

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

FACULDADE DE EDUCAÇÃO – FAGED

CURSO DE JORNALISMO

ISADORA PURÍSSIMO PEIXOTO RUIZ

**DOCUMENTÁRIO JORNALÍSTICO: ANÁLISE DE ENTREVISTAS NO
DOCUMENTÁRIO *OS CAPACETES BRANCOS* (2016)**

UBERLÂNDIA – MG

2018

ISADORA PURÍSSIMO PEIXOTO RUIZ

**DOCUMENTÁRIO JORNALÍSTICO: ANÁLISE DE ENTREVISTAS NO
DOCUMENTÁRIO *OS CAPACETES BRANCOS* (2016)**

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia como exigência parcial para a obtenção de grau de bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vanessa Matos dos Santos

UBERLÂNDIA - MG

2018

ISADORA PURÍSSIMO PEIXOTO RUIZ

**DOCUMENTÁRIO JORNALÍSTICO: ANÁLISE DE ENTREVISTAS NO
DOCUMENTÁRIO *OS CAPACETES BRANCOS* (2016)**

Monografia apresentada ao Curso de
Jornalismo da Universidade Federal de
Uberlândia como exigência parcial para a
obtenção de grau de bacharel em Jornalismo.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Vanessa Matos dos Santos – UFU

Orientadora

Prof. Dr. Gerson de Sousa – UFU

Examinador

Prof.^a Dr.^a Mônica Brincalepe Campo – UFU

Examinadora

Uberlândia, 11 de dezembro de 2018.

Às pessoas que me presentaram com o
essencial para a conclusão deste trabalho:
Meu tio Junior, que me deu o amor pelas
palavras e pelo Cinema. E minha mãe,
Andrea, que me ensinou ainda criança uma
das maiores premissas da profissão de
jornalista – a empatia.

AGRADECIMENTOS

A gratidão é, sob minha perspectiva, a pedra fundamental de toda e qualquer conquista de nossas vidas. “Ser grato” não é apenas agradecer pelas coisas boas, mas também saber reconhecer e dar graças às lições que aprendemos pela dor, ou seja, por meio de nossos erros, equívocos e desentendimentos.

Aproveito esse espaço para agradecer a algumas pessoas que foram essenciais não apenas para a conclusão deste trabalho, mas que marcaram minha vida e minha passagem pela Universidade Federal de Uberlândia de alguma forma.

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Eduardo e Andrea, que me deram a vida e fizeram tudo o que esteve em sua alçada para fazer dela a melhor possível. O apoio – emocional e financeiro – de vocês foi o que me manteve firme nesta jornada. Sinto muito orgulho em carregar nas minhas veias o sangue de duas pessoas que são da luta e do povo. Espero um dia poder retribuir todo o amor que me foi dado por vocês e ser motivo de muito orgulho em suas vidas.

Agradeço também aos meus tios Zilda, Rosália, Márcia, Junior e Ana Paula, que foram mães e pais quando os meus não puderam estar presentes – ou mesmo quando estavam e eles, ainda assim, sentiam a necessidade de se fazerem presentes. As melhores partes de mim vieram de vocês, e são nossas as lembranças dos melhores anos da minha vida. Espero poder ser para seus filhos e filhas, que amo imensamente, pelo menos um terço daquilo que vocês são para mim.

Aos meus amigos de Uberlândia, que me carregaram por quatro anos dentro da Universidade e fora dela: Ana Luiza, Halysen, Isabela, João e Samantha. Foi um privilégio estar ao lado de vocês nessa jornada, e hoje olho para tudo que construímos tendo a certeza de que ainda tem muito chão no mundo para caminharmos juntos.

E, é claro, aos meus amigos que, mesmo à distância, prestaram todo o apoio emocional para que eu pudesse crescer e me desconstruir durante esses anos de faculdade.

Agradeço aos meus professores, que se fizeram presentes dentro e fora da sala de aula durante toda a graduação. Um agradecimento especial à orientadora deste trabalho, a professora Vanessa Matos, que desde a primeira aula de Telejornalismo demonstrou paciência e compreensão com minhas limitações e faltas – mesmo eu, por vezes,

duvidando do meu merecimento. Obrigada por não deixar de acreditar em mim, saiba que você foi uma peça fundamental para que eu seguisse adiante com este curso.

Finalmente, agradeço a Deus, que me deu força e asilo quando eu mais precisei e que tem cuidado de mim de uma maneira louvável nos últimos quatro anos – quem me conhece sabe que esse trabalho pode ser difícil até para Ele!

RUIZ, Isadora Puríssimo Peixoto. **DOCUMENTÁRIO JORNALÍSTICO: Análise de entrevistas no documentário *Os Capacetes Brancos* (2016)**. 2018. 67 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

RESUMO

Este trabalho busca discutir sobre as representações de sujeito, contexto e cotidiano presentes no documentário *Os Capacetes Brancos* (2016), por meio de um olhar analítico, da observação intermediária e considerando a possibilidade de uma intersecção entre o gênero documentário e as atividades jornalísticas. Para tanto, o trabalho utiliza-se da entrevista como principal fundamento para esta intersecção, debruçando sobre ela uma análise baseada nas perspectivas dos Estudos Culturais, com a consequente utilização da Análise Cultural de modo que se valorize as vivências, conflitos e questões culturais acerca do retrato que é feito dos Capacetes Brancos na narrativa do documentário. O resultado da pesquisa demonstra que, para se pensar um documentário jornalístico partindo do uso das entrevistas, é necessário expandir o recorte sobre o que deve ser abordado nos processos de entrevista – e pensar, ainda, sobre as maneiras com que os dados coletados serão dispostos numa narrativa jornalística.

Palavras-chave: Documentário. Jornalismo. Cinema. Estudos Culturais.

RUIZ, Isadora Puríssimo Peixoto. **DOCUMENTÁRIO JORNALÍSTICO: Análise de entrevistas no documentário *Os Capacetes Brancos* (2016)**. 2018. 67 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

ABSTRACT

The present work has the main intention of discussing the representations of subject, context and everyday life contended in the documentary *The White Helmets* (2016), using an analytic eye, the intermediate observation and considering the possibility of an intersection between the documentary genre and the journalistic activity. Therefore, the work sees the interview as a foundation for this intersection, focusing on the development of an analysis based on the Cultural Studies' perspectives, and using the Cultural Analysis as a method of valuing the experiences, conflicts and cultural matters that surround the portrayed picture of the White Helmets in the film's narrative. The research's results show that, to propose the existence of a "journalistic documentary" using the interview as a foundation, it's necessary to expand our visions about what should be approached in the interviewing processes – and reason about the formulas used to collect information and its eventual disposition in a journalistic narrative.

Keywords: Documentary. Journalism. Cinema. Cultural Studies.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 DOCUMENTÁRIO: APROXIMAÇÕES INICIAIS	12
3 ENTREVISTA: UMA POSSÍVEL INTERSECÇÃO ENTRE JORNALISMO E DOCUMENTÁRIO	19
4 PROCESSOS METODOLÓGICOS: ANÁLISE CULTURAL DAS ENTREVISTAS DO DOCUMENTÁRIO <i>OS CAPACETES BRANCOS</i>	31
4.1 Seleção do produto analisado	33
4.2 Análise Cultural	34
4.3 Categorias de análise e método de observação	36
5 CAPACETES BRANCOS: SUJEITO, CONTEXTO E COTIDIANO	42
5.1 A obra: produção, storyline, direção e recepção da indústria	42
5.2 Ficha técnica	45
5.3 Sujeito	45
5.4 O contexto	52
5.5 Cotidiano	56
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
REFERÊNCIAS	63

1 INTRODUÇÃO

As relações entre o Jornalismo e as mídias audiovisuais têm se tornado cada vez mais estreitas e, ao mesmo tempo, complexas. Tomando como plano de fundo a transmediatização, potencializada pelo que Jenkins (2009) caracteriza como “Cultura da Convergência”, os meios audiovisuais têm expandido seus domínios e diversificado cada vez mais seus gêneros. Por um lado, isso significa um aumento na produção de materiais audiovisuais e uma diversificação das fontes emissoras. Em contrapartida, os limites das áreas que fazem uso da linguagem audiovisual acabam tornando-se mais fluidos e, por vezes, terminam fundindo-se.

Grosso modo, podemos dizer que o Jornalismo faz uso do audiovisual não apenas como fonte – utilizando registros audiovisuais como forma de comprovar ou ilustrar um acontecimento ou um fato – mas também como veículo. Mesmo após o “reposicionamento” da televisão na escala hierárquica dos meios de massa, o audiovisual segue cada vez mais forte como veículo de informação.

O Cinema, por sua vez, faz do audiovisual sua matéria-prima. Tendo se firmado, no século XX, como um poderoso meio de comunicação e entretenimento – e, é claro, como ferramenta de disseminação de ideologias e instrumento de poder. Desde as primeiras exposições públicas, organizadas pelos irmãos Auguste e Louis Lumière – quando foram apresentadas pequenas filmagens da vida cotidiana (tidos como os primeiros documentários) – até as grandes e bilionárias produções hollywoodianas, passaram-se mais de 100 anos. Hoje, o Cinema se posiciona não apenas como uma mídia lucrativa, mas também como um meio de expor situações que permanecem desconhecidas aos olhos do grande público – função exercida majoritariamente pelo gênero documentário, como será discutido adiante.

Pensar uma intersecção entre essas duas subáreas da Comunicação é a inquietação que move esta monografia desde a sua idealização. Para tanto, trabalharemos, aqui, com um gênero específico das ciências cinematográficas – o documentário, gênero que possui fronteiras difíceis de serem definidas e, ainda assim, tem ganhado cada vez mais espaço no âmbito do Cinema. Seguindo o propósito de idealizar a união entre o documentário e o Jornalismo, a pesquisa trabalha com a visão de que as entrevistas seriam o elo para a definição do que chamamos, aqui, de “documentário jornalístico”. Isso porque, segundo Comolli (2008), o documentário compartilha a forma da entrevista com produtos

jornalísticos como a reportagem e o debate televisivo. De acordo com o autor, o ato de entrevistar um sujeito, colocando-se de frente a ele e estabelecendo uma relação particular mediada por uma máquina (no caso, a câmera) envolve determinados níveis de responsabilidade e compromisso.

Para se pensar essa intersecção, portanto, o presente trabalho se propõe a desenvolver uma análise dos aspectos culturais presentes no documentário *Os Capacetes Brancos* (2016), produção original da Netflix. A análise é desenvolvida sob as perspectivas dos Estudos Culturais e trabalha com a identificação das construções sujeito, contexto e cotidiano presentes nas entrevistas que compõem a narrativa do documentário. Busca-se identificar as maneiras com que as manifestações culturais presentes nas entrevistas contribuem para a construção identitária dos Capacetes Brancos, e como elas conferem caráter jornalístico à narrativa retratada no produto.

O documentário escolhido para análise é uma produção de curta-metragem, dirigida pelo cineasta Orlando von Einsiedel e que retrata o trabalho do grupo de voluntários socorristas que atua no resgate de vítimas da Guerra Civil Síria e recebe a alcunha de “Capacetes Brancos”. A produção se faz relevante não apenas por sua temática, mas por marcar o apogeu da cultura audiovisual do *streaming*.

Em relação à estrutura, este trabalho está dividido em quatro grandes capítulos – além desta introdução. No primeiro, o gênero documentário será abordado sob múltiplos pontos de vista, tratando de seu histórico, suas diversas conceituações e as formas com que ele tem aparecido na atualidade. Posteriormente, o Jornalismo será apresentado enquanto campo do conhecimento e enquanto atividade prática. Ademais, a entrevista será abordada como processo fundamental da prática jornalística e documentarista, e serão discutidas as diferentes tipologias e abordagens desta técnica. Já o terceiro capítulo compreende os processos metodológicos sob os quais foi desenvolvida a análise principal desta monografia – que utiliza de três categorias de análise para interpretar os dados coletados, sendo elas: sujeito, contexto e cotidiano. Encerrando este trabalho, as Considerações Finais concentram todas as conclusões referentes aos resultados das análises, bem como observações e questionamentos levantados pela autora no processo de construção da pesquisa. As referências bibliográficas utilizadas pela autora encontram-se após as Considerações Finais.

2 DOCUMENTÁRIO: APROXIMAÇÕES INICIAIS

O “documentário” – objeto de análise desta monografia – é um gênero cinematográfico que, por ter atravessado inúmeras mudanças e adaptações desde o seu surgimento, possui fronteiras difíceis de serem definidas. Nichols (2005), uma das principais referências no estudo do gênero, afirma que a definição de documentário é sempre relativa ou comparativa, uma vez que ele se define pelo contraste com o filme de não-ficção.

Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. (NICHOLS, 2005, p. 26)

Em outras palavras, podemos afirmar que, no campo do Audiovisual, o documentário ganha sua definição na divisão entre os filmes de ficção e os filmes de não ficção. Ramos (2013, p. 22), ao contrastar documentário e ficção, argumenta que o primeiro “estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico” e que, embora muitas vezes possam se misturar, tratam-se de duas tradições narrativas distintas.

