ferramenta para a exposição e discussão de temas que interessam a todos.

1.4. ORGANIZAÇÃO DO RELATÓRIO

Nos capítulos que se seguem dar-se-á conta de todo processo de produção da obra audiovisual, desde a elaboração de um argumento até os planos para a sua distribuição e exibição para o público. Este documentário foi um filme construído em processo, por mais que tenhamos planejado e refletido sobre a obra que queríamos produzir. Não tivemos medo de repensar nossas escolhas e decisões ao longo da produção. Neste relatório, nos preocupamos em mostrar como aconteceu todo este processo, revelando e justificando as mudanças feitas.

No capítulo dois, é abordada a Pré-produção. Nesta fase do trabalho são delineados recortes e formatos que o filme deverá ter quando pronto, é também quando planejamos a produção. Por isso, trataremos da concepção, desenvolvimento do roteiro, da definição da equipe e dos equipamentos, e de todo o desenho de produção.

No capítulo seguinte debruça-se sobre a fase de produção, ou seja, a fase quando acontecem as gravações. Ali são apresentadas as escolhas feitas pelos realizadores no que diz respeito a produção, direção, desenho de som e arte do filme.

No capítulo que abrange a pós-produção do filme é abordada desde a edição de imagem e som, até o planejamento feito para distribuição e exibição da obra.

Por fim, são expostas as considerações finais, com isso é feita uma avaliação de toda a produção desta obra, levando em consideração o que foi aprendido ao longo deste processo.

2. PRÉ-PRODUÇÃO

A pré-produção do filme teve início em março de 2008 quando iniciaram-se as discussões acerca do projeto, e o planejamento da sua produção. Até junho, as conversas estiveram centradas no recorte que a obra daria ao tema, o perfil dos entrevistados e na produção de um roteiro de perguntas. A partir de então nossas atenções se voltaram para a escolha da equipe, a pesquisa de personagens, e outras questões que envolvem o planejamento da produção.

2.1. DESENVOLVIMENTO DO PRODUTO AUDIOVISUAL

Questões como: público, orçamento, perfil de personagens e infra-estrutura, são as primeiras que devem ser levantadas quando planeja-se a produção de uma obra. São ponto de partida, pois eles dão conta daquilo que se quer fazer, dos meios de produção que disponíveis para realizar o produto, e o receptor a quem este se destina. Sem estas três dimensões não é possível planejar e executar a produção de maneira bem sucedida, que seja viável, que tenha público e que expresse aquilo que seus realizadores imaginaram.

2.1.1. PÚBLICO

O público dos documentários vem crescendo a cada ano, não só no Brasil como em todo o mundo. Para explicar tal fenômeno, podemos dizer que há uma invasão das imagens documentais em várias das manifestações da cultura audiovisual: repórteres transmitindo informações diretamente, de onde os fatos acontecem, imagens que privilegiam o conteúdo documental em detrimento da qualidade como o uso de câmeras de vigilância ou de celulares, imagem tremidas e etc. Tudo isso faz com que o documentarista tenha como alvo um público cada vez mais acostumado com este tipo de manifestação. (Cf. REED, 2009).

2.1.2. Concepção da Obra

O trabalho que apresenta-se consiste na reflexão através da produção de um vídeo documental sobre as reações das vítimas de eventos violentos acontecido ao acaso e que ao mesmo tempo, são representantes do momento crítico que a cidade e o Estado do Rio de Janeiro vivem no que diz respeito à segurança pública. Interessam o que pode-se classificar

como crimes de violência urbana, que são ocorrências onde a vítima é abordada de forma inesperada, num crime que não tendo sido premeditado por questões pessoais, baseado numa relação entre a agressor e a vítima. A violência pesquisada é, portanto aquela eminência realizada, um crime que pode ser esperado porém nunca previsto. Esses crimes são: assaltos à mão armada, casos de bala perdida, seqüestros, e assassinatos, agressões e estupros, excluídos os casos passionais. Como personagens, busca-se pessoas distintas em idade, sexo e classe social.

As questões centrais deste trabalho são: como, o “cidadão comum” reage a estes atos, como eles expressam opiniões e sentimentos sobre os mesmos e como justificam suas reações. Isto é, o documentário tem como objetivo mostrar a opinião das pessoas envolvidas em casos de violência urbana sobre a reação quando são agredidas, violadas, quando se sentem atacadas, e porque agem de uma forma e não outra, o que sentem com essas ações, a diferença entre a Justiça Legal e a vingança pessoal a partir de depoimentos e os reflexos da individualidade de cada um na punição.

Enquanto estudantes de Comunicação Social, foi a forma como jornalismo e cinema tratam a Violência e as reações que ela suscita, que despertou o interesse no tema que é abordado aqui. Foi percebido que em alguns textos midiáticos estes discursos, que representam a chamada *Opinião Pública*, o limiar entre a vontade justiça e a vontade de vingança é extremamente tênue, misturando-se à noção pessoal de justiça com a justiça Legal do Estado. Há o desejo de através das entrevistas compreender se este mecanismo irá se repetir. E, também, como estar na posição de quem fala pode mudar o julgamento dessas pessoas, como afeta a forma que elas vêem a justiça e a si mesmas; como reagem e a forma que expressam; compreender o limiar entre justiça e vingança para ver até onde vai a concordância de alguém entre o que se pensa e o que se diz, entre o pessoal e a justiça aplicada. Sendo assim, nossas principais preocupações foram definir um recorte para os personagens (quem pode falar sobre o assunto?), e como incluir textos e imagens produzidos pela mídia, em nosso trabalho.

Para dar conta destas questões, o primeiro argumento para elaborar um filme foi fazer um levantamento das notícias policiais nas editorias de Rio de Janeiro dos jornais, *O Globo* e *O Dia*, e a partir daí tentar entrar em contato com as vítimas dos crimes relatados, com o objetivo de selecionar aquelas que seriam entrevistadas. Foi decidido que seria feito tal levantamento nos exemplares do ano de 2007, pois buscava-se casos que fossem recentes. Logo foi percebido que o trabalho não seria simples, muitas reportagens não traziam informações sobre as vítimas, e também a pesquisa tomaria mais tempo do que se dispunha.

A segunda idéia que tentou-se realizar, foi entrevistar pessoas que tivessem registrado seus casos em uma mesma delegacia, e assim fazer o caminho contrário: checar se os casos selecionados haviam sido retratados pelos jornais. Foi feito um levantamento das delegacias da cidade do Rio de Janeiro, e acabou sendo escolhida uma daquelas que se situam no bairro de Copacabana. Em conversar com os delegados-chefes, ambos se mostraram muito atenciosos e receptivos ao projeto. Entretanto, apenas Dra. Marta Rocha, da 12ª DP (Copacabana-Leme), nos apoiou e nos garantiu que, por ela, não haveria nenhum impedimento para que fizéssemos nossa pesquisa, porém precisaríamos da autorização da Secretaria de Estado de Segurança Pública. Na busca por esta autorização, fomos à secretaria, ligamos para o Gabinete, para a assessorias de imprensa do secretário e da polícia civil, mas não conseguimos nenhuma resposta para nosso pedido.