Na tradição narrativa documentária podemos vislumbrar uma história na qual alguns traços estruturais são recorrentes, formando períodos. À repetição de conjuntos, mais ou menos homogêneos, podemos dar nomes. Documentário é um desses nomes. Designa um conjunto de obras que possuem algumas características singulares e estáveis, que as diferenciam do conjunto dos filmes ficcionais. (RAMOS, 2013, p. 23)

O documentário é considerado por muitos um dos primeiros gêneros da história do Cinema, já que ele, segundo Penafria (2004, p.1), “iniciou-se com o registro em imagens de momentos da vida cotidiana”. A autora define que o registro *in loco* dos acontecimentos é a matéria-prima dos filmes documentários e, partindo deste princípio, podemos argumentar que os irmãos Lumière, ao inaugurarem o cinematógrafo com o primeiro filme da história, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), deram início à vertente realista. Em escritos posteriores, contudo, Penafria (2018) afirma que é possível um outro entendimento acerca deste fato. Segundo a autora:

As imagens Lumière são, em simultâneo, realistas (porque a partir delas existe um reconhecimento cultural do que está em imagem) e uma ficção (a imagem, qualquer imagem é, logo à partida, um objeto autónomo em relação ao que mostra, um objeto criado). (...) Assim, historicamente, a primeira ficção e o primeiro documentário são coincidentes. (PENAFRIA, 2018, p. 3)

Assim, apesar de possuir suas raízes na gênese do Cinema, o documentário só conseguiu alcançar seu espaço enquanto gênero cinematográfico na Grã-Bretanha dos anos 30, como afirma Penafria (2004). Ali, nascia um dos movimentos mais importantes para a demarcação do documentário enquanto gênero, o Movimento Documentarista Britânico. Impulsionado pelo cineasta John Grierson, o movimento foi responsável pela preocupação de cineastas com “um estatuto autônomo de gênero, a partir da especificidade das suas temáticas e da sua forma cinematográfica” (PENAFRIA, 2004, p. 2).

À época, os filmes documentários funcionavam como catalisadores de uma tomada de consciência social: “Os filmes deste movimento eram concebidos tendo como suporte uma ideia de utilidade pública” (PENAFRIA, 2004, p. 2). Pertencentes à chamada “escola de Grierson”, eles contribuíram, inclusive, para a divulgação das medidas governamentais na resolução de problemas oriundos da Grande Depressão.

Os filmes do Movimento Documentarista Britânico possuíam um conjunto de técnicas específicas como o uso da locução (*voice over*), a captação de material *in loco* e aquilo que a autora denomina ‘problem structure’, uma espécie de estrutura narrativa onde “os problemas da Grã-Bretanha eram apresentados como um momento menos bom na evolução desse grande país, esses problemas seriam facilmente ultrapassados pois o Governo estava a implementar medidas concretas” (PENAFRIA, 2004, p. 2). A narrativa, portanto, tratava-se de uma característica marcante dos filmes da escola Grierson, uma vez que o cineasta havia percebido que os fatores mais importantes em um documentário são o tratamento dado ao material e o efeito provocado pelo filme. Vale ressaltar que, segundo Penafria (2004), as produções deste movimento também foram marcadas pela introdução da “reconstrução”, ou seja, o “uso de imagens de arquivo que carregam consigo a verdade da representação ou recorre-se à re-construção” (PENAFRIA, 2004, p. 2).

A re-construção, sob a perspectiva da autora, não tem como objetivo a construção de relação de verossimilhança para com a realidade, mas sim de mostrar situações importantes para o espectador. Ela também defende a inexistência de uma obrigatoriedade para o uso desse tipo de material (não só dele, mas também do material recolhido *in loco* ou mesmo totalmente ficcionado), mas sim que elas se apresentem como opções do cineasta – como ressalta ao pontuar que se tratam de imagens “ao serviço das ideias e não dos factos” (PENAFRIA, 2004, p. 10).

Penafria (2004) argumenta que os anos posteriores ao Movimento Documentarista Britânico foram marcados pelo avanço da tecnologia, como o uso de câmaras portáteis e a presença do som síncrono. Os filmes documentários mantiveram as principais técnicas atribuídas ao gênero, mas a tecnologia trouxe acréscimos construtivos, como as entrevistas de rua e o uso do plano-sequência. A partir deles, surge o movimento denominado “Cinema Direto”, marcado por uma efetiva proximidade com a realidade.

O movimento do Cinema Direto tinha como norte a premissa de não interferir nos acontecimentos registrados e seus filmes possuíam elevados graus de subjetividade, graças às possibilidades de seleção de enquadramentos, composição dos planos, etc. Por outro lado, Penafria (2004, p. 3) defende que a falta de interferência nos dá “acesso a comportamentos e gestos do objecto filmado, o que, em muitos casos, se torna apenas voyeurismo sem qualquer interesse” – e que esta postura garante um caráter superficial à proximidade pretendida pelas produções do movimento.

Penafria (2004) conclui que as tendências mais recentes sobre as definições do gênero documentário têm rejeitado as definições de Grierson, ou por ser demasiado restrita ou por ser demasiado alargada. Nota-se, então, a dificuldade ainda existente na definição do documentário enquanto gênero cinematográfico autônomo.

Essa discussão é recorrente não apenas em relação ao documentário, mas também em relação aos estudos artísticos de maneira geral, de acordo com Nogueira (2010). Aos gêneros cinematográficos, especificamente, tange a dificuldade em estabelecer um consenso definitivo sobre a distribuição genérica. O autor ressalta que “a delimitação e a caracterização dos géneros [estão] sujeitas à constante mutação e hibridação dos mesmos” (NOGUEIRA, 2010, p.3).

Ao defender a existência de quatro gêneros fundamentais do cinema (a ficção, o experimental, a animação e o documentário), Nogueira (2010, p. 5-6) argumenta que o objetivo principal do documentário é “o testemunho e a reflexão sobre a realidade, partindo desta”. Partindo da premissa de que o documentário se posiciona como um gênero cinematográfico, podemos aferir que ele possui uma tipologia e formatos próprios.

Entretanto, ao observarmos o histórico dos movimentos documentaristas, é possível percebermos que, se a complexidade na definição de gêneros abrange as ciências cinematográficas como um todo, ela atinge este gênero específico de maneira ainda mais intensa e multifacetada. A evolução do documentário enquanto produto audiovisual e

obra cinematográfica tem desdobrado inúmeras divergências acerca de suas definições e características. Nichols (2005) destaca algumas características gerais que, para ele, um filme deve apresentar para se configurar como um documentário, tais como

o uso de comentário com voz de Deus, as entrevistas, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais do filme (NICHOLS, 2005, p. 54)

Além disto, o autor ainda aponta uma característica que ele considera não apenas fundamental para a constituição de um documentário, mas também como item diferenciador deste para outros gêneros cinematográficos: a maneira com que o documentarista constrói a suposição de que os sons e as imagens do texto se originam no mundo histórico em que compartilhamos e que não foram concebidos e produzidos exclusivamente para o filme.

Penafria (2004, p. 1) também ressalta a falta de consenso acerca do gênero documentário, e afirma que “a procura da sua especificidade conduz-nos diretamente à sua constituição enquanto gênero”. A autora defende que o documentário deve ser estudado por conceitos cinematográficos – modelos e conceitos teóricos e abstratos pensados pelos cineastas e teóricos do Cinema – e não por termos que lhe são exteriores, ou seja, critérios pré-estabelecidos. Em sua argumentação, ela ressalta que as teorias sobre o filme documentário não devem encontrar nos filmes um exemplo, mas sim partir deles, encontrando em seus processos de produção e feitura os conceitos a serem trabalhados – a esta ciência, denomina “Documentarismo”.

A autora apresenta o conceito de “Documentarismo” como “uma teoria que interroga o Cinema a partir do filme documentário” (PENAFRIA, 2004, p. 1). Em suas palavras:

O Documentarismo está presente em toda a produção de imagens em movimento, uma vez que um qualquer filme é uma manifestação/visão do realizador sobre um assunto, que de um modo mais próximo ou mais distante, diz respeito às nossas vidas, às nossas memórias, ou seja, ao universo humano. Existem produções mais especificamente caracterizadas por esse registo documental e que visam consagrá-lo, denominadas por filme documentário (PENAFRIA, 2004, p. 6)

É, inclusive, a partir da definição deste termo que a autora se posiciona em relação às divergências existentes entre documentário e ficção: “entre documentário e ficção não

há uma diferença de natureza, mas uma diferença de grau” (PENAFRIA, 2004, p. 5). Em escritos posteriores, ela reafirma e desenvolve este posicionamento:

Documentário e ficção partilham o mesmo mundo, o do cinema, têm uma mesma natureza. Mas, se o filme documentário reclama para si uma maior ligação com o nosso mundo, então (numa perspectiva alargada) podemos dizer que o Documentarismo ao interrogar o cinema a partir do filme documentário, terá de estudar as modalidades de relacionamento (os diferentes graus) entre o mundo do cinema e o mundo do quotidiano. Assim, a questão da representação da realidade não deverá ser abordada pelas diferenças entre ficção e documentário, mas pelos diferentes graus de relacionamento em que o mundo do cinema e o mundo do quotidiano se cruzam (PENAFRIA, 2004, p. 9).

Segundo a autora, as diferenças de grau se reproduzem entre os próprios registos documentais, por meio “da intenção dos autores, da utilização televisiva desses registos ou mesmo do seu uso em tribunal, de tratamento cinematográfico, da sua recepção pelo espectador, etc.” (PENAFRIA, 2004, p. 5). Em outra ocasião, Penafria (2018) debate estes graus de diferenciação entre documentário e ficção, destacando a possibilidade da coexistência entre os dois gêneros.

Todo e qualquer filme pode ser entendido como uma ficção uma vez que nenhum filme pode substituir, efetivamente, a experiência vivida de um acontecimento. E, de igual modo, todo e qualquer filme pode ser entendido como um documentário uma vez que é sempre cultural, política, social e/ou historicamente datado e reflete o modo de ser e viver de uma determinada época. A ficção é um documento. (...) Em suma, no documentário há ficção e esta está impregnada de documentário. (PENAFRIA, 2018, p. 2)

Bernard (2008) também pontua o contraste existente entre o documentário e a ficção ao argumentar que documentaristas têm o trabalho de encontrar pontos de trama e arcos de personagem no material bruto da realidade. Segundo a autora, as histórias dos documentaristas dependem “não da invenção criativa, e sim do arranjo criativo, e nossa narrativa deve ser feita sem o sacrifício da integridade jornalística” (2008, p. 2). Ela inclusive traça um paralelo entre o gênero documentário e as demais formas de comunicação ao pontuar que – embora a força dos documentários advenha de suas bases na vida real – eles não tangenciam a objetividade, assim como qualquer outra forma de comunicação.

[Documentários serem baseados em fatos] não quer dizer que sejam ‘objetivos’. A exemplo de qualquer forma de comunicação, seja falada, escrita, pintada ou fotografada, fazer filmes documentários envolve o comunicador em uma rede de escolhas que devem ser feitas. Por essa razão, ele é inevitavelmente subjetivo, não importa quão equilibrada ou neutra se pretenda na apresentação.” (BERNARD, 2008, p. 4-5)

Apesar das inúmeras colocações sobre o protagonismo do fato no gênero aqui discutido, Bernard (2008) ressalta que ele, por si só, é incapaz de definir os documentários. É necessário ir além e englobar todas as decisões do cineasta em torno desses elementos factuais na construção de uma narrativa que engaje e entretenha na mesma medida em que “é verdadeiro e frequentemente maior que a soma de suas partes” (2008, p. 2). Assim, a narrativa aparece como um fator determinante para a construção de filmes documentários, uma vez que, sem ela, o material bruto (“os fatos”) é incapaz de gerar engajamento na audiência, transformando-se em nada mais, nada menos que um mero documento.

Tendo em mente a importância da narrativa para a constituição dos documentários, é preciso trazê-la para o contexto atual das novas tecnologias, que se encontram num estado cada vez mais profundo de convergência, como afirma Jenkins (2009) ao defender a existência das narrativas transmidiáticas e seu papel de destaque na “Cultura da Convergência”. Valendo-se deste termo, o autor explica o funcionamento das novas tecnologias midiáticas e como elas permitem que os conteúdos fluam por diferentes canais enquanto assumem formas distintas nos pontos de recepção.

Desta forma, estudiosos da narrativa já inseriram no meio acadêmico as discussões de conceitos como o da “não linearidade” na produção audiovisual, bem como formas de narração típicas da Cultura da Convergência, como a “hipermídia”, a “multimídia” e a “transmídia”. García García, citado por Souza (2009), é um dos autores que reafirmam estas mudanças narrativas no contexto digital, ressaltando ainda seu embasamento nas relações entre autor, texto e leitor/audiência.

Estes “fenômenos” podem ser muito bem observados nos mais recentes formatos de documentários. Desta forma, os meios audiovisuais têm expandido seus domínios e diversificado cada vez mais seus gêneros. Gaudenzi (2013), por exemplo, trabalha com a moderna perspectiva de documentários digitais interativos, denominados pela autora como *living-documentaries* ou *living-docs*. Para conceituar e discutir este formato, a autora retoma as discussões sobre o gênero documentário como um campo emergente que ainda carece de definições precisas e uma taxonomia específica. Gaudenzi (2013) afirma que as terminologias sobre os novos formatos de documentários são usadas sem um entendimento claro de suas diferenças.