O terceiro, e último argumento no qual investiu-se, é que tem por conceito produzir uma espécie de Ciranda onde um entrevistado conhece o outro, mostrando como a violência urbana é um assunto que diz respeito a todos. Como argamassa deste mosaico de depoimentos usamos imagens produzidas pelos meios de comunicação de massa, mensagens que também atingem a todos.

Uma outra questão que apresentou-se desde o início da pesquisa deste projeto foi: como deixar clara, também a opinião dos membros da equipe sobre o assunto? Não há dúvida de que o filme, enquanto produto de um processo de escolhas que vai desde a pesquisa de personagens até a montagem traz a posicionamento dos seus realizadores. Com a inclusão dos depoimentos da equipe de produção intencionou-se mostrar que por trás da produção não há uma ou duas pessoas, mais sim algumas, com histórias e posicionamentos distintos. A esse material, uniram-se ainda imagens do *making-of*, remetendo aos documentários que o teórico americano Bill Nichols chamou de “auto-reflexivos”, por desnudarem os seus processo de produção (Cf. DA-RIN, 2004).

2.1.3. Aquisição de Direitos

Os direitos de uso do roteiro, imagens e som, terão suas aquisições tratadas nos itens abaixo. No caso da obra, o roteiro é original e de autoria dos realizadores. Os direitos de imagem mereceram uma maior atenção por termos diferentes tipos de imagens, algumas foram produzidas pela equipe e outras pertencem a diversas fontes e foram retiradas do site *Youtube.com* (www.youtube.com/).

2.1.3.1. Direitos do Roteiro

O filme não teve roteiro escrito, ou registrado. A obra foi produzida e desenvolvida a partir de uma pergunta argumento: “Como reagem as vítimas da violência urbana?”.

2.1.3.2. Direitos de Imagem

O filme foi construído a partir de diferentes tipos de imagem, algumas produzidas pela equipe de paisagens e entrevistados. Pedimos a estes que assinassem um termo de autorização de uso de imagem e som do que foi gravado para o filme Prato Frio.

As imagens de arquivo, tem seu uso apoiado "juridicamente no artigo 46º do capítulo IV da Lei de Direito Autoral N. 9610, de 19 de fevereiro de 1998, que afirma não constituir ofensa aos direitos autorais “a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra”” (In: Media Sana, <http://www.mediasana.org/>, acessado em 30 de maio de 2009).

2.1.4. Infra-estrutura

Não foram gastos recursos com equipamentos ou recursos humanos. Para viabilizar a produção contamos com o apoio dos integrantes da equipe, que se voluntariaram a participar do projeto, os equipamentos foram cedidos pela Central de Produção de Multimídia da Escola de Comunicação e pela Limite Produções.

2.1.5. Seguros

Os equipamentos tinham os seguros contratados por seus proprietários. Entretanto, por falta de recursos financeiros, a equipe não pode ser segurada.

2.1.6. Orçamento

O orçamento que apresentamos é o real, nele estão os gastos com a produção: alimentação, transporte, material sensível (fitas e dvds) e caixa de produção (fita crepe, grampos, cartolinas, papel...). Não foram computados gastos com alimentação e transporte da equipe nas fases de pré e pós-produção, quando cada integrante se reponsabilizou por seus gastos com estes itens.

Total Despesas

R\$ 197,40

Descrição do Serviço	Favorecido	Data	Débitos
Taxi	Taxi	27.09.08	R\$ 10,00
Taxi	Taxi	27.09.08	R\$ 35,00
Taxi	Taxi	27.09.08	R\$ 12,00
Taxi	Taxi	03.10.08	R\$ 8,00
Taxi	Taxi	05.10.08	R\$ 18,50
	Sub Total taxi		R\$ 45,00
Descrição do Serviço	Favorecido	Data	Débitos
PEDÁGIO	Ponte S/A	4.10.08	R\$ 3,80
	Sub Total pedágio		R\$ 3,80
Descrição do Serviço	Favorecido	Data	Débitos
Combustível	Renon Auto Posto Ltda.	27.9.08	R\$ 20,00
Combustível	Renon Auto Posto Ltda.	4.10.08	R\$ 20,00
	Sub Total estacionamento		R\$ 40,00
Descrição do Serviço	Favorecido	Data	Débitos
Alimentação equipe	Padaria União Ltda	21.09.08	R\$ 16,00
		Sub Total alimentação	R\$ 16,00
Descrição do Serviço	Favorecido	Data	Débitos
FITAS MINI DV	Bazar Botafogo Ltda	20.09.08	R\$ 60,00
Papelaria	Bazar Botafogo Ltda	20.09.08	R\$ 32,60
	Sub Total Caixa de produção		R\$ 92,60
		TOTAL	R\$ 197,40

Quadro 1 - Orçamento da produção

2.1.7. Fontes de Financiamento

Não foram gastos recursos com equipamentos ou recursos humanos. Para viabilizar a produção contamos com o apoio dos integrantes da equipe, que se voluntariaram a participar do projeto, os equipamentos foram cedidos pela Central de Produção de Multimídia da Escola de Comunicação e pela Limite Produções.

2.2. ROTEIRO

Não foi escrito um roteiro para o filme. De início, trabalhou-se apenas com uma pergunta/argumento, que originou-se em uma pesquisa prévia sobre como o cinema retrata o assunto, e a partir destes elementos, foram reunidas informações e reportagens sobre casos que despertam interesse. Em um primeiro momento, foi muito difícil definir com precisão o que o filme mostraria e como isso seria feito. Ao longo do tempo, foram rascunhadas questões, idéias e conceito que chamavam atenção, afim de produzir um plano de filmagem.

Inúmeras vezes, foi mudado o que planejou-se: algumas por conta das condições de produção, outras por ter visto ou lido alguma nova referência que fazia com que o caminho que a produção estava seguindo fosse questionado e revisto. Cada passo ou nova referência, era motivo para uma nova reflexão sobre o objeto do filme e as escolhas estéticas e narrativas da obra. Por isso, o roteiro do filme teve incontáveis versões, e só foi de fato finalizado durante a montagem do material bruto, no último corte do filme.

Durante a pré-produção, nas discussões com a equipe, utilizou-se de um extenso roteiro de perguntas que funcionou como um *briefing* para prepararmos as gravações. Como roteiro, elencamos as seguintes perguntas:

- Primeiras perguntas sobre o caso, sobre a pessoa, para contextualizar e singularizar cada respostas, cada opinião.
- Conte-nos o seu caso (caso que foi registrado na delegacia). Você já se envolveu em outros incidentes de violência? Como foi?
- Resposta para a violência: qual é a sua resposta a um ato de violência?
- O que acontece ao se sentirem atacados? Reação. O que você sentiu logo após? Qual foi sua primeira reação? Como o caso foi parar na polícia? Como seus amigos e familiares reagiram ao saberem do incidente? Por que você buscou a polícia e o sistema formal de justiça?
- Sistema legislativo e de recuperação: Como o sistema deveria tratar esses infratores?
- Como foi/está sendo o andamento do seu caso na polícia e na justiça? Os agressores foram identificados e punidos? Como você vê o trabalho da polícia para apreender e corrigir o problema da violência? Por que nem sempre a prisão resolve o problema? As leis refletem o desejo da população? A condenação prevista por lei a pessoa que lhe agrediu lhe parece justa? Qual seria a punição justa? Matar dentro da lei: usar a Lei como motivo?
- A pena de morte como o fim do problema: a solução e reação para a violência é o extermínio como punição e alerta?
- A retaliação, mesmo pela lei, é correta?
- Essência do ser humano: Se o outro pode me atacar violentamente eu tenho o direito de responder da mesma forma?
- Ser violento é natural do ser humano? Até onde vai o instinto de “atacar” e a reflexão sobre seus atos? Se vingar é necessário para o ser humano? E para você?

- Banalização da violência: existe? Falta de Justiça torna mais simples a resposta violenta?
- O que é violento? Qual o valor da figura que detém o poder da vida e da morte? Qual o sentimento em relação a esse indivíduo?
- Prazer de vingança: obter prazer como recompensa da violência sofrida?
- Ou ainda, obter esse prazer por eliminar um potencial infrator. Ser vingativo é ruim? Querer obter um bem, prazer, através da sua justiça, é errado? É vergonhoso se vingar e por isso as pessoas negam?
- Outras formas de Justiça. A justiça divina e a justiça pessoal. Esperar que Deus julgue e condene? Fazer justiça com as próprias mãos?
- O perdão e pecado, se arrepender dos atos. Culpa, castigo e redenção. Dar a outra face: humilhante, fraqueza ou demonstração de coragem e humildade? Como vê a resposta pacífica? A única solução é a defesa na mesma moeda? Além da polícia e da justiça formal você procurou outras “formas de justiça”? Como foi isso? Essa atitude é correta? Matar um agressor é colaborar para o bem público?

Antes de começar as gravações, este extenso roteiro foi condensado em um número menor de questões mais objetivas. As nove perguntas utilizadas nas gravações são as seguintes:

- Você já sofreu algum caso de violência?
- Conte-nos sobre o caso, como aconteceu e o que fez em relação ao problema?
- Reação: qual foi a sua resposta ao ato? E das pessoas envolvidas? Era essa resposta que você queria que acontecesse?
- Alguma coisa mudou na sua vida com isso? Como vê as pessoas envolvidas neste crime?
- Você conhece outras pessoas vítimas de crimes? O que você sente em relação a isso?
- O que deveria acontecer com os culpados pelo crime? O que aconteceu no seu caso? Na sua opinião, foi justo?
- O que causa esses atos de violência? O que deveria ser feito em relação a violência?
- O que você pensa da Justiça Legal? E da Justiça Divina? O que é justo para você?
- Sobre vingança, ou sobre reagir na mesma moeda, ou perdoar, esquecer... Qual é a sua opinião?

Apesar de, desde o início, ter-se pensado em fazer uso de duas câmeras, em verdade as imagens de *making of*, que acabaram por se tornar fundamentais, foram tomadas de forma intuitiva, com o objetivo de serem apenas registros pessoais do nosso trabalho.

A princípio, planejou-se que o filme seria formado pelas entrevistas, imagens de arquivo, e que seriam incluídos no filme depoimentos da equipe. A primeira idéia foi produzir uma reunião com equipe e personagens para a exibição do último corte do filme, e uma discussão sobre o seu resultado final. Por vários motivos, não foi possível realizar tal reunião, manteve-se apenas as entrevistas da equipe, e incluiu-se o registro das nossas reuniões.

Durante todo o projeto foi grande fonte preocupação a forma como deve ser abordado um tema que é ao mesmo tempo, universal e particular. Universal, por um lado, porque todos os moradores de grandes cidades e metrópoles estão expostos a violência urbana. Por outro lado, particular, porque o que interessa a este trabalho é a opinião das vítimas, no que diz respeito a quem são aqueles que lhes fizeram mal, e como estas pessoas devem ser tratadas pela sociedade.

2.3. PLANEJAMENTO E ORGANIZAÇÃO DAS FILMAGENS

Assim que desenhemos as linhas gerais do nosso filme começamos planejar como viabilizaríamos o projeto. Fizemos um cronograma de produção (tabela abaixo), nele estimamos quando se daria cada uma das etapas do processo de produção.

No que concerne a pré-produção, marcamos as reuniões com a equipe, e o processo de pesquisa e escolha dos personagens. O período da produção é dedicado a gravação das entrevistas. E, finalmente, na pós-produção está previsto a edição de imagem e som.

Cronograma de Produção - Projeto Final

Setembro						
seg 01	ter 02	qua 03	qui 04	sex 05	sab 06	dom 07
Pesquisa de personagem						
				Reunião de Produção		
seg 08	ter 09	qua 10	qui 11	sex 12	sab 13	dom 14
Pesquisa de personagem						
					Reunião de produção	
seg 15	ter 16	qua 17	qui 18	sex 19	sab 20	dom 21
Pesquisa de personagem						
					Reunião de produção	
seg 22	ter 23	qua 24	qui 25	sex 26	sab 27	dom 28
				Gravação de entrevistas		
seg 29	ter 30					
outubro						
		qua 01	qui 02	sex 03	sab 04	dom 05
					Gravação de entrevistas	
seg 13	ter 14	qua 15	qui 16	sex 17	sab 18	dom 19
Edição						
seg 20	ter 21	qua 22	qui 23	sex 24	sab 25	dom 26
Edição						
		1 corte				
seg 27	ter 28	qua 29	qui 30	sex 31		
Finalização / Edição de Som						
novembro						
					sab 01	dom 02
					Finalização	
seg 03	ter 04	qua 05	qui 06	sex 07	sab 08	dom 09
Finalização			Produto Finalizado			

Legenda:

	Pré-produção
	Produção
	Pós-produção

Quadro 2 - Cronograma de Produção (Previsto)

O cronograma que apresentamos foi cumprido de maneira precisa nas duas primeiras fases da produção. Por diversos motivos, só conseguimos iniciar a pós-produção dois meses depois de finalizar as gravações. O cronograma real de pós- produção está na tabela abaixo.

Cronograma de Pós-produção - Projeto Final						
dez/08	jan/09	fev/09	mar/09	abr/09	mai/09	jun/09
captura do material bruto.	1º corte das entrevistas, valorizando o que cada uma tem de mais interessante.	1º versão do filme, com imagens de <i>making of</i> e entrevistas.	2º corte, onde uma entrevista foi suprimida e outras tiveram seu tempo reduzido.	3º corte, com alteração da ordem das entrevistas	4º corte com a inclusão de imagens da última reunião de equipe e da última entrevista feita.	
	Confecção de uma sequência com as melhores imagens do <i>making of</i> .			inserção de imagens de cobertura e off.	correção de alguma imagens de cobertura.	
						Edição de som e correção de cor.