Terminologias como documentários em novas mídias, web-documentários, docu-games, documentários em plataformas cruzadas,

documentários transmídia, documentários de realidades alternativas, documentários nativos da web e documentários interativos são todas usadas sem um entendimento claro de suas diferenças. Mas um olhar mais atento aos formatos mostra que todos estes tipos de documentários interativos são substancialmente diferentes, porque variam em graus de interatividade e de participação, em lógicas de interação e em graus de controle narrativo do autor (GAUDENZI, 2013, p. 14, tradução livre)

Em suma, os modernos documentários digitais variam, de maneira geral, em graus de interatividade, característica inerente às novas tecnologias e à cultura da convergência. Ao conceituar o que é, de fato, um documentário interativo – terminologia que engloba formatos como os citados acima – Gaudenzi (2013) argumenta que se trata de um conceito abstrato ainda a ser definido, já que o próprio documentário é, ainda hoje, um conceito impreciso. Contudo, de acordo com a autora, é possível inferirmos alguns conceitos e características a partir da própria terminologia: um documentário digital interativo, para ser assim considerado, precisa fazer uso de um suporte digital e ser interativo. Vale ressaltar que um documentário pode fazer uso das novas tecnologias para seu processo de feitura e não possuir grau algum de interatividade. “Em outras palavras, num documentário interativo, o usuário precisa agir: ele precisa estar apto a “fazer algo” com/no artefato” (GAUDENZI, 2013, p. 26, tradução livre).

A partir das discussões teóricas, conceitos e definições apresentadas neste capítulo, a presente monografia se propõe a desenvolver uma análise sobre um tipo de documentário ainda pouco discutido no âmbito dos estudos audiovisuais: o documentário jornalístico.

3 ENTREVISTA: UMA POSSÍVEL INTERSECÇÃO ENTRE JORNALISMO E DOCUMENTÁRIO

Uma das características mais recorrentes nos filmes documentários desde os tempos de Grierson – em quaisquer formatos ou plataformas – é a gravação de entrevistas. Seu uso é extremamente importante para a representação e reportagem de vivências e opiniões de indivíduos que fazem parte integral ou parcial das temáticas ou contextos a serem apresentados no documentário. Nesse sentido, é possível encontrarmos uma intersecção com o Jornalismo, uma vez que a entrevista se posiciona como uma parte nodal do trabalho do jornalista. Enquanto técnica, ela ocupa um espaço de protagonismo, já que é a partir dela que o “fazer jornalístico” se desenvolve, como será explicitado com mais detalhes nos próximos parágrafos.

É complicado afirmarmos, com exatidão, de que se trata o “fazer jornalístico”. Teóricos da Comunicação, ainda na atualidade, estão em busca de uma precisão conceitual sobre esta atividade comunicativa – como afirma Melo (2003). É válido destacar que ainda existe uma inquietação no campo do Jornalismo sobre o fazer jornalístico pressupor ou não, necessariamente, uma atividade comunicativa – embora não seja a intenção da autora aprofundar-se neste debate.

Ainda sobre a falta de precisão conceitual sobre o “fazer jornalístico”, Melo (2003) argumenta que, embora a situação possa parecer paradoxal, o avanço do conhecimento científico a respeito das tecnologias da informação não foi capaz de lograr “rigor conceitual e exatidão analítica” acerca desta atividade da comunicação coletiva – os fenômenos jornalísticos. Kunkzik (2001) ressalta um fenômeno que também corrobora para a falta de consenso na área: a falta de estudos e investigações sobre o jornalismo por parte da ciência da comunicação – principalmente quando comparado ao estudo dos efeitos da comunicação de massa, que possuía, de início, razões puramente práticas.

Outro ponto que corrobora para a dificuldade em estabelecer uma “precisão conceitual” acerca dos fenômenos jornalísticos, de acordo com Melo (2003, p. 13), é a natureza mutável e não definitiva “dos conceitos, categorias e esquemas empregados no estudo científico do jornalismo”. Existem, ainda, as confusões teóricas por parte de certos estudiosos do campo da Comunicação, que insistem em associar o Jornalismo ao jornal – que, para o autor, “constitui um instrumento indispensável para o exercício do jornalismo, mas não exclusivamente” (MELO, 2003, p. 16). Em contraponto, ele afirma que embora

o Jornalismo articule-se com os veículos, isso não significa que todas as mensagens transmitidas por tais veículos possuam natureza jornalística.

Traquina (2005, p. 22) também dá destaque ao carácter reducionista da associação entre o Jornalismo e seus respectivos meios e produtos. O autor afirma que o jornalismo “é demasiadas vezes reduzido ao domínio técnico de uma linguagem e seus formatos, e os jornalistas reduzidos a meros empregados, trabalhadores numa fábrica de notícias”.

Entretanto, embasado nas diretrizes do teórico Otto Groth – que buscava comprovar a identidade teórica e a autonomia metodológica da ciência do jornalismo – Melo (2003) é capaz de identificar o jornalismo como um processo social. O autor postula que

(...) O jornalismo é concebido como um processo social que se articula a partir da relação (periódica/oportuna) entre organizações formais (editoras/emissoras) e coletividades (públicos receptores), através de canais de difusão (jornal/revista/rádio/televisão/cinema) que asseguram a transmissão de informações (atuais) em função de interesses e expectativas (universos culturais ou ideológicos). (MELO, 2003, p. 17)

Traquina (2005), por sua vez, explica o jornalismo por meio da pergunta “O que é que aconteceu/está acontecendo no mundo?” – já que, para obterem uma resposta e suprirem o desejo pela informação, as pessoas se utilizam do jornalismo (ou, como define o autor, de uma “forma pré-moderna” dele). Segundo o autor:

Poder-se-ia dizer que o jornalismo é um conjunto de ‘estórias’, ‘estórias’ da vida, ‘estórias’ das estrelas, ‘estórias’ de triunfo e tragédia. Será apenas coincidência que os membros da comunidade jornalística se refiram às notícias, a sua principal preocupação, como ‘estórias’? Os jornalistas veem os acontecimentos como ‘estórias’ e as notícias são construídas como ‘estórias’, como narrativas, que não estão isoladas de ‘estórias’ e narrativas passadas. (...) Poder-se-ia dizer que os jornalistas são os modernos contadores de ‘estórias’ da sociedade contemporânea, parte de uma tradição mais longa de contar ‘estórias’ (TRAQUINA, 2005, p. 21)

Embasando-se nas ideias do sociólogo Pierre Bourdieu, Traquina (2005) caracteriza o jornalismo como uma atividade intelectual e criativa. “Intelectual” porque, de acordo com Bourdieu (1997), o jornalismo se apresenta como um concorrente do campo intelectual e “detesta estar dependente dos jornalistas para ter um maior acesso ao público” (BOURDIEU, 1997 apud TRAQUINA, 2005); e “criativa” pois é uma atividade que se demonstra “pela invenção de novas palavras e pela construção do mundo em notícias” – ainda que esta criatividade sofra com a restrição de uma série de fatores.

Kunczik (2001), por sua vez, destaca o afunilamento da definição de “jornalismo” em relação à de “comunicador”. Citando Koszyk e Pruys (1976), ele define o jornalismo como a profissão dos responsáveis pela reunião, detecção, avaliação e difusão das notícias – bem como pelos comentários acerca delas. Complementando a definição dos autores, Kunczik também faz uso das ideias de Donsbach (1987), que desvincula a atuação do jornalista apenas às notícias e relaciona-a à formulação dos produtos da comunicação de massa – sejam eles notícias, comentários ou entretenimento.

Ainda sobre a natureza do Jornalismo, é preciso destacar seu caráter engajador, emocional e aglutinador. Ao tratar das produções jornalísticas, Lage (2005) argumenta que a produção jornalística tem como pretensões principais não só a informação, mas também a denúncia, o engajamento, a sedução e a emoção. Traquina (2002) também é incisivo em relação ao poder de aglomeração do Jornalismo: é preciso ter a noção de que o jornalista não deve ser limitado a um mero observador, mas sim tornar-se participante junto aos acontecimentos.

A teoria democrática, segundo Traquina (2005, p. 129), argumenta que o jornalismo tem como um de seus principais deveres o posicionamento enquanto veículo de informação, buscando “equipar os cidadãos com as ferramentas vitais ao exercício dos seus direitos e voz na expressão das suas preocupações”. Os pais fundadores desta teoria, de acordo com o autor, não reservam ao jornalismo apenas este papel, “mas também, num quadro de *checks and balances* (a divisão do poder entre poderes), a responsabilidade de ser o guardião (*watchdog*) do governo. Tal como a democracia sem uma imprensa livre é impensável, o jornalismo sem liberdade ou é farsa ou é tragédia” (TRAQUINA, 2005, p. 22-23).

Contudo, a literatura enumera as diferentes possibilidades quanto ao papel profissional ou à autoimagem dos jornalistas, como afirma Kunczik (2001) em referência a Donsbach (1982). Dentre estas possibilidades, Kunczik destaca a principal dicotomia existente no campo jornalístico: o jornalismo neutro e objetivo *versus* o jornalismo social e politicamente engajado. Ele afirma que esses papéis contraditórios podem coexistir na realidade, já que a produção de um trabalho objetivo e neutro não anula a pré-existência de uma obrigação social do jornalista. Nas palavras do autor:

O mais comum é a formulação idealista de dois tipos contraditórios. Um é o jornalismo objetivo e neutro, distanciado passivamente dos eventos de que trata. O oposto é o jornalismo ativamente

comprometido, participativo e socialmente engajado, que promove causas. Na realidade, essas duas imagens normativas não se excluem mutuamente. Um jornalista pode sentir-se igualmente comprometido com a reportagem objetiva e neutra e com uma obrigação social (KUNCZIK, 2001 p. 97)

A existência dessa dicotomia remonta às diferentes origens da atividade jornalística – comumente dividida entre as escolas anglo-saxã e francesa – e em especial às mudanças e adaptações ocorridas na transição entre os séculos XIX e XX. No caso da escola jornalística anglo-saxã, as inovações norte-americanas foram determinantes para os jornais ingleses. Entre essas inovações, Traquina (2005) ressalta os apelos emocionais e sensacionais para atração de novos leitores, a crescente ênfase na notícia, a utilização da entrevista e a presença da reportagem. Já na escola francesa, encontramos um jornalismo com maiores dificuldades na afirmação de sua autonomia, mantendo uma maior proximidade à política e principalmente à literatura. Frenczi (1933), citado por Traquina (2005, p. 64), afirma que “a figura do militante e do escritor exerceram uma e outra uma forte influência sobre o jornalismo francês”.

Assim, tendo como base as problemáticas e incertezas da ciência do Jornalismo, passamos à preocupação dos gêneros, que se encontra em um estado semelhante aos gêneros cinematográficos discutidos no capítulo anterior, uma vez que o maior desafio do Jornalismo enquanto campo do conhecimento é a configuração de sua identidade enquanto objeto. Ainda segundo Melo (2003), a preocupação dos gêneros integra a compreensão das “propriedades discursivas”. Ele afirma que a distribuição genérica constitui

(...) um ponto de partida seguro para descrever as peculiaridades da mensagem (forma/conteúdo/temática) e permitir avanços na análise das relações socioculturais (emissor/receptor) e político-econômicas (instituição jornalística/Estado/corporações mercantis/movimentos sociais) que permeiam a totalidade do jornalismo. (MELO, 2003, p. 41)

O autor também argumenta que a identificação dos gêneros jornalísticos tem origem na própria *práxis* da atividade jornalística, afinal, desde os seus primórdios existiam distinções entre as modalidades de relato dos acontecimentos e, por isso, os jornalistas estabeleciam padrões para discernir a natureza da sua prática profissional (MELO, 2003, p. 42). Melo (2003) ressalta que a primeira divisão genérica aconteceu ainda no século XVIII, quando o editor do jornal inglês *Daily Courant* optou pela separação entre *news* e *comments*.

Desde então, a questão dos gêneros tem enfrentado diferentes caminhos ao redor do mundo. Citando Martínez de Sousa (1981), Melo (2003) ressalta as principais diferenças entre a distribuição genérica norte-americana e a latino-americana: a primeira faz uso de apenas dois gêneros (*comments* e *stories*), enquanto a segunda pressupõe outras visões em mais de dois gêneros. Com base em teóricos como Gargurevich e Dovifat, o autor conclui que os gêneros se distinguem por questões de “estilo” e “expressão própria” do jornalista – bem como sua relação dialógica com seu público. Consequentemente, as classificações restringem-se a universos culturais delimitados – logo, diferentes culturas, idiomas e regiões implicam em diferentes distribuições genéricas e categóricas.