Tabela 1 - Cronograma Pós-produção (Real)

2.4. DEFINIÇÃO DA EQUIPE TÉCNICA

A equipe foi definida dois meses antes das gravações, era muito importante que aqueles que trabalhassem na equipe já se conhecessem, e que elas acreditassem no projeto. Outro ponto muito importante, era que não houvesse muitas pessoas em set, e que a disponibilidade dos membros da equipe de tempo seria um problema. Por isso, era fundamental que todos estivessem integrados, e fossem capazes de desempenhar mais de uma função.

Sendo assim, foram convidados, a integrar a equipe, seis amigos, que já haviam sido companheiros de trabalho, e que não estavam produzindo seus Projetos de Final de Curso. Destes, um não aceitou e acabamos por fechar a equipe técnica em sete pessoas: Rodrigo Brazão (produção e direção), Flora Fernandes (produção e direção), Lyana Peck (desenho de som), Gabriela Passos (assistente de produção), Rafaela Dias (assistente de direção), Tainá

Vital (som direto) e Felipe Tostes (fotografia). A esses, juntou-se Norma Brazão, mãe do Rodrigo, que se tornou a pessoa responsável pela pesquisa de personagens.

2.5. PESQUISA DE PERSONAGENS

A pesquisa de personagem teve início em 01 de setembro, quando percebemos que não conseguiríamos fazer um filme sobre pessoas vítimas de crimes registrados em uma mesma delegacia. Decidimos então buscar pessoas que fossem vítimas de diferentes crimes e que se relacionassem, se conhecessem, em uma espécie de ciranda. Neste momento, Norma Brazão nos contou a história de dois de seus companheiros de trabalho, que tinham tido parentes assassinados. Ficamos muito interessados nos prováveis entrevistados, e pedimos a ela que fizesse uma pesquisa com outros colegas de trabalho, ou parentes de colegas. Logo, conseguimos reunir informações sobre um grupo de pessoas com diferentes experiências, o que era exatamente o que queríamos. Daqueles que convidamos a participar do filme, um de pronto disse que não poderia dar entrevistas, e uma outra pessoa acabou por desmarcar a entrevista, mas foi substituída.

2.6. CALENDÁRIO DAS REUNIÕES GERAIS DE PRODUÇÃO

Após termos decidido quem faria parte da equipe do filme começamos a agendar as reuniões gerais de equipe. Ao todo aconteceram cinco reuniões durante a pré-produção, registradas na planilha abaixo.

Reunião de Equipe	
ago/08	sab - 23
	sab - 30
set/08	sab - 5
	sab - 13
	sex - 20

Tabela 2 - calendário com reuniões da equipe

Ao longo da pós-produção aconteceram mais duas reuniões gerais.

2.7. DEFINIÇÃO DAS LOCAÇÕES

Foi decidido que as locações deveriam ter ligação com os personagens, e por isso ela deveria ser indicada pelos mesmos. Quase todas as entrevistas aconteceram na casa dos entrevistados, a exceção de duas.

As reuniões de equipe aconteceram na casa dos diretores, e as gravações das entrevistas dos integrantes da equipe aconteceram na Limite Produções. Onde também foi editado grande parte do filme.

2.8. CRONOGRAMA DE FILMAGEM

As entrevistas principais foram feitas em três finais de semana diferentes. Utilizamos o cronograma de gravação anexado abaixo:

Cronograma de Filmagem - Prato Frio			
	21.09.08	27.09.08	04.10.08
Cristiano Rorigues			
Wanderlei dos Santos			
Bárbara Monteiro			
Marta de Souza			
Elizete dos Santos			
Luiz Antonio dos Santos			
Ana Lucia de Lima			
Roberto de Lima			

Tabela 3 - Cronograma de Filmagem

Antes de serem marcadas as entrevistas foram feitas pequenas fichas, que foram entregues aos entrevistados pela Norma, para que fossem arquivados os dados pessoais (nome, endereço e telefone) de cada personagem, e os dias em que poderiam se agendadas as

gravações das entrevistas. Assim, as diárias foram marcadas de acordo com a disponibilidade de dia e horário dos entrevistados, e também da localização de suas casas.

As imagens da equipe não tiveram uma produção, tão bem planejada, acabaram por acontecer quando e como era possível. Das reuniões da equipe que foram gravadas, três aconteceram durante a pré-produção, e uma na pós, quando já tínhamos um corte ainda não definitivo do filme.

Já os depoimentos dos integrantes da equipe foram gravados em três etapas: Gabriela Passos e Lyana Peck em dezembro de 2008, Rodrigo Brazão e Rafaela Dias em abril de 2009, e Flora Fernandes em maio de 2009. Não foi possível gravar entrevistas com Felipe Tostes e da Tainá Vital.

3. PRODUÇÃO

A produção aconteceu em três finais de semana consecutivos, em set estão luzes, câmera, microfone, e uma equipe que coloca tudo isso para funcionar em harmonia. As diretrizes são dadas pelos diretores do que tradicionalmente são chamados de departamentos de: direção, fotografia, som direto, arte e produção. Neste projeto, a equipe não esteve dividida cartesianamente neste moldes. A seguir são apresentados mais detidamente informações sobre cada uma destas áreas.

3.1. DIREÇÃO

Primeiramente, o filme seria um projeto exclusivamente sobre vingança. O tema estava diretamente relacionado ao cinema e à mídia, com objetivo de fazer uma reflexão sobre a forma que estes meios abordam a questão. O título provisório era *Prato Frio*, como uma referência ao ditado popular "Vingança e um prato que se come frio". O uso do provérbio remetia ao fato do tema ser uma questão popular, presente no cotidiano do Rio de Janeiro.

Com o andamento da pesquisa, o projeto sofreu diversas modificações. O tema foi se transformando de acordo com a construção do filme, passando de um estudo sobre vingança para uma reflexão sobre a opinião de pessoas a respeito da violência e suas reações sobre isso, que poderiam ou não envolver um sentimento de vingança, em relação aqueles que lhe fizeram mal. Foi decidido, no entanto, manter o nome original do filme como "Prato Frio *Prato Frio*, sendo ele um resquício da idéia original, e também fazendo uma referencia as mudanças que um documentário sofreu durante o processo de sua elaboração.

Quando as entrevistas dos personagens do filme já estavam gravadas ficou claro que seria válido tratar do processo de produção de um documentário. Com isso, o título passava a ter um duplo sentido, assim como o próprio filme.

Agora, mais do que uma referência ao ditado popular, *Prato Frio* significa o tempo e as mudanças que um filme documental sofre durante a sua elaboração. O documentário em si é um prato frio, que sofre mudanças dentro de um processo lento, que durou cerca de um ano no nosso caso, indo desde a pesquisa, até a gravação e finalização, ficando pronto e diferente do que se esperava. Baseado nas idéias metalinguísticas do filme, o nome remete a construção do documentário, às diversas camadas em que o filme se divide, dentre elas as entrevistas e o *making of*, e na espera de uma reflexão final sobre o produto e sua criação. Um momento em

que a equipe se reúne para assistir ao filme com seu conteúdo quase todo finalizado, e discutir sobre seu resultado, e sobre o seu processo de produção. A montagem final do filme conta com imagens dessa discussão.

O início do filme é composto de um clipe de imagens retiradas do site YouTube.com. O ritmo impresso pelos cortes tem o objetivo de reproduzir um efeito de zapping, remetendo a televisão, que é o meio original destas reportagens. A inserção dessas imagens foi a maneira encontrada para representar, e apontar as formas como a mídia retrata o tema. São essas algumas das mensagens que todos os dias chegam as salas das casas de toda a população.

A expressão da opinião das pessoas, além de se refletir na mídia, também está no uso do próprio site *YouTube*, que é hoje um dos meios mais democráticos de expressão audiovisual na Internet. Assim como para Bourdieu (Cf. Bourdieu, 1997) a televisão já foi um dia, hoje a Internet e *YouTube*, são espelhos de narciso, e ser, é ser percebido nestes espaços. As opiniões presentes na mídia se relacionam ao objetivo filme, que é o criar um espaço para a expressão do pensamentos de pessoas sobre a violência urbana.

Junto com estas imagens editadas é adicionada uma voz em off dos diretores, que vai percorrer o filme. Neste momento inicial, é feita uma citação da Bíblia, que remete a vingança, assim como o título do filme. A citação de conhecimento popular sobre o tema vai de encontro com o conhecimento público e cotidiano, assim como o *YouTube*, as reportagens e a própria violência. O reconhecimento e a compreensão das mensagens é imediata, sem necessidade de identificação da fonte.

Para ler os *offs* foram escolhidos os próprios diretores, que assim como toda a equipe, aparecem durante o filme. Durante o processo de desenvolvimento da obra o filme foi se tornando cada vez mais pessoal, por isso quando fomos gravar os *offs* acreditamos que incluir uma outra voz, destoaria do restante do filme. E ao mesmo tempo, a citação de textos de domínio público, e não de textos escritos por nenhum membro da equipe, voltando a fazer menção à dimensão universal do tema tratado pelo filme. Com isso, quer-se apresentar os fatos, os conceitos, e não legitimá-los. Eles estão presentes no filme como exemplo da opinião de cidadão, como é feito com as reportagens e com as próprias entrevistas, tornando o filme um veículo de opinião. A construção de um sentido é feita apenas ao se apropriar de citações que já existem sobrepostas de imagens também reproduzidas.

Assim como nos *offs*, a equipe irá surgir ao longo do filme, sempre como uma figura presente na discussão do processo de construção do discurso. O documentário flerta com os modelos participativo e reflexivo definidos por Bill Nichols.

A metalinguagem do documentário se faz presente especialmente durante as entrevistas dos diretores ao longo do filme, onde é explicado o processo de construção do produto. Nesse momento, os membros da equipe são mais que personagens, eles passam a ser questionadores do resultado final e de como foi o caminho até esse denominador. Podemos dizer que dentro do filme, há dois filmes: um das entrevistas com vítimas da violência, e há também o que discute a experiência de documentar essas pessoas, se apoiando no fato de ser um longa universitário de conclusão de curso, onde o principal objetivo é estudar o processo criativo.

Estas intervenções reflexivas dos diretores, feitas no modelo de entrevista idêntico aos outros personagens. Convidam o espectador a sair da imersão criada pelo modelo clássico das entrevistas, lembrando que o produto é, antes de tudo, construído por pessoas, que possui um recorte e escolhas, mesmo que venha revelar a opinião de outros. A escolha de um plano ou de uma fala já é em si o reflexo da vontade de quem constrói o filme.

Com intuito de explicitar isso, os diretores discutem o processo e comentam o filme em entrevistas que se assemelham ao modelo fotográfico dos personagens. A igualdade no tratamento visa a demonstração de que aquelas pessoas, diretores, tem opiniões diversas e existem, assim como os personagens escolhidos para as entrevistas. É tirar de trás das câmeras os personagens que constroem o discurso. Essas entrevistas vão estar sempre conectadas com a discussão que vem em seguida. A intenção é atribuir um novo sentido ao discurso que será observado no decorrer do filme, usando o comentário como um meio de refletir o que foi visto ou será visto.

Inicialmente os *making ofs* foram apenas gravações com a intenção de registrar o processo de produção do filme, para talvez surgir disso um novo vídeo, independente do filme das entrevistas. Ao assistir e analisar as imagens percebeu-se que adicioná-las diretamente no produto iria torna-lo mais interessante. Estas gravações expõe o rico processo de construção de um documentário, e as suas várias etapas. Essas imagens vão tirar o espectador novamente da imersão natural que seria feita num filme apenas de entrevistas. Ele se torna um processo para deslocar o olhar para outro ponto: o da confecção de um filme, e novamente lembrar que tudo é uma construção.

Outra finalidade do *making of* é tornar, apesar de tudo, o filme mais coeso, ao tornar a equipe um personagem mais presente no filme. O que diminui o estranhamento que a presença de entrevistas da equipe poderia causar, assim como apresentar de outro ângulo os entrevistados. O estranhamento fica por conta da fuga do modelo clássico de entrevistas para refletir sobre como o filme foi feito, mostrando todos interagindo, equipe e personagens.

Os personagens seguem uma linha entre si, onde cada um conhece o outro, formando uma espécie de corrente, que se entrelaça com a própria equipe, que é outra corrente dentro do filme. A idéia das correntes se refere a banalidade e presença constante da violência no cotidiano carioca, mostrando que em qualquer círculo há alguém que já passou por uma experiência de violência urbana.

Para as entrevistas dos personagens foi utilizado um roteiro de perguntas que nem sempre foi seguido a risca, variando de acordo com a entrevista de cada um. As perguntas feitas são mantidas no áudio original para que possa ser preservado ao máximo o motivo que fez o entrevistado elaborar aquele discurso. Cada personagem fala do seu caso e das reações ao que aconteceu. As entrevistas, baseadas na metodologia dos filmes de Eduardo Coutinho, têm objetivo de expor da maneira mais clara possível a visão do entrevistado sobre o tema. As divisões variam ainda a partir dos espaços sócio-políticos onde os personagens buscados se encontram, fazendo assim um estudo também do local (LINS, 2004).

Os enquadramentos variam muito pouco, são bastante conservadores, e são evitadas imagens de cobertura. Tudo isso, tem como escopo privilegiar o discurso dos entrevistados, e fazer com que se mantenha uma continuidade estética dentro dos blocos do filme que são as entrevistas, que recebem a interferência do making of e das narrações em off.

Apesar de evitadas, representam outra quebra, na estrutura das entrevistas, o uso de imagens de coberturas do *YouTube* durante as entrevistas. Os cortes geralmente seguem uma linha clássica, com intuito de manter a identidade visual, com coberturas sobre eles. Com a inserção da cobertura, mantém assim a fluidez clássica das entrevistas, e ao mesmo tempo gera um novo sentido para as imagens que são sobrepostas ao discurso do entrevistado. Essas imagens representam reflexões dos diretores sobre o que é dito pelo entrevistado, o que é explicitado durante o filme em uma discussão da equipe.