O gênero jornalístico, segundo Melo e Assis (2016),

(...) É a classe de unidades da Comunicação massiva periódica que agrupa diferentes formas e respectivas espécies de transmissão e recuperação oportuna de informações da atualidade, por meio de suportes mecânicos ou eletrônicos (aqui referidos como mídia), potencialmente habilitados para atingir audiências anônimas, vastas e dispersas. (MELO & ASSIS, 2016, p. 49)

Considerando os pressupostos dos funcionalistas Lasswell (1987) e Wright (1968), e assimilando também as contribuições de Raymond Nixon (1963), Melo e Assis (2016) apresentam o seguinte panorama dos gêneros jornalísticos: informativo, opinativo, interpretativo, diversional e utilitário. Os autores ainda observam que, observando a evolução dessas classes, é possível detectarmos a existência de dois gêneros hegemônicos, surgidos respectivamente nos séculos XVII e XVIII – o Jornalismo Informativo e o Jornalismo Opinativo.

Além do gênero, é importante abordarmos, aqui, o conceito de *formato* proposto por Melo e Assis (2016):

Formato jornalístico, em decorrência, é o feitio de construção da informação transmitida pela Mídia, por meio do qual a mensagem da atualidade preenche funções sociais legitimadas pela conjuntura histórica em cada sociedade nacional. Essa construção se dá em comum acordo com as normatizações que estabelecem parâmetros estruturais para cada forma, os quais incluem aspectos textuais e, também, procedimentos e particularidades relacionados ao *modus operandi* de cada unidade (MELO & ASSIS, 2016, p. 50)

A partir dos conceitos de gênero e formato jornalístico, os autores apresentam a “Classificação Marques de Melo”, fundamentada “em observações empíricas do jornalismo brasileiro no quinquênio 2002-2007” (MELO, 2009 apud MELO & ASSIS,

2016). A classificação distribui os gêneros e formatos de acordo com a tabela abaixo – criada pela autora para facilitar a leitura e organização:

GÊNERO	FORMATOS
Informativo	Nota, notícia, reportagem e entrevista.
Opinativo	Editorial, comentário, artigo, resenha, coluna, caricatura, carta e crônica.
Interpretativo	Análise, perfil, enquete, cronologia e dossiê.
Diversional	História de interesse humano e história colorida.
Utilitário	Indicador, cotação, roteiro e serviço.

Fonte: da autora, 2018

Melo (2003, p. 66) define a entrevista como “um relato que privilegia um ou mais protagonistas do acontecer, possibilitando-lhes um contato direto com a coletividade”. Todavia, outros autores encaram-na mais como uma técnica para a construção dos mais diversos gêneros do que como um gênero autônomo.

Para Christ e Moraes Jr. (2014), a entrevista consiste em perguntas e respostas e é uma das principais ferramentas do trabalho jornalístico. Segundo os autores, ela pode se dar em dois momentos: “no processo de apuração junto à fonte e como uma matéria publicada”. Citando Medina (1987), eles afirmam que o segundo momento exige maturidade e competência técnica, mas também pode aparecer como um espaço de inovação na linguagem do Jornalismo. Os autores também ressaltam a importância da entrevista enquanto espaço de diálogo, citando Medina (1987) e Lage (2004). De acordo com a primeira, a entrevista se posiciona como a linguagem do diálogo, pertencendo “à etapa do pleno exercício do direito à informação, do direito ao acesso de canais de participação”. Lage (2004) enxerga o sentido da entrevista como “amplo” no trabalho jornalístico, determinando que ela se caracteriza por qualquer procedimento junto a uma fonte capaz do diálogo.

Ao tratarem da narrativa jornalística, Sodré e Ferrari (1986) abordam a entrevista como uma parte essencial da construção das reportagens. Assim como no campo do

cinema documentário, é preciso encará-la como mais do que uma mera lista de perguntas. A entrevista está relacionada à apuração e ao mapeamento da realidade.

Lage (2014) também encara a entrevista como um procedimento clássico de apuração de informações. O autor define a entrevista como “uma expansão das consultas às fontes, objetivando, geralmente, a coleta de interpretações e a reconstituição dos fatos”. Mas ela também é capaz de ir além, compondo, muitas vezes um campo dialógico entre entrevistador e entrevistado, como aponta Medina (2008). A teórica afirma que, quando encarada como uma simples técnica ou instrumento para a obtenção de informações, a entrevista deixa de ocupar sua função de “braço” da comunicação humana. Nesse contexto, documentaristas e jornalistas se aproximam, fazendo uso de uma mesma técnica em favor de objetivos em comum: retratar fatos, compreender o contexto, aprofundar pontos de vista, construir e desconstruir situações e personagens, etc. São muitas as possibilidades – entretanto, existem jornalistas, cineastas e até mesmo pesquisadores que fazem uso das técnicas de entrevista apenas para reafirmarem seus pontos de vista ou reafirmarem os preceitos dos valores de seus veículos ou empresas.

Comolli (2008) é um dos autores que identifica essa aproximação. Segundo o autor, o documentário compartilha a forma da entrevista com produtos jornalísticos como a reportagem e o debate televisivo. Ele ressalta que o ato de entrevistar um sujeito, colocando-se de frente a ele e estabelecendo uma relação particular mediada por uma máquina (no caso, a câmera) envolve determinados níveis de responsabilidade e compromisso – do contrário, a câmera é capaz de captar esse vazio, resultando em imagens sem um significado.

Dois sujeitos se engajam – em relação a essa máquina – em um duelo, um face a face, uma relação, uma conjugação mais ou menos guiada pelo desejo, mais ou menos marcada pelo medo e pela violência. E se esses dois sujeitos não se comprometem um com o outro, a máquina capta – cruelmente – a falta dessa relação, a nulidade desse encontro. Não se filma impunemente – menos ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença. (COMOLLI, 2008, p. 86)

Na tentativa de compreendermos mais profundamente a maneira com que as entrevistas podem surgir em produções de caráter jornalístico – ou mesmo em pesquisas de caráter qualitativo, se as encarmos apenas como uma técnica de coleta de dados – Lage (2014), teórico da Comunicação que se aproxima da corrente funcionalista, escreve sobre a tipologia das entrevistas e as categoriza em relação aos objetivos (ritual, temática, testemunhal ou em profundidade) e em relação às circunstâncias de realização (ocasional,

confronto, coletiva e diagonal). Abordaremos, em detalhes, as entrevistas testemunhais e em profundidade, bem como a entrevista dialogal – tipos de entrevistas que se adaptam, na visão da autora deste trabalho e dos autores que serão discutidos neste capítulo, às entrevistas presentes em documentários.

Tratemos, primeiramente, a entrevista testemunhal. Esse tipo de entrevista é caracterizado pelo “relato do entrevistado sobre algo de que ele participou ou a que assistiu” (LAGE, 2014, p. 75). O objetivo da entrevista testemunhal é a reconstituição do fato ou evento sob o ponto de vista do entrevistado, incluindo sua subjetividade interpretativa. Já a entrevista em profundidade, embora possua certas similaridades em relação à testemunhal, tem como foco não um episódio específico ou um caso isolado, mas sim a figura do entrevistado – “a representação de mundo que ele constrói, uma atividade que desenvolve ou um viés de sua maneira de ser, geralmente relacionada com outros aspectos de sua vida”.

Lage (2014, p. 77) caracteriza a entrevista dialogal como “a entrevista por excelência”. O diferencial circunstancial deste tipo de entrevista é a reunião entre entrevistado e entrevistador em ambiente controlado, colocados em uma situação dialógica de igualdade. Ali, segundo o autor, os indivíduos envolvidos não são colocados em situação de conflito, mas sim são convidados a construir, em conjunto, o tom de sua conversa, “que evolui a partir de questões propostas pelo primeiro, mas não se limitam a esses tópicos: permite-se o aprofundamento e detalhamento dos pontos abordados”.

O autor também ressalta um ponto importante na entrevista audiovisual: a presença da imagem do entrevistado. De acordo com Lage (2014), a importância da visão no processo de percepção de mensagens e atribuição de intenções é responsável por uma maior exposição do entrevistado – entregando, muitas vezes, sua intimidade, por meio de elementos como seus trajes, a gesticulação, os olhares, as expressões faciais e o ambiente onde se dá a entrevista. Ele também dá destaque ao conteúdo emocional da entrevista – muitas vezes suprimido pela tradição objetivista do jornalismo impresso – e a maneira com que os momentos de emoção são capazes de garantir mais significado ao produto jornalístico.

Embora pertençam a vertentes teóricas distintas no campo da Comunicação, Comolli e Lage enxergam os focos principais das entrevistas de maneiras similares – podendo, inclusive, complementarem-se no sentido de que a personalidade e o conteúdo

do entrevistado devem ocupar um espaço de destaque na realização da entrevista. Ao destacar a questão do cinema, Comolli (2008, p. 86-87) argumenta que, independente da variedade dos dispositivos de *mise-en-scène* (a composição de um cenário), “a prática da entrevista coloca um dos desafios fundamentais do cinema: a questão do outro”. As decisões de mostrar ou suprimir as emoções, gestos e particularidades do entrevistado, bem como que posição lhe dar, como retratá-lo sem reducionismo e estigmatização estão mais relacionados à escrita cinematográfica, responsável por induzir “um sistema de conciliação, uma lógica do compromisso”. Lage (2014) também afirma algo semelhante ao pontuar que, numa entrevista, existem dois aspectos primordiais a serem considerados: o conteúdo e a personalidade – seja ela simpática ou antipática – do entrevistado.

Do ponto de vista do documentário, Comolli (2008, p. 88) destaca que a situação de fala mais frequente “é o narrador se dirigir àquele que está na câmera, ao lado da câmera, atrás da câmera, e que faz as perguntas”. O ato de se colocar fora do campo do espectador – já que muitas vezes a figura do narrador/entrevistador é retirada nos processos de edição – não é, necessariamente, o ato de “sair de cena”. Muito pelo contrário: segundo o autor, na realidade, ele ocupando o papel de condutor da narrativa. Sua retirada apenas “culmina na transformação da realidade no diálogo em um *monólogo imaginário*”. O que podemos tirar disso é que, num documentário, tanto o que está em cena (o entrevistado) quanto o que está fora dela (o entrevistador) são importantes para a construção da narrativa, já que – como veremos adiante, ao apresentarmos os conceitos de entrevista narrativa e entrevista não estruturada – ambos trabalham em um processo dialógico para a elaboração da narrativa da entrevista.

Senra (2010), ao destacar o momento histórico em que o colunista José Simão cunharia a expressão “perguntar não ofende”, traça um paralelo com o campo do cinema nos anos 80, quando a pergunta começava a ganhar proeminência – o que acabaria culminando na construção do protagonismo da entrevista para a produção documental brasileira, que tomaria o cenário a partir dos anos 90. A autora destaca que esta proeminência nem sempre foi vista com bons olhos pelos estudiosos, que viam na entrevista e nos métodos descritivos a decadência e o esgotamento do documentário brasileiro.

Do ponto de vista metodológico, Denzin (2001) relata que a entrevista tem tido diferentes conjuntos de significados em cada período histórico. Seus significados, formas e usos se modificam de tempos em tempos. De acordo com o autor, o momento atual é

definido pelo aumento da resistência de grupos de minorias para com as entrevistas feitas pelas “Universidades brancas” (DENZIN, 2001, p. 25) e oficiais do governo.

Ainda segundo Denzin, a entrevista é uma maneira de escrever o mundo, uma maneira de “trazer o mundo para jogo”. Ela não se posiciona como um espelho do “mundo externo”, ou como uma janela para a vida íntima do entrevistado. Ele afirma que “a entrevista é um simulacro, uma miniatura perfeita e coerente do mundo em seu próprio direito” (DENZIN, 2001, p. 25), e, citando Dillard (1982), postula que seus significados são contextuais, improvisados e performativos. O autor argumenta que a entrevista é “um texto ativo, um sítio onde o significado é criado e performado e, quando performado, cria o mundo, dando e ele sua importância situada”. As entrevistas, portanto, reconstróem este mundo, contam e performam uma história de acordo com sua própria versão de lógica narrativa.

Assim, a entrevista – seja ela para uma reportagem ou um documentário – pode ser conduzida de inúmeras maneiras. A entrevista narrativa, por exemplo, tem se mostrado um importante método para pesquisas empíricas e qualitativas das ciências sociais, de acordo com Nohl (2010). Isso acontece porque ela permite períodos experimentais maiores, possibilitando a captação de longas e complexas histórias e relatos – e até mesmo biografias completas.

A entrevista narrativa, segundo Jovchelovitch e Bauer (2002, p. 93), caracteriza-se por sua visão de encorajar e estimular o entrevistado “a contar uma história sobre um acontecimento importante de sua vida e do contexto social”. Em essência, a ideia básica da entrevista narrativa é a aquisição de dados com base na reconstrução de acontecimentos – sempre partindo da perspectiva dos entrevistados. Para tanto, a influência do entrevistador deve ser minimizada ao máximo, garantindo o emprego de “um tipo específico de comunicação cotidiana, o contar e escutar história” (JOVCHELOVITCH & BAUER, 2002, p. 95).

Ainda segundo os autores, a entrevista narrativa “é considerada uma forma de entrevista não estruturada, de profundidade, com características específicas” – afirmação que se alinha à tipologia apresentada por Lage (2014).