Ainda assim, alguns cortes de entrevista são assumidos, especialmente quando aquilo que o entrevistado tem a falar merece destaque. Passar de um plano para o outro com o mesmo quadro, pode causar um desconforto no espectador por perturbar a narrativa clássica. Entretanto, tal efeito não preocupa, sendo até desejado. Lembrar ao espectador que o discurso assistido foi manipulado se enquadra na linguagem que damos ao filme de quebrar a lado diegese do documentário. O modelo clássico é apresentado, construído e desconstruído dentro do filme, tanto com os cortes sem coberturas nas entrevistas como nos *making ofs* e entrevistas reflexivas sobre a produção.

Durante o filme, assim como os personagens pesquisados, cada membro da equipe é entrevistado individualmente sobre suas experiências com a violência. Incluir a equipe no

filme significou revelar a sua posição individual para as questões que colocamos aos nossos entrevistados e mostrar a universalidade do assunto. Em parte, a vontade de entrevistar a própria equipe veio do desejo de ir além de uma abordagem dos depoimentos e de imagens de arquivo para construir o filme. Pensou-se em fazer uma reunião como a que Jean Rouch, fez no filme *Crônica de um Verão*, mas a medida em que o trabalho avançava percebeu-se que seria mais interessante incluir a equipe como personagens: com entrevistas com os mesmos perguntas e enquadramentos.

Após a conclusão de um corte satisfatório, a equipe fez a reunião citada anteriormente mas sem a presença dos personagens, como era a idéia original que foi abandonada por questões de produção. A reunião da equipe apenas foi uma evolução disso, se apresentando como uma conversa gravada por todos, cada hora um com o domínio da câmera. A idéia da reunião é falar sobre o filme que foi visto, refletir as escolhas dos diretores e o próprio tema abordado. Esse é mais um bloco do filme, e percorre todo o documentário, se concentrando mais numa parte antes da entrevista final, onde a equipe comenta o fim do filme antes que o mesmo seja apresentado para os espectadores. Essa escolha foi feita para preservar o final original visto pelos membros da equipe e para, mas uma vez, reforçar a idéia da metalinguagem.

3.2. PRODUÇÃO

Em primeiro lugar foi feita uma reunião com as pessoas que fariam parte da equipe da técnica para serem discutidos quais equipamentos seriam usados e qual seria a dinâmica da produção. Já era sabido que a produção contaria com o apoio da CPM/ECO e da Limite Produções. Então, já neste primeiro encontro o planejamento já concentrou-se apenas no uso dos equipamentos que estes parceiros pudessem nos ceder.

Para garantir que não haveria problema no uso dos equipamentos necessários deixamos a coordenação da Central de Produção Multimídia da Escola da Escola de Comunicação e a coordenadora de produção da Limite Produções cientes dos dias em que gravaríamos. Assim, foi combinado os horários em que seriam buscados e devolvidos o que foi cedido.

Para o registro das reuniões de equipe e do making-of das gravações, foram utilizadas pequenas cameras mini-dv domésticas. Essas câmeras foram emprestadas por

companheiros de equipe e amigos durante o processo de produção. A cada momento apenas uma câmera foi usada, não houve nenhuma reunião que não tenha sido registrada.

Uma vez tendo reunido a equipe técnica, conseguido a autorização para o uso equipamentos necessários para as gravações e marcado as entrevistas a produção não foi nada complicada. Organizou-se de maneira que cada dia de gravação contasse com quatro, ou cinco pessoas no set. Uma equipe enxuta era de extrema importância, pois não se pode contar com grande infra-estrutura de transporte, e também não sabíamos o tamanho dos locais onde seriam as gravações.

Um dia antes da primeira diária foi providenciado itens para caixa de produção: as fitas mini-dv, fita crepe e grampos de madeira. E, uma pasta com os seguintes documentos: papéis, canetas, autorizações de imagem, lista com telefone dos entrevistados e o endereço dos locais de gravação (com mapa de localização).

3.3. DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

A fotografia do filme só se utiliza de equipamento de luz durante as entrevistas dos personagens e dos membros da equipe quando estes falam de suas experiências com a violência. A intenção é apenas de iluminar o ambiente, se propondo apenas a manter a diegese. Essa escolha é feita justamente para dar o mesmo tratamento de luz, e de enquadramento em todas as entrevistas, mantendo assim a linguagem visual do filme. Os planos variam entre médios e closes, com câmera sempre frontal no tripé.

A variação na fotografia do filme ocorre junto com a variação de blocos dentro do produto. Um deles são as imagens de *making of*, que foram gravadas com cameras mini-dv pessoais de membros da equipe ou amigos. A operação da câmera sempre variava entre os membros e a iluminação era natural. O conceito é ter uma imagem totalmente diferente das entrevistas, e que refletisse um *making of*, com granulação mais acentuada e câmera sempre na mão. Com estas diferenças fica reconhecível pela fotografia a distinção entre entrevistas clássicas e *making of*.

A terceira variação fotográfica é proveniente do site *YouTube*. O material recolhido tem sua imagem adulterada através da conversão para o site, se mostrando mais granulada distorcida, e também variando entre gravações feitas por celulares postados no domínio por usuários. É novamente a presença do comum e cotidiano no filme, com o digital e a internet.

Essa mudança brusca de qualidade auxilia no distanciamento do produto, separando o filme realmente em camadas óbvias e reconhecíveis.

3.4. DIREÇÃO DE ARTE

As entrevistas aconteceram na casa dos personagens, a intenção, com isso, é imprimir um pouco da subjetividade de cada personagem. Ao chegar em cada uma das locações foram escolhidos os locais com melhores condições para a gravação e, caso fosse necessário, este era decorado com objetos do próprio entrevistado. Apesar disso, a pedido dos entrevistados, duas gravações: a do Wanderley e do casal Ana Lucia e Roberto, não foram feitas em suas residências.

Já no caso das entrevistas da equipe, todas as entrevistas aconteceram no mesmo lugar: na casa da Limite Produções, com intuito de facilitar a produção, já que era o local onde se encontravam os equipamentos para a gravação, além de ser um espaço disponível e ser uma produtora, o se liga diretamente os membros de uma equipe técnica.

3.5. TÉCNICO DE SOM

O som foi gravado de diferentes formas. Para as entrevistas dos personagens foi utilizado o boom como captação. Devido a problemas técnicos com o boom, como cabos defeituosos, foi decidido usar lapelas para as entrevistas de equipe, o que foi muito mais eficiente. Já nas imagens de *making of*, o som foi gravado com o microfone interno da câmera.

Para gravação dos *offs*, foi utilizado microfone direcional na Limite Produções.

3.6. GRAVAÇÃO

As gravações das entrevistas foram feitas com câmeras Sony Z1 em modo HDV enquanto o *making of* foi gravado em modo mini-dv com handycams.

4. PÓS – PRODUÇÃO

A fase final da produção do documentário, a pós-produção, se concentra na edição da imagem e som do material captado, e do material de arquivo. A este trabalho se une a finalização e a distribuição da obra.

4.1. EDIÇÃO DE IMAGEM

A edição do documentário visa a reflexão do espectador sobre a construção do produto apresentado, fazendo uso de montagem clássica em determinados pontos, assim como rupturas narrativas e construções de idéias paralelas dentro do próprio filme, como as entrevistas, a produção do filme através de *making of*, e a discussão do próprio filme exibido.

Há uma construção que gera uma “familiaridade” com o espectador, como mostra o texto *O Monopólio da Fala*, de Muniz Sodré (p. 56). A decupagem vai fazer com que o filme transcorra de uma forma única, sem trazer o espectador para uma reflexão sobre como é feito aquele produto, usando para isso mecanismos como a continuidade, que é a manutenção de determinado padrão de imagens. As cenas intercaladas dão impressão de que ocorreram ao mesmo tempo devido aos mecanismos de escolha, de construção.

Ao decorrer de todo o texto *A Decupagem Clássica*, de Ismail Xavier, são apontadas características audiovisuais da linguagem narrativa clássica. Dentre elas estão os tipos de plano (fragmento entre um corte e outro), que são o “ponto de vista em relação ao objeto filmado” (XAVIER, 1977, p. 19). A sucessão é imediata e o ritmo não diminui; “A descontinuidade temporal é diluída numa continuidade lógica (de sucessão de cenas ou fatos)” (XAVIER, 1977, p. 20). Ela só troca o modo de ver uma coisa; não há uma ruptura com a cena, ela flui normalmente.

Ao mudar as cenas é manipulado o interesse do espectador e pode-se mudar o fato apresentado. Além disso, deve ser feita numa combinação de planos que forme uma imagem contínua, como se ela não tivesse sofrido cortes para ser considerada clássica. Por exemplo, se eu tenho um personagem com a mão no rosto em um ângulo ele não pode estar com ela em outro lugar no corte que segue imediato onde ainda se vê o rosto do homem, só que de frente, por exemplo. Há um erro de continuidade que quebra a ilusão de realismo. A decupagem clássica vai querer tornar a montagem invisível, mesmo usando dos privilégios dela, como disse Ismail Xavier. Deve haver uma compatibilidade entre as seqüências, uma lógica. Tem-se

a impressão de que “a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi ‘captá-la’” (XAVIER, 1977, p. 25). Não há montagem visível.

Durante o filme, a montagem clássica é usada nas sequências reflexivas sobre a produção do filme. As cenas de *making of* possuem uma coerência entre si, sendo encadeadas após as entrevistas que correspondem. As imagens se conectam através da produção de sentido entre o personagem entrevistado e o processo de produção dessa entrevista.

A edição do filme como um todo tenciona o processo de distanciamento brechtiano. No teatro épico de Brecht o espectador tem um valor muito diferente. Em movimentos que influenciaram o teatro brechtiano, como o naturalismo, uma construção gerada pelo espectador é ignorada com uma quarta parede invisível entre ele e a cena, em prol do ilusionismo da encenação. A obra de Brecht vai ter uma ligação com o espectador, deixando para ele a necessidade de pensar e descobrir o mundo de forma mutável. Brecht vai tirar o espectador de seu lugar habitual usando técnicas anti-ilusionistas. A obra vai ser um confronto das partes com o todo, sempre quebrando uma expectativa pré-concebida, deixando o espectador perceber o caráter histórico de certos princípios.

É através de choques entre signos e significados que Brecht constrói o estranhamento que faz o público se distanciar da cena e pensar aquele momento como algo fora do que é dito como comum, o que abre possibilidades na forma de pensar os conceitos vigentes e desvelar seu caráter histórico. O público é conscientizado a partir da interpretação da cena de que um mesmo signo pode ter múltiplos significados e que nenhuma verdade é realmente definitiva. O natural é visto como passageiro e como reflexão de um momento histórico do homem. Cabe ao próprio espectador julgar a situação em que vive e criar a partir disso uma nova concepção.

Esse novo também nunca vai ser eterno e imutável, o que se reflete no espetáculo onde uma crise leva a outra crise e assim por diante, sem se chegar a um ponto certo, tomado como “a verdade”. Brecht estrutura uma peça fraturada onde faz uma comparação entre as partes de um todo, seja esse todo a própria encenação ou um elemento como o povo, para que a partir dessa visão o espectador tenha capacidade de perceber a inconstância presente tanto no mundo quanto no homem. Estas fraturas na cena e na dramaturgia, que provocam a surpresa que vai semear a crítica no espectador, vão se dar pelo distanciamento, que ocorre tanto na atuação quanto na encenação, no texto e na própria relação entre as cenas, umas separadas das outras, num confronto que se assimila ao processo de montagem cinematográfica.

A forma épica, o distanciamento e conseqüentemente o anti-ilusionismo do teatro de Brecht podem ser encontrados em algumas manifestações cinematográficas. Uma demonstração tanto do anti-ilusionismo como do distanciamento e o confronto de partes de um todo é o cinema construtivista russo, que possui entre seus principais representantes Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. No filme *O Homem com a Câmera*, de Vertov, é mostrada primeiro a ação sendo filmada, depois o filme da própria ação e em seqüência um filme mostrando o processo de edição daquela seqüência que vimos anteriormente. A “magia” da ilusão do cinema é quebrada para mostrar como tudo não passa de fotogramas alinhados de acordo com uma montagem.

O processo de conexão entre os planos de cinema também gera contrastes que levam ao estranhamento do espectador e criam um novo significado pelo arranjo de uma seqüência. Ao juntar diferentes momentos, independentes, um após o outro, Eisenstein criava um novo significado para a ação através da montagem, e esse sentido só era completado na interpretação do espectador, já que sem ela eram apenas duas fotos diferentes em seqüência. Ao causar esse estranhamento, o cinema construtivista fazia o espectador pensar sobre o que via e ainda mostrava como aquilo se construía.

Esse momento de ruptura no processo diegético gerado pelo cinema está presente também em alguns momentos do filme *Persona*, de Ingmar Bergman, que se inicia com a demonstração de uma projeção de cinema e a conexão entre imagens sem ligação a princípio, mas que postas em seqüência possuem novo sentido. Ainda no filme de Bergman, a imagem é interrompida por uma espécie de defeito, como se o filme estivesse com problemas na projeção até que a película aparece queimando enquanto o filme se desenrola. Isso nos tira totalmente do momento de ilusão e nos lembra de que aquilo é um filme, uma construção. O distanciamento ainda é presente no roteiro complexo que propõe a fusão de duas mulheres, que é sempre representado com planos atípicos e montagens de significação.

O conceito de deixar o espectador ver o filme sendo feito, e inclusive o diretor em cena, está presente em alguns filmes como os documentários de Werner Herzog, especialmente em *O Homem Urso*, onde ele expõe os vídeos de Timothy Treadwell, pesquisador que foi devorado por ursos, e comenta esse fato e, mais ainda, a personalidade de Timothy, através de entrevistas. E durante o processo nos vemos a figura do próprio Herzog interagindo no filme. A intenção dele é mostrar como o filme foi construído e comentar tanto a construção como o próprio Timothy Treadwell e seus vídeos. Essa presença do diretor, assim como alguns estilos de documentário (porque outros fazem exatamente o contrário), vai criar um distanciamento do espectador em relação ao que vê. Não é um estilo ilusionista, mas

sim algo voltado para a reflexão do público a partir da tomada de consciência de um fato e o questionamento dele a partir disso.