Desenvolvida nos anos 70 pelo alemão Fritz Schütze¹, a proposta da entrevista narrativa é a de permitir aos entrevistados que falem, sem cortes, sobre a parte de sua vida cotidiana que é de interesse do pesquisador/entrevistador.

Nohl (2010) afirma que o “Método Documentário” compartilha com a entrevista narrativa

a convicção de que aquilo que é comunicado verbal e explicitamente em entrevistas não é o único elemento de significado para a análise empírica - mas é, acima de tudo, necessária para reconstruir o significado subjacente e implícito nesses enunciados (NOHL, 2010, p. 200-201)

Em outras palavras, mesmo enquanto o entrevistado tem consciência do que está dizendo ou fazendo, sua ação possui um segundo nível de significado – que o entrevistado não é, necessariamente, capaz de acessar.

A entrevista reflexiva, por sua vez, é um formato de entrevista dialógico e de gênero, segundo Denzin (2010). Nela, os sujeitos de gênero são criados por meio de seus atos de discursos. Citando Smith (1993) e Butler (1990), o autor defende que, tendo o discurso um caráter performativo e de ação, o ato de discursar, de ser entrevistado, torna-se em si uma performance. “A entrevista reflexiva, enquanto uma conversa dialógica, é o local e a ocasião para tais performances – isto é, a entrevista é transformada em um texto dramático e poético” (DENZIN, 2010, p. 27). Ainda conceituando a entrevista reflexiva, o autor pontua que ela é

(...) Simultaneamente, um local de conversa, um método discursivo e um formato comunicativo que produz conhecimento sobre a sociedade cinemática. Este formato de entrevista fornece os materiais que são transformados em textos de performance crítica; narrativas críticas sobre comunidade, raça, ego e identidade. (SMITH, 1992 apud DENZIN, 2010, p. 27)

Em seus mais diversos formatos, a entrevista pode ocupar várias funções no documentário, como afirma Senra (2010). A autora, contudo, ressalta que é da entrevista a função de abrir as portas ao relato da experiência e acionar os mecanismos da subjetividade. Ela pode se posicionar como elemento constituinte – até mesmo como constituinte dramático.

¹ Fritz Schütze é um sociólogo alemão considerado um dos precursores das análises das narrativas. O método do referido autor tem como base o Interacionismo Simbólico, a Fenomenologia Social e a Etnometodologia Social. Schütze desenvolveu grandes contribuições para a retomada da pesquisa biográfica. (FERNANDES; HEIDEMANN; COSTA; BECKER; BOEHS, 2017)

Ainda segundo Senra (2010), a entrevista não pretende ser um lugar de confronto, e sim um local de “encontro entre iguais”. Embora a igualdade seja um contexto abstrato, a autora defende que ela pode ser “criada” na situação da filmagem – ou seja, na composição das locações, no uso do vídeo, na equipe, nas pesquisas prévias sobre as locações, no número de encontros entre entrevistador e entrevistado. Citando a obra do documentarista Eduardo Coutinho, a autora ressalta que a pergunta deve, assim, deixar de ser o lugar do confronto e se tornar um local de aproximação. Comolli (2008) também dá destaque a essa forma de entrevista, que deixa de lado o estabelecimento de hierarquias e o controle da relação entre entrevistador/entrevistado:

O que talvez seja específico do procedimento do documentário é que ele supõe um não-controle daquilo que o constitui: a relação com o outro. Essa posição frágil parece ir de encontro à noção de mise-en-scène. No entanto, é essa contradição que funda nossa prática. Abordar a questão desse outro sob o ângulo do medo que temos dele é justamente significar o seu contrário: o desejo (de uns e do outro) (COMOLLI, 2008, p. 88)

Tendo como embasamento teórico as temáticas e conceitos discutidos neste capítulo, enxergando a entrevista como braço do fazer jornalístico que atua na apuração dos fatos e na construção da realidade; e ainda funcionando como um mecanismo de relato das experiências e de acionamento da subjetividade dentro do documentário – podemos, então, pensar a entrevista como um elemento de intersecção entre o gênero documentário e o Jornalismo – e, a partir dela, pensarmos a definição de um “documentário jornalístico”.

4 PROCESSOS METODOLÓGICOS: ANÁLISE CULTURAL DAS ENTREVISTAS DO DOCUMENTÁRIO *OS CAPACETES BRANCOS*

O presente capítulo tem como objetivo o detalhamento dos métodos e técnicas utilizados para a construção e desenvolvimento da análise principal desta monografia, que tem como objetivo a contribuição para os saberes escassos das pesquisas que buscam uma intersecção entre o documentário e o Jornalismo, pensando a entrevista como um dos fundamentos para tal intersecção.

Serão abordados, portanto, as questões relacionadas ao plano da prática, ou seja, ao campo de pesquisa, como afirma Lopes (2003):

A Metodologia na pesquisa se situa no plano da prática e indica os métodos efetivamente usados numa pesquisa. Aqui, método é entendido como um conjunto de decisões e opções particulares que são feitas ao longo de um processo de investigação. Os métodos constituem uma das instâncias da prática metodológica. (...) O campo de pesquisa é o lugar da prática e da elaboração dos objetos do conhecimento científico, da sua construção sistemática e da fundamentação empírica dos fatos com que lida.” (LOPES, 2003, p. 94)

Fundamentada na Análise Cultural, a pesquisa busca, a partir dos conceitos e problemáticas discutidas nos capítulos anteriores, analisar as entrevistas presentes no documentário *Os Capacetes Brancos* e traçar, a partir delas, premissas para a existência do que aqui tratamos por “documentários jornalísticos”, ou seja, produções do gênero que estão alinhadas aos preceitos, práticas e funções sociais do Jornalismo.

Tratemos, primeiramente, de sua tipologia quanto à abordagem. A presente monografia se configura como uma pesquisa qualitativa, uma vez que se desprende da representatividade numérica em detrimento do aprofundamento e da compreensão de seu objeto de estudo. Grosso modo, é possível afirmar que a pesquisa qualitativa é aquela que se preocupa em explicar o porquê das coisas. Para tanto, ela possui um caráter majoritariamente interpretativo – embora não se restrinja especificamente a ele, podendo adquirir caráter descritivo dependendo das escolhas do pesquisador, como afirma Lopes (2003) ao defender a complementaridade entre as análises descritiva e interpretativa.

A abordagem qualitativa se faz uma saída interessante para o presente trabalho por conservar a forma literal dos dados e permitir ao pesquisador que se prenda às diferentes nuances de sentido, fazendo uso da reflexividade e permitindo uma maior variedade de abordagens. O processo de análise e interpretação deve se dar de maneira

iterativa, dando liberdade ao pesquisador para elaborar explicações lógicas examinando as unidades de sentido e suas interrelações.

A partir da análise das entrevistas do objeto selecionado, a autora focaliza um tipo específico de documentário – o documentário jornalístico. Há, portanto, a “motivação em preencher uma lacuna nos conhecimentos” (LAVILLE e DIONE, 1999, p. 85). Laville e Dione (1999, p. 86) definem a pesquisa fundamental como “um tipo de pesquisa destinado, a princípio, a aumentar a soma dos saberes disponíveis, mas que poderão, em algum momento, ser utilizados com a finalidade de contribuir para a solução de problemas postos pelo meio social”. É importante pontuar que esta pesquisa não se propõe a solucionar todos os problemas e debates da área, mas sim contribuir para esta aproximação entre documentário e Jornalismo sob a perspectiva teórica e metodológica dos conhecimentos apreendidos ao longo da graduação no curso de Jornalismo.

Finalmente, a presente pesquisa caracteriza-se, no campo da objetivação, como uma pesquisa exploratória. Por definição, esse tipo de pesquisa tem como intuito a identificação de um objeto, fenômeno ou problematização para estudos e pesquisas posteriores. Como o próprio nome denota, a ideia principal é a de explorar novos territórios, aproximando os conhecimentos já existentes para o mapeamento de uma nova zona ou objeto de estudos – no caso, a aproximação entre Jornalismo e documentário, que se faz presente no conceito de “documentário jornalístico” aqui proposto. Outra característica da pesquisa que a coloca como exploratória é o fato de existir pouca informação disponível sobre seu objeto, como apontam Raupp e Beuren (2006). Ainda segundo os autores:

Uma característica interessante da pesquisa exploratória consiste no aprofundamento de conceitos preliminares sobre determinada temática não contemplada de modo satisfatório anteriormente. Assim, contribui para o esclarecimento de questões superficialmente abordadas sobre o assunto. (RAUPP & BEUREN, 2006, p. 80)

Entretanto, é possível, ainda no campo da objetivação, propormos a complementaridade entre o caráter exploratório e o descritivo, já que a análise aqui proposta se concentra em observar, identificar, analisar e descrever as características dos objetos de estudo em busca de uma interface com as perspectivas jornalísticas descritas no segundo capítulo desta monografia.

A presente pesquisa se caracteriza, também, como um estudo de caso, uma vez que ela tem como objeto de estudo uma entidade bem definida. Por analisar o produto sob

uma perspectiva cultural, caracteriza-se como um estudo de caso de vertente sociocultural. Laville e Dione (1999) argumentam que a vantagem de optar pelo estudo de caso é a maior possibilidade de aprofundamento que essa estratégia oferece, já que os recursos de análise estarão focados na unidade e não nas restrições que podem surgir quando há a comparação com o todo ou mesmo com similares. Segundo os autores, o estudo de caso é mais permissivo e concede ao pesquisador uma potencialização na criatividade e na imaginação.

4.1 Seleção do produto analisado

Este item busca definir os critérios e processos envolvidos na seleção do produto aqui analisado - o documentário *Os Capacetes Brancos*. Antes, contudo, faz-se necessário algumas observações sobre os conceitos de universo e amostra. Segundo Richardson (2015), o universo se define pelo conjunto de elementos que possuem determinadas características em comum. Nesse sentido, cada unidade ou membro desse universo denomina-se elemento. A amostra se constitui como um subconjunto universal que agrupa um certo número de elementos para averiguar algo.

Portanto, na presente pesquisa, tratemos do universo como o gênero documentário e seus elementos como os produtos deste gênero. A amostragem, portanto, está representada na figura do documentário escolhido para análise, e se caracteriza como uma amostragem do tipo intencional, onde “os elementos que formam a amostra relacionam-se intencionalmente de acordo com certas características estabelecidas no plano e nas hipóteses formuladas pelo pesquisador” (RICHARDSON, 2015, p. 161). São essas características, aqui, o uso de entrevistas, de material audiovisual documental e de imagens que re-constroem acontecimentos e situações do cotidiano.

O processo inicial para a seleção do produto envolveu uma pesquisa prévia sobre as categorias de documentário do Oscar – prêmio entregue pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas², uma das mais notáveis instituições da indústria cinematográfica mundial. A pesquisa teve como objetivo a seleção de objetos de estudo que não apenas retratem uma realidade, mas que possuam caráter de denúncia, reportagem e problematização da mesma. Por questões relacionadas ao tempo de pesquisa

² ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES. Oscars.org, 2015. About. Disponível em: <https://www.oscars.org/about> Acesso em 24 nov. 2018.

e à densidade das temáticas abordadas nestas categorias da premiação – que requerem mais tempo de análise e observação – foi selecionada uma produção vencedora da categoria Melhor Documentário de Curta-metragem. Além da premiação, outro critério utilizado pela autora para a escolha do objeto está relacionado à temática abordada no documentário, que retrata a Guerra da Síria pela perspectiva do grupo de resgate voluntário conhecido como “Capacetes Brancos” – pauta que tem dominado o Jornalismo do mundo inteiro desde a eclosão da guerra civil em meados de 2011.

4.2 Análise Cultural

Para a realização deste estudo de caso, foi preciso a determinação de uma metodologia que favorecesse uma análise aprofundada das entrevistas presentes no documentário escolhido como objeto – e, a partir dela, iniciar a tentativa de compreender tais entrevistas como um ponto de intersecção entre o gênero documentário e o Jornalismo.

A escolha pela análise cultural se deu pela abordagem multidisciplinar e diversificada dos Estudos Culturais em relação a determinados fenômenos – particularidade destacada por Cevasco (2008). O fenômeno, aqui, é representado pelo filme documentário, produção midiática cinematográfica que retrata, por meio do Documentarismo, aspectos culturais e cotidianos – bem como as construções sociais resultantes das escolhas narrativas dos diretores e roteiristas envolvidos nos processos de produção. Vale ressaltar a importância da metodologia escolhida para o estudo das questões subjetivas referentes a grupos, sujeitos e contextos sobre os quais este trabalho se debruça. Faremos referência, neste caso, ao contexto da Guerra Civil Síria, ao sujeito membro dos Capacetes Brancos – e, principalmente, ao cotidiano vivenciado por estes sujeitos específicos no contexto explicitado pelo filme documentário que é objeto desta análise.