No *Prato Frio*, a edição das entrevistas dos diretores é um dos blocos do filme, por exemplo, sendo o filme que fala sobre o filme. Estas entrevistas são planos sequências que permeiam o filme, se conectando diretamente com as imagens que vem em seguida ou anteriormente a elas. Essa conexão entre os diferentes blocos que seriam o *making of*, as entrevistas da equipe, as entrevistas do diretores, dos personagens e a reunião final, visão a criação do distanciamento brechtiano, comentando o próprio filme e seu processo produtivo, mostrando ainda as ferramentas utilizadas para isso.

4.2. EDIÇÃO DO SOM

A edição do som segue um modelo mais clássico, sem trilha sonoras. A presença maior da montagem no som é durante a união de offs e sons das imagens retiradas do YouTube. Os cortes de áudio tensionam a manutenção de um modelo clássico de edição, como o uso do áudio de um plano anterior sobre uma imagem seguinte, como acontece nos takes dos túneis, para atenuar a passagem do som. Não foi utilizado o som como um recurso de quebra narrativa.

A sequência inicial do filme é editada de forma a remeter a um *zapping* de televisão, com cortes bruscos nas falas. Durante as entrevistas, não há original das coberturas. E no decorrer do filme, o silêncio é sempre utilizado nos momentos que antecedem uma entrevista, onde o entrevistado é identificado, o que resulta num respiro narrativo e na marcação do início de um novo momento do filme.

4.3. MIXAGEM

O som do filme teve vários problemas durante a captação de algumas entrevistas, especialmente as da Barbara e do Cristiano. Com esse áudio prejudicado, o maior trabalho de mixagem se dá no tratamento de finalização que o filme ainda vai sofrer para corrigir estes ruídos. O filme possui em sua maioria a ambiência de onde as entrevistas foram captadas, assim como os *making of*. Esses sons ficam bem evidentes durante o vídeo, o que explicita um modelo de documentário onde o áudio corresponde a imagem captada, excetuando-se as coberturas sobre as entrevistas.

4.4. DISTRIBUIÇÃO

A obra deverá ser distribuída em festivais de cinema documentário.

4.5. EXIBIÇÃO

O filme poderá ser exibido em cópias HDV, variando entre Blu-Ray ou DVD.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho foi desenvolvido ao longo de dez meses. Desde as primeiras conversas e pesquisas sobre o tema e como abordá-lo até a finalização de som e áudio e a redação do relatório, foram levantadas e respondidas muitas questões, muitas descobertas foram feitas.

Fazer um filme não é só ter uma idéia na cabeça e uma câmera nas mãos. É preciso saber muito bem onde se quer chegar, e que caminho se quer seguir, esta foi a maior lição deste trabalho. É claro, que problemas de ordem pratica também impactaram o resultado final da obra e ensinaram a melhor planejar o processo de produção, mas só agora se tem a clareza de que o não é fácil manter o controle sobre o resultado final da obra.

Para os próximos projetos, um grande desafio será conseguir realizar um curta metragem documental. Antecipar os problemas e questões que poderão surgir ao longo do desenvolvimento do projeto, o que deixará toda a produção mais eficiente.

O envolvimento na produção de um documentário não é nada trivial. Para que tudo desse certo foi preciso disciplina para tocar o projeto, estrutura emocional para lidar com o tema e com a responsabilidade de fazer escolhas, e a calma para retornar a tudo que foi pesquisado ao longo de quatro anos.

6. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, S. “Violência, ficção e realidade.” In: SOUZA, M. (Org) Sujeito, o lado oculto do receptor. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ALVITO, M.; VELHO, G. Cidadania e violência. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/FGV, 1996.

BARTHES, R. Mitologias. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BARTHES, R. O rumor da Língua.

BOURDIEU, Pierre. Sobre a Televisão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BAZIN, A. O cinema, ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: Obras Escolhidas. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DAMATTA, R. Relativizando: uma introdução à Antropologia Social . Petrópolis: Vozes, 1981.

DA-RIN, S. Espelho partido: tradição e transformação do documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DORT, B. O teatro e sua realidade.

ECO, U. Apocalípticos e Integrados. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FOUCAULT, M. A ordem do discurso. São Paulo: Loyola, 2002.

FOUCAULT, M. Vigiar e Punir. Petrópolis: Vozes, 1977.

LINS, C. L. O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MEDIA SANA – <http://WWW.mediasana.org.br/> acessado em 03 de agosto de 2008.

NICHOLS, B. Introdução ao Documentário. Campinas: Papirus, 2005.

NIETZSCHE, F. Genealogia da Moral. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, F. Além do bem e do mal. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

SEADE, 2007. In: www.seade.org.br, visitado em 10 de agosto de 2008.

SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular.” In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). O cinema e a invenção da vida moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TARDE, G. A opinião e as massas. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

VELHO, G. Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

XAVIER, I. O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

6.1. PERIÓDICOS

O GLOBO. Rio de Janeiro, RJ. Exemplares de março de 2008 a janeiro de 2009.

EXTRA. Blog sobre violência, www.extra.globo.com/geral/casodepolicia/. Visitado entre maio de 2008 e janeiro de 2009.

7. FILMOGRAFIA

ALBERGUE. *HOSTEL*. Direção: Eli Roth. Estados Unidos: Sony Pictures Entertainment, 2005. 35mm, (94 min).

CRÔNICA DE UM VERÃO. *CRONIQUE D' UN ÉTÉ*. Direção: Edgar Morin e Jean Rouch. Paris: Argos Films, 1961. 35mm. Brasil: VideoFilmes, 2008. DVD. (85 min).

DOGVILLE. *DOGVILLE*. Direção: Lars Von Trier. Dinamarca, Suíça, Noruega, Finlândia, Reino Unido, França, Alemanha e Holanda: Zentropa Entertainment, 2003. 35mm. (178 min).

EDIFÍCIO MASTER. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Maurício Andrade Ramos e João Moreira Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2002. 35mm, (110 min).

NOTÍCIAS DE UMA GUERRA PARTICULAR. Direção: Kátia Lund e João Moreira Salles. Brasil e Espanha: Videofilmes, 1999. DVD, (57 min).

O HOMEM COM A CÂMERA. *CHELOVEK SKINO-APPARATOM*. Direção: Dziga Vertov. União Soviética: 1929. 35mm, (68 min).

O HOMEM URSO. *GRIZZLY MAN*. Direção: Werner Herzog. Estados Unidos: Discovery Docs, 2005. 35mm, (103 min).

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha e Felipe Lacerda. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2002. 35mm (150 min).

PERSONA. *PERSONA*. Direção: Ingmar Bergman. Suécia: Svensk Filmindustri, 1966. 35mm, (85 min).

TROPA DE ELITE. Direção: José Padilha. Brasil, Holanda e Estados Unidos: Zazen Produções, 2007. 35mm (115 min).