A diversidade e a multidisciplinaridade na abordagem possibilitam uma análise mais ampla de produtos culturais. Escosteguy (2011, p. 29) destaca a multiplicidade de objetos de investigação como uma das características dos estudos culturais. Essa multiplicidade “resulta da convicção de que é impossível abstrair a análise da cultura das relações de poder e das estratégias de mudança social”. Conforme postula a autora, a inexistência de uma síntese que contemple todos esses fatores faz com que “o terreno e

sua investigação circunscrevam-se aos temas vinculados a culturas populares e aos meios de comunicação de massa, e, posteriormente às temáticas relacionadas com as identidades.”

Constituídos em resposta às modificações que marcam a sociedade contemporânea dos *mass media*, os Estudos Culturais se posicionam como uma escola teórica caracterizada pela polêmica e pela falta de consenso, como afirma Cevasco (2008). Segundo a autora, a maioria das definições ressaltam as dificuldades na restrição de um aspecto definidor de um campo que, além de relativamente novo, encontra-se em crescente expansão. Citado pela mesma, Stuart Hall³ (1932) – um dos principais teóricos dessa vertente – coloca a publicação de três obras notórias como ponto de origem dos Estudos Culturais: *The Making of the English Working Class* (1963), de Edward P. Thompson; *Culture and Society, 1780-1950* (1958), de Raymond Williams; e *The Uses of Literacy* (1957), de Richard Hoggart.

Cevasco (2008, p. 62) destaca que os Estudos Culturais “começaram como um empreendimento marginal, desconectado das disciplinas e das universidades consagradas”. Na contrapartida deste “isolamento acadêmico”, as investigações dessa vertente não começaram única e exclusivamente pelas “mãos” de um determinado intelectual, mas sim pelo surgimento de uma necessidade política em estabelecer “uma educação democrática para os que tinham sido privados dessa oportunidade”. Sua posição teórica se distingue, nas palavras da autora:

(...) Por pensar as características da arte e da sociedade em conjunto, não como aspectos que devem ser relacionados, mas como processos que têm diferentes maneiras de se materializar, na sociedade e na arte. Os projetos artísticos e intelectuais são constituídos pelos processos sociais, mas também constituem esses processos na medida em que lhes dão forma. Os projetos mudam no decorrer das modificações sociais e devem ser estudados sempre como formas sociais. Os elementos normalmente considerados externos a um projeto artístico ou intelectual – por exemplo, o modo de vida de uma determinada sociedade – são internos na medida em que estruturam a forma das obras e dos projetos que, por sua vez, articulam os significados e os valores dessa sociedade (CEVASCO, 2008, p. 64)

Outro ponto interessante levantado pela autora está relacionado à expansão da quantidade de meios de produção cultural nascidos e popularizados a partir dos anos 60. A multiplicação das fontes produtoras “possibilitou a percepção clara de uma qualidade

³ Teórico dos Estudos Culturais e diretor do primeiro programa de pós-graduação em Estudos Culturais, o Centre for Contemporary Cultural Studies da Universidade de Birmingham (CEVASCO, 2008)

definidora desses meios” (CEVASCO, 2008, p. 69). Tratam-se de práticas de produção que fazem uso seletivo de meios materiais (linguagem, as tecnologias da escrita, meios eletrônicos de comunicação, etc.) com o objetivo de dar forma aos significados e valores de uma sociedade específica. De caracteres culturais, esses significados adquirem existência por meio dessas “formas culturais” – e se veem modificados “na medida em que entram em conjunção com pessoas em situações específicas que os podem aceitar, modificar ou recusar”.

Atualmente, os Estudos Culturais têm trazido para debate as questões relacionadas à formação identitária – comportamento agregado pelas lutas de libertação do final do século XX e pela pós-modernidade. Isso porque, de acordo com Cevasco (2008), as representações identitárias – sejam elas de raça, gênero ou etnia – perpassam necessariamente os processos culturais (práticas simbólicas). Num paralelo às afirmações da autora, Woodward (2000) relaciona cultura e identidade partindo das premissas da identificação e do reconhecimento. Segundo o autor, a identidade se faz presente por meio dos processos de identificação, ou seja, por meio do reconhecimento de fatores que podem denotar diferenças ou similaridades sociais. Conforme inferência do autor, ao realizarmos uma representação identitária, conferimos a ela um significado construído socialmente por meio de mecanismos presentes no meio cultural.

Nesse contexto, a mídia ocupa um espaço de protagonismo na concretização dos processos de construções identitárias – isso porque, como destaca Sodré (1999), ela é responsável pela edificação do imaginário social. As histórias contadas pelos produtos culturais veiculados pelos *mass media*, segundo Cevasco (2008, p. 168), “assinalam o poder que as narrativas exercem na fixação de papéis e ideais sociais”.

Pelas razões explicitadas neste item, a análise cultural se apresenta como a metodologia mais adequada para a formulação da análise desta monografia. Através dela, é possível identificarmos as representações de práticas culturais no documentário *Os Capacetes Brancos* e como elas auxiliam na construção identitária dos indivíduos retratados no filme. A autora acredita que, por meio da interpretação dos dados coletados, será possível identificar o papel das entrevistas neste processo de construção identitária e como elas contribuem para a atribuição de um caráter jornalístico ao documentário.

4.3 Categorias de análise e método de observação

Postas as informações contidas no item anterior e tendo em vista a investigação proposta no início deste capítulo, foram selecionadas três categorias de análise que servissem às intenções da pesquisa e que, assim como a metodologia de análise, contribuíssem para o desenho de um estudo das entrevistas presentes no documentário *Os Capacetes Brancos*. São as categorias: Contexto da Guerra Civil Síria; o Sujeito dos Capacetes Brancos e Cotidiano.

A observação se apresenta como uma ferramenta de destaque na construção de análises como a presente, organizadas e desenvolvidas sob categorias. Entretanto, para se qualificar como método científico, ela deve ser criteriosa e satisfazer certas exigências, como afirmam Laville e Dionne (1999, p. 176). Segundo os autores, para caracterizar-se como metodologia de pesquisa, a observação deve ultrapassar o status de uma mera busca ocasional para tornar-se uma ferramenta pronta para ser posta a serviço de “um objeto de pesquisa, questão ou hipótese”. Esse serviço, ainda de acordo com os autores, “deve ser rigoroso em suas modalidades e submetido a críticas nos planos da confiabilidade e da validade”.

Para tal, os autores propõem três técnicas de observação: a observação estruturada, a observação pouco ou não-estruturada e as chamadas “técnicas intermediárias de observação”, categoria de observação que transita entre as duas primeiras. Nestes modos intermediários, o pesquisador tem o poder de recorrer a uma abordagem adaptada à sua situação.

Esse modo de proceder, situado entre as duas maneiras descritas anteriormente, pode se modular de diversas maneiras: o pesquisador pode dar-se tempo para se integrar mais no grupo ou dotar-se pouco de uma estrutura de observação mais elaborada ou, ainda, combinar as duas (LAVILLE & DIONNE, 1999, p. 182).

Os autores não descartam, contudo, a soberania do objeto. Eles ressaltam que, independentemente das adaptações realizadas no método de observação, é essencial que ele convenha ao objetivo perseguido, e também que a observação seja uma técnica que possa ser usada de maneira combinada.

Por enquanto, fixemos que a observação constitui um meio fundamental de colher informação. Para que esta informação seja útil, é indispensável, contudo, que sua busca seja seriamente orientada por uma preocupação definida de pesquisa, e que essa busca seja seriamente orientada por uma preocupação definida de pesquisa, e que essa busca seja, também, organizada com rigor. O pesquisador deve principalmente estar atento a tudo o que diz respeito à sua hipótese e

não simplesmente selecionar o que lhe permitiria confirmá-la (LAVILLE & DIONNE, 1999, p. 182).

É sob a perspectiva dos autores, seus conceitos e ideias de observação intermediária que esta técnica será aplicada na análise desenvolvida na presente monografia.

3.4 Entrevistas e estrutura narrativa: compreensão, interpretação e análise de dados audiovisuais

Conforme a discussão abordada no segundo capítulo, a entrevista aparece, nesta monografia, como um dos preceitos para uma possível intersecção entre documentário e Jornalismo. Para que a análise das entrevistas seja construtiva nesse sentido, é preciso que tratemos da compreensão e da interpretação de dados qualitativos na situação de entrevistas gravadas – sendo o produto analisado de origem audiovisual.

Loizos (2002) afirma que o registro imagético – acompanhado ou não de sons – possui um caráter restrito e ao mesmo tempo poderoso das ações e acontecimentos. Essa afirmação decorre da crescente influência dos meios de comunicação em nossas vidas e da natureza majoritariamente imagética dos produtos culturais por eles veiculados. Por consequência, “‘o visual’ e ‘a mídia’ desempenham papéis importantes na vida social, política e econômica” (LOIZOS, 2002, p. 137-138).

Ao dar o mesmo tratamento aos conceitos de “vídeo” e “filme” (“praticamente a mesma coisa”, nas palavras do autor), Loizos (2002) postula que, na pesquisa qualitativa,

(...) O vídeo tem uma função óbvia de registro de dados sempre que algum conjunto de ações humanas é complexo e difícil de ser descrito compreensivamente por um único observador, enquanto ele se desenrola. (...) Não existem limites óbvios para a amplitude de ações e narrações humanas que possam ser registradas, empregando conjuntamente imagem e som em um filme de vídeo (LOIZOS, 2002, p. 149)

Ainda que estejamos falando sobre a análise de entrevistas não realizadas pela pesquisadora, a contribuição do autor é válida no sentido de que os registros audiovisuais se fazem úteis para a melhor compreensão de ações e acontecimentos complexos demais para serem restringidos às palavras de uma única testemunha, ouvinte ou entrevistador.

Ele ainda pontua um ponto forte da pesquisa qualitativa: “sua capacidade para acessar de imediato o que acontece no mundo – isto é, examinar o que as pessoas de fato

fazem na vida real, em vez de lhes pedir para comentar a respeito” (LOIZOS, 2002, p. 110). Em contrapartida, ele ressalta que as mensagens captadas “em campo” não nos falam diretamente, uma vez que sempre passam pela codificação dos instrumentos de registro, sejam eles anotações de campo e transcrições ou até mesmo as gravações – porque mesmo aquilo que vemos e ouvimos é mediado pelas escolhas do pesquisador/entrevistador (locações, posição dos equipamentos, enquadramentos, etc.) Por esse motivo, tanto as técnicas de entrevista quanto as decisões relacionadas à narrativa são importantes para a construção de sentido – seja ele numa pesquisa ou num produto midiático.

Para que seja possível pontuar a importância das entrevistas presentes em *Os Capacetes Brancos* para a narrativa do documentário, é preciso conceituar o que constitui, de fato, uma narrativa. Riessmann (1993), citado por Santos (2013), define “narrativa” como um termo carente de uma definição precisa graças a seu caráter abrangente e, ao mesmo tempo, mutável. Também citados por Santos (2013, p. 23), Labov e Waletzky (1967) postulam que a narrativa é “um método de recapitular as experiências passadas”, caracterizado por sua organização estrutural em uma sequência de tempo, por ter uma lógica a ser seguida e por ser “contável”.

As afirmações de Santos (2013), ainda que falem sobre o uso da narrativa nas entrevistas de pesquisas interpretativistas, podem ser aplicadas na compreensão de dados qualitativos coletados nas entrevistas de um documentário. O autor estabelece que a percepção de que a narrativa não é utilizada apenas para (re)construir eventos passados é essencial para que possamos compreender seu funcionamento. Entre outros objetivos, a narrativa é utilizada para que os eventos nela retratados sejam interpretados de acordo com as representações desejadas tanto pelo roteirista/entrevistador quanto pelo entrevistado. Dessa forma, é possível inferir que as narrativas são, necessariamente, construídas pelos dois lados e, por isso, podem ser consideradas “performances situadas”. Nelas, o enunciador (em seu lugar de fala ou em seu lugar de roteirista) lida com as circunstâncias da situação e a estrutura social normativa, construindo “um mundo de ações e personagens que são postos em relação com ele mesmo e com aqueles para quem realiza a narração” (BASTOS, 2004 apud SANTOS, 2013).

O entendimento da produção narrativa como uma performance situada criou, no âmbito da pesquisa interpretativista, uma forte tendência em se trabalhar com entrevistas

não estruturadas, de acordo com Santos (2013, p. 25-26). Esse tipo de entrevista, segundo o autor, “favorece a emergência de narrativas”.

Pelas características da entrevista não estruturada e da entrevista narrativa explicitadas no segundo capítulo desta monografia, as entrevistas analisadas serão tratadas como narrativas e não estruturadas. Por este motivo, e seguindo a lógica de Santos (2013) a análise desses dados não deverá ser limitada pelas falas dos participantes na interação. Citando Geertz (1989), o autor postula que a análise deve seguir no sentido de que a entrevista está articulada a uma grande teia de significações – que abrange uma enorme variedade de elementos: “entre outras coisas, o como foi dito (que abarca, inclusive, a linguagem corporal), a pessoa que disse e o contexto no qual a enunciação se deu” (GEERTZ apud SANTOS, 2013, p. 28). Deve-se, portanto, considerar não apenas aquilo que é dito, ou mesmo aquilo que é dito e mostrado, mas sim realizar uma análise profunda o suficiente para captar o “antes” e o “depois” da entrevista.

Consonante a tais premissas, Santos (2013, p. 28) entende que a narrativa é, também, “uma prática discursiva que dá margem a coconstruções sociais de toda ordem” Por isso, a análise dos dados deve articular uma microanálise sobre o contexto macro da interação. Gubrium & Holstein (2003), citados por Rollemberg (2013, p. 40-41), ressaltam que, na vida cotidiana, é comum o envolvimento de indivíduos “em práticas sociais de construção de significados e de (re)construção de nossas identidades”. A entrevista, nesse contexto, aparece como uma oportunidade de facilitar “a reflexão e a discussão sobre essas práticas, sobre quem somos e o que fazemos”.

Complementando o pensamento de Santos (2013), Rollemberg (2013) também traz uma ênfase sobre a coconstrução de realidades em relação às entrevistas e destaca a importância de uma abordagem mais ampla quando tratamos de análises nelas baseadas.

Enfatizo, uma vez mais, que entendo a entrevista como coconstrução de realidades, subjetividades e significados. Assim, ao se analisarem os dados gerados nas entrevistas, entendo que se deve ir além da descrição de situações vividas. A análise deve contemplar a dinâmica da entrevista, que envolve o que é discutido e como a interação é conduzida por todos os envolvidos. (...) O interesse maior é pela produção conjunta de significados e por sua inserção na situação de entrevista (ROLLEMBERG, 2013, p. 42)

A autora adiciona ao seu entendimento de entrevistas a contribuição de Silverman (2001), que reitera que não se tratam de momentos para duvidarmos da veracidade ou da completude do conteúdo narrativizado pelo entrevistado, mas sim para observarmos

“reconstruções de sentidos, a emergência de narrativas de vida e a performance de identidades sociais” (ROLLEMBERG, 2013, p. 42). Citando Baker (2001), a autora salienta que, numa entrevista, é significativa a visualização das respostas “como relatos de experiências e possibilidade de voltar a experienciá-las”.

Utilizando os conceitos, métodos e técnicas explicitados pelos autores aqui abordados, será possível debruçar-se sobre os dados coletados em meio ao estudo e observação das entrevistas e imagens de re-construção presentes em *Os Capacetes Brancos* e, assim, desenvolver uma análise de caráter interpretativo que contemple as representações de sujeito, contexto e cotidiano na narrativa audiovisual do produto.

5 CAPACETES BRANCOS: SUJEITO, CONTEXTO E COTIDIANO

Partindo dos caminhos teóricos e metodológicos explicitados até o presente momento, será desenvolvida, neste capítulo, a análise central desta monografia. Antes de partirmos para ela, faz-se necessário um conhecimento prévio sobre o objeto de análise – o documentário *Os Capacetes Brancos*.

5.1 A obra: produção, storyline, direção e recepção da indústria

*Os Capacetes Brancos*⁴ (título original: *The White Helmets*) é um documentário de curta-metragem que se passa na cidade síria de Aleppo, e também na Turquia, no início do ano de 2016. A produção é original Netflix, tendo sido lançada com exclusividade na plataforma de *streaming* da empresa no dia 16 de setembro de 2016.

O documentário se desenvolve em meio à seguinte *storyline*:

Depois de cinco anos de guerra, mais de 400 mil sírios foram mortos e milhões fugiram do país. Em áreas fora do domínio do regime, os cidadãos remanescentes contam com os serviços de um grupo de voluntários socorristas – os chamados “Capacetes Brancos” –, que buscam por sobreviventes em meio aos destroços enquanto as bombas continuam a cair sobre as cidades sírias (trecho extraído e adaptado do documentário⁵, tradução livre)

Tendo como plano de fundo a intensificação da violência e da brutalidade nas cidades sírias, o documentário *Os Capacetes Brancos* segue o cotidiano de três voluntários socorristas que se colocam na linha de frente para salvar civis afetados pelas consequências da guerra enquanto precisam, ainda, se preocupar com a segurança e o sustento de suas próprias famílias e amigos. O site de críticas cinematográficas Rotten Tomatoes⁶ classificou o documentário como “tocante e inspirador”, pontuando que a obra é ao mesmo tempo, “um registro rápido e certo da realidade angustiante dos cidadãos sírios que optam por não saírem de seu país; e um retrato humilde do poder do espírito humano”⁷.

⁴ Disponível para streaming no link <https://www.netflix.com/watch/80101827>. Acesso em 24 nov. 2018. Para acessar o conteúdo de maneira legal, é necessário o acesso a uma conta da Netflix.

⁵ Lettering de abertura do documentário *Os Capacetes Brancos*, exibido em 1’ 08”.

⁶ ROTTEN TOMATOES. Movies | TV Shows | Movie Trailers | Review. Disponível em <https://www.rottentomatoes.com> Acesso em 24 nov. 2018.

⁷ ROTTEN TOMATOES. *The White Helmets* (2016). Disponível em https://www.rottentomatoes.com/m/the_white_helmets/ Acesso em 24 nov. 2018.

Orlando von Einsiedel, diretor do documentário, é um cineasta britânico reconhecido pela sua direção em documentários. No ramo das produções audiovisuais, Von Einsiedel também atua nas frentes de produção, roteiro e fotografia. Seu primeiro documentário produzido com recursos, *Virunga* (2014) recebeu aclamação internacional e venceu mais de 50 prêmios da indústria cinematográfica e televisiva, incluindo um Emmy, um Peabody, um Grierson e um Prêmio duPont-Columbia por Melhor Produção Jornalística (*Outstanding Journalism*)⁸. Com *Os Capacetes Brancos*, o sucesso se repetiu e se tornou ainda maior: o documentário venceu o Oscar na categoria de Melhor Documentário de Curta-Metragem, o Prêmio da Audiência no Festival Internacional de Cinema de Hamptons e o prêmio de Melhor Curta-Metragem da Associação Internacional de Documentários – além de ter vencido prêmios técnicos em festivais de música e edição de som em produções audiovisuais.⁹

A produção também foi bem recebida pela crítica. No site Rotten Tomatoes, o título conta com 100% de críticas positivas, e nota média de 8,5 de possíveis 10. Os números da audiência também são positivos: 84% conferiram nota maior que 3,5 de possíveis 5 à produção, que têm nota média 4 entre o público geral. No site IMDb, *Os Capacetes Brancos* se mantém acima da média, mantendo nota 7,5 de possíveis 10, com base em mais de 5 mil comentários.

Além de retratar uma pauta tão relevante quanto a Guerra Civil Síria – que será contextualizada adiante, na categoria de análise “Contexto” – e ter adquirido uma notável relevância e estima na indústria cinematográfica, na crítica e na audiência, o documentário *Os Capacetes Brancos* também se destaca por estar inserido em um contexto de mudanças na indústria cinematográfica e audiovisual.

Como pontuado no primeiro capítulo, vivenciamos a chamada “Cultura da Convergência”, marcada pela predominância das tecnologias da informação e da comunicação (as chamadas “TICs”) e pela hibridização de suas respectivas linguagens, traduzidas num processo de transmidiatização. E é claro que o cinema, uma das maiores mídias de massa dos séculos XX e XXI, não passaria ileso dessas transformações. *Os Capacetes Brancos* se insere nesse cenário ao posicionar-se como o primeiro

⁸ IMDb. Orlando von Einsiedel. Disponível em https://www.imdb.com/name/nm3915542/?ref_=nmbio_bio_nm Acesso em 24 nov. 2018.

⁹ IMDb. The White Helmets – Awards. Disponível em https://www.imdb.com/title/tt6073176/awards?ref=tt_ql_op_1 Acesso em 24 nov. 2018.

documentário produzido e lançado por uma plataforma de *streaming* – a Netflix – a receber um Oscar da Academia de Ciências e Artes Cinematográficas.

Esse reconhecimento da indústria cinematográfica não acontece por acaso: as plataformas de *streaming* têm demonstrado uma curva de crescimento surpreendente na última década.¹⁰ Por conta desse crescimento e da preferência do grande público pelo conteúdo *on demand*, essas empresas estão buscando novos caminhos de expansão, enquanto grandes estúdios e canais têm se preocupado em redefinir seus modelos de negócio. David Wells, CFO da Netflix, declarou, em 2018, as intenções da marca em modificar seus serviços, focando principalmente nas produções originais. A ideia é que, nos próximos anos, cerca de 50% de seu “cardápio” de títulos sejam conteúdos produzidos ou licenciados pela própria Netflix¹¹.

É claro que a ideia de cinema e televisão em *streaming* não chega aos olhos do grande público sem muita controvérsia. Steven Spielberg, um dos maiores cineastas da história do Cinema, declarou que as produções originais da Netflix não deveriam ser elegíveis para Oscars. Em entrevista para a ITV News, o diretor declarou: “Uma vez que você se compromete com um formato televisivo, você é um telefilme. Certamente, se tratamos de uma boa produção, ela merece um Emmy, mas não um Oscar”. Spielberg defende que a exibição de filmes em um número limitado de salas de cinema por um curto período de tempo não é suficiente para qualificar uma produção como elegível ao Oscar.¹²

A Netflix também entrou em conflito com o Festival de Cinema de Cannes, um dos maiores eventos de cinema do mundo, por um impasse legal com a legislação francesa, que prescreve um hiato de até 36 meses entre o lançamento de filmes em cinemas e eventos na França e sua divulgação, na íntegra, em plataformas de *streaming*. O imbróglio culminou na retirada dos títulos da Netflix do Festival de Cannes. Apesar de

¹⁰ TV TECHNOLOGY. TV Streaming Audiences Show Triple-Digit Growth. Disponível em: <https://www.tvtechnology.com/news/tv-streaming-audiences-show-triple-digit-growth>. Acesso em 26 nov. 2018.

¹¹ VARIETY. Netflix Targeting 50% of Content to Be Original Programming, CFO Says. Disponível em: <https://variety.com/2016/digital/news/netflix-50-percent-content-original-programming-cfo-1201865902/>. Acesso em 26 nov. 2018.

¹² VARIETY. Steven Spielberg Doesn't Think Netflix Movies Deserve Oscars. Disponível em: <https://variety.com/2018/film/news/steven-spielberg-netflix-movies-oscars-1202735959/>. Acesso em 24 nov. 2018.

se apresentar como um impasse legal, a imprensa especializada tem caracterizado o episódio como o embate entre duas culturas cinematográficas diversas¹³.

Os Capacetes Brancos, portanto, marca um posicionamento importante de uma das maiores instituições da indústria cinematográfica nos processos de validação do cinema em *streaming*. Não é a intenção deste trabalho o aprofundamento das diferenças, similaridades e dos embates entre a cultura do cinema “tradicional” e a do cinema em *streaming*. Pontuar esta recente problemática se faz necessário, contudo, para destacar a relevância do objeto de análise deste trabalho – que, além de temática, é também mercadológica.

5.2 Ficha técnica

Título: Os Capacetes Brancos

Gênero: Documentário

Direção: Orlando Von Einsiedel

Produção: Abigail Anketell-Jones, Adam Del Dio, Jonathan Mussman, Joanna Natasegara, Lisa Nishimura, Jason Spingarn-Koff, Tessa Treadway.

Edição: Masahiro Hirakubo

Lançamento: 16 de setembro de 2016

Tempo: 40 minutos (curta-metragem)

5.3 Sujeito

O documentário *Os Capacetes Brancos* é centrado nas figuras dos voluntários da frente de defesa civil síria – representados pelos entrevistados Khalid Farah, Abu Omar e Mohammed Farah. Como visto no capítulo anterior, a narrativa é parte integral da construção de uma identidade social. No documentário, as entrevistas aparecem como “fio condutor” da narrativa – unindo as duas, podemos aferir que a presença das

¹³ VOX. Cannes 2017: two vastly different cinema cultures provoke one big Netflix controversy. Disponível em <https://www.vox.com/culture/2017/5/24/15676892/cannes-netflix-controversy-culture-stiller-swinton-smith> Acesso em 24 nov. 2018.

entrevistas é responsável pela construção identitária do sujeito “capacete branco” – como o chamaremos daqui em diante.

Ao citar os estudos de McRobbie (1992), Cevalco (2008) coloca que a questão identitária é o que leva os Estudos Culturais adiante no chamado período “pós-moderno” – os anos que se seguiram à década de 1990. Nesse sentido, sob a perspectiva da análise cultural, a identidade vai como um “norte” de como as pessoas se enxergam enquanto agentes ativos, cujas identidades se projetam e se exprimem nas mais diversas práticas culturais.

Ainda falando sobre a questão identitária e suas mais diversas manifestações em produtos culturais, Cevalco (2008), em referência ao livro *The Bluest Eye*, da autora norte-americana Toni Morrison, avalia que existe, nas mercadorias, um papel moldador da identidade e das relações humanas. A união dessa perspectiva específica dos Estudos Culturais ao argumento de que a narrativa é atuante nas questões de identidade será determinante para explicitarmos como se dá a construção identitária do sujeito “capacete branco” ao longo da produção analisada.

Para dar início à análise desta construção identitária, partiremos dos pressupostos desenvolvidos pela autora em seus processos de observação do documentário e das entrevistas. Primeiro, trabalharemos com a ideia de que a construção do sujeito na produção se dá por meio da hibridização de duas figuras centrais construídas nas entrevistas: o “herói” e a “vítima da Guerra”.

Tellas e Valle (2014) tratam dos mais diversos conceitos de herói. As autoras argumentam que, com a modernização dos *mass media* e a expansão da indústria cultural (que se tornou praticamente uma entidade global e onipresente), nossos “heróis” têm sofrido mudanças drásticas. Elas ainda definem “herói” como “uma figura arquetípica que reúne em si os atributos necessários para superar de forma excepcional um determinado problema de dimensão épica” (TELLAS & VALLE, 2014, p. 3). A principal característica desse arquetipo, segundo as autoras, é a sua capacidade de auto sacrifício em prol do bem comum.

É no sentido da capacidade do auto sacrifício que a figura do “herói” é construída no documentário. Já a figura da “vítima” aparece quando os entrevistados tratam dos reflexos da guerra em suas vidas e suas constantes preocupações com os entes queridos, principalmente quando esses se encontram longe de seu alcance. Frequentemente, como

veremos a seguir, os entrevistados colocam as pessoas resgatadas com ou sem vida no lugar de seus filhos ou entes queridos, ressaltando os motivos de suas constantes preocupações – que compartilham com os demais civis que optaram por não fugirem das fronteiras sírias, como podemos supor pelo princípio da identificação.

Para ilustrarmos a relevância dessas duas figuras na construção do sujeito capacete branco, analisaremos as falas dos três entrevistados do documentário em ordem de aparecimento no produto – bem como as imagens utilizadas para compor o documentário – que não se tratam necessariamente de entrevistas (o “antes” e o “depois”). É válido ressaltar que encararemos as entrevistas presentes em *Os Capacetes Brancos* como entrevistas narrativas não estruturadas.

O primeiro entrevistado que nos é apresentado na narrativa é Khalid Farah, expedreiro. O documentário o apresenta como um homem normal: pai, trabalhador, preocupado com a família. Essa construção é corroborada pela fala que abre sua participação na obra: “Sou casado e tenho uma filha. Seu nome é Amal.” Sua fala é coberta por imagens que mostram a interação da personalidade com a sua residência e principalmente com a filha. A autora considera importante pontuar que, por uma limitação das plataformas Netflix em relação à reprodução de conteúdo, não será possível a inserção de *print screens* da cena para complemento dos escritos.

A relação paternal entre Khalid e a pequena Amal é um dos pontos mais associados à construção da sua personagem e é de vital importância para a dualidade do sujeito capacete branco. Em um determinado ponto da narrativa – um núcleo onde os entrevistados falam sobre a esperança de um futuro melhor – Khalid declara ter muitas esperanças para a filha:

Tenho muitos sonhos para ela, na verdade. Quando eu volto do trabalho e a pego no colo... olho pra ela e fico muito triste com o destino das crianças que perderam suas vidas no bombardeio. Mas, ao mesmo tempo, desejo que ela realize seus sonhos e viva muitos anos. (Trecho da entrevista de Khalid Farah)

Esse é um dos principais pontos onde a dualidade do sujeito pode ser observada: ao mesmo tempo em que existe a figura heroica, que pensa todo o tempo em seu dever humanitário, coexiste a figura que é vítima da violência e da barbárie proporcionadas pela Guerra, que vem à tona no desejo de assistir ao crescimento e à plenitude da filha, e o medo de que esta possibilidade não venha a existir em um futuro próximo. Um interessante mecanismo de identificação utilizado especificamente nesse excerto é a

imagem de Khalid olhando as fotos da filha no celular, com uma expressão facial que denota maravilha e nostalgia.

Outro ponto muito interessante que podemos enxergar nas entrevistas de Khalid é o contraste entre os sentimentos de responsabilidade e o medo. Em uma parte de sua participação na narrativa, ele faz uma declaração que pontua fortemente esse contraste:

“Faço parte da Capacetes Brancos há três anos. Vi muitas pessoas morrerem em bombardeios. Também vi muitas pessoas serem resgatadas. Mas a coisa mais difícil é ver corpos. Isso me deixa muito abalado. Mas esse é meu dever e meu trabalho. Tenho que fazer isso pelo povo, pelos civis” (Trecho da entrevista de Khalid Farah)

O senso de responsabilidade aparece, aqui, como uma face do auto sacrifício. Embora sofra com as perdas típicas do trabalho de um socorrista de guerra (a constante convivência com a morte e o sofrimento dos civis e de seus colegas de trabalho), ele coloca o bem-comum acima de seu sofrimento pessoal – comportamento que se adequa ao arquétipo de herói. Nas aparições de Khalid, existem outros dois instantes marcados pelo sofrimento pessoal em detrimento do bem comum. Um deles é quando ele fala sobre a morte de companheiros da Capacetes Brancos: “Perdi dois colegas muito queridos e importantes para mim. Estavam em uma missão de resgate de civis. Uma semana antes, estávamos todos juntos, trabalhando, comendo, bebendo... e então eles foram mortos.” Podemos observar, nesta frase, além do sofrimento pessoal da perda dos companheiros, o receio que advém dos perigos de seu trabalho como socorrista e a iminência de um destino parecido com o de seus amigos.

Outro desses instantes é o momento em que os Capacetes Brancos de Alepo partem para a Turquia para um mês de treinamento, quando fala sobre a saudade de casa: “É difícil, você fica longe da família..., mas a vida requer sacrifício. Então agora vamos sacrificar um mês para ganhar conhecimento.” Os valores familiares acompanham de maneira integral o trabalho de Khalid, que constrói, por meio dela, uma empatia para com os indivíduos socorristas e configura um propósito às missões de resgate do ex-pedreiro: “Sempre que estou em uma missão de resgate, tento o máximo possível salvar todos que estão debaixo dos escombros, sejam jovens ou velhos. Considero todos como se fossem da minha família”, destaca. Esses valores se devem à religião predominante na Síria – o

islamismo¹⁴, uma religião pertencente a um espectro conservador que têm, na família, as bases para a edificação de um sujeito – principalmente quando tratamos do papel de “chefe e protetor da família” resguardado ao gênero masculino nas sociedades muçulmanas.

A família, aparentemente, funciona como um catalisador para o sujeito do capacete branco e sua capacidade de identificação com seu trabalho. Na entrevista de Khalid, especificamente, ele ressalta: “Acredito fortemente em meu trabalho para a Capacetes Brancos. E sempre que estou numa missão de resgate, penso nela [sua família]” – denotando, mais uma vez, a importância dessa instituição social para a construção do sujeito herói/vítima.

A segunda figura que surge no documentário, em ordem cronológica, é Abu Omar, ex-ferreiro. De maneira similar à Khalid Farrah, é possível identificarmos, em suas falas, aspectos culturais que contribuem para as duas frentes de formação do sujeito capacete branco. Abu, contudo, é construído como um sujeito mais centrado nos propósitos da Capacetes Brancos e demonstra plena autoconsciência do impacto de seu trabalho no cotidiano dos civis. Duas falas demarcam essa característica de Abu. A primeira: “A moral dos Capacetes Brancos é sempre alta. Estamos sempre prontos para responder a acidentes”. Na segunda, ele discursa sobre a prontidão dos Capacetes Brancos para chegarem ao local dos bombardeios e dá ênfase à importância da coragem no trabalho que realizam pela Síria.

Aqui, também é possível observarmos que o contraste entre o compromisso com o trabalho humanitário e as angústias subjetivas são traços recorrentes entre os entrevistados. Em um dado excerto, ele fala sobre os colegas mortos durante seus turnos na Capacetes Brancos, e é um dos poucos momentos em que é possível ver Abu Omar cedendo à emoção e à ansiedade causadas pela morte de seus parceiros, que fica explicitada em uma pausa na fala, rapidamente suprida por Abu: “Muitos dos meus colegas foram mortos. Apenas na cidade de Aleppo, foram trinta... [pausa rápida] Trinta membros da Capacetes Brancos”.

¹⁴ THE WASHINGTON POST. Who’s fighting whom in Syria? Disponível em: https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2012/10/18/whos-fighting-who-in-syria/?noredirect=on&utm_term=.5f822339f254. Acesso em 26 nov. 2018.

O segundo momento é um pouco mais intenso e deixa transparecer um pouco mais das angústias a que o sujeito capacete branco se submete. Ele ocorre enquanto o documentário acompanha os socorristas em um treinamento na Turquia, quando um bombardeio acontece na área em que o irmão e o filho de Abu trabalham. Ele fica apreensivo e preocupado, mas momentos depois lhe é informado que seus familiares estão a salvo. Após o telefonema com seu filho, ele agradece a Alá e reflete sobre as consequências da guerra: qual seria a diferença entre a morte de seu filho e a do filho de outra pessoa? Quais pecados os civis afetados pelo bombardeio teriam cometido? Mais uma vez, ainda que numa personalidade que tem sua intimidade menos explicitada, os valores familiares e religiosos aparecem como um elo entre a vítima e o herói de guerra, ou seja, se mostram como fundamentos para pensarmos o sujeito capacete branco.

O conceito de dever humanitário também aparece na figura de Abu, e parece ser outra frente constituinte da identidade dos Capacetes Brancos. Em entrevista, ele enfatiza a palavra dever enquanto fala sobre sua devoção para com seu trabalho: “Toda manhã, eu acordo para fazer este trabalho porque é o meu dever, meu dever humanitário. Não vou parar enquanto estiver vivo”. Aqui, mais uma vez, é possível observarmos como a questão do dever humanitário, do autosacrifício e da preocupação com o bem-comum têm força na construção do sujeito capacete branco.

O último entrevistado é Mohammed Farah, ex-alfaiate e também ex-membro da luta armada contra o regime. Ao contrário de seus companheiros Khalid e Abu, ele presenciou e foi agente ativo na linha de fogo, mas acabou optando pelo trabalho voluntário por valorizar a vida dos civis: “Melhor resgatar uma vida do que tirar uma”, salienta Mohammed.

Em sua fala, também podemos observar uma devoção aos valores familiares – e como essa devoção acaba gerando uma empatia em relação aos civis afetados pelos bombardeios. “Todas as vidas são preciosas e valiosas. Uma criança, mesmo não sendo minha, é como se fosse minha filha. Não sei por quê”, diz, em meio a um sorriso mais descontraído. No episódio do “bebê milagroso”, narrado pelos entrevistados e que será esmiuçado na próxima categoria de análise, ele compara o recém-nascido encontrado vivo nos escombros de uma construção ao seu filho também recém-nascido – e relembra seu choro emocionado e aliviado na ocasião do resgate.

Mohammed possui uma certa devoção pelo seu trabalho como socorrista na Capacetes Brancos – ao qual ele concede um caráter “sagrado”. É dele a frase que ilustra com mais assertividade a máxima do auto sacrifício proposto pela figura do herói: “Estou disposto a sacrificar minha alma pelo bem das pessoas.”

Como pudemos perceber neste item, o sujeito do capacete branco é constituído por algumas características, que são ilustradas no documentário por meio dos três entrevistados. De maneira geral, tratamos de sujeitos que se voluntariam para o trabalho de socorristas, mesmo não possuindo nenhuma experiência em resgate – como afirma um *lettering* incluso nas imagens de treinamento durante a narrativa. São estes civis ordinários, que possuem família, relações sociais e de trabalho com a Capacetes Brancos. Adicionalmente, existem, ainda, particularidades como a religiosidade e os valores familiares como “norte” de suas atuações enquanto agentes de mudança social.

Outro ponto constitutivo do sujeito capacete branco é o fato de serem agentes ativos desarmados e neutros no contexto da Guerra Síria. Abu Omar afirma que: “Qualquer ser humano, não importa quem seja ou de que lado esteja, se precisar da nossa ajuda... é nosso dever salvá-lo”. O site oficial da iniciativa coloca que os voluntários são responsáveis pelo resgate de indivíduos em todos os lados do conflito – já que eles se comprometem aos princípios da “Humanidade, Solidariedade e Imparcialidade”.¹⁵

Por um lado, são considerados “heróis de guerra”, pois são os indivíduos que se colocam como linha de frente no resgate de civis mesmo não recebendo nada em troca e ainda arriscando suas vidas – comprometendo-se com o “auto sacrifício” típico do arquétipo do herói. Por outro, são vítimas das condições sociais e culturais a que são submetidos, uma vez que eles e seus entes queridos se encontram em meio a uma zona de guerra e estão expostos às consequências da mesma a todo e qualquer momento. Um outro *lettering* que surge em tela quando os Capacetes em treinamento são comunicados da morte de um companheiro reflete esta problemática, apresentando alguns dados sobre a atuação dos Capacetes Brancos na Guerra: “Desde 2013, mais de 130 capacetes brancos foram mortos. Durante o mesmo período, eles salvaram mais de 58.000 vidas”.

¹⁵ SUPPORT THE WHITE HELMETS. Unarmed and Neutral. Disponível em <https://www.whitehelmets.org/en> Acesso em 24 nov. 2018.

5.4 O contexto

Sob a perspectiva dos Estudos Culturais, o contexto aparece como um importante fator para a construção de uma análise cultural. Williams (2003), citado por Serelle (2016), dá ênfase à reflexão sobre as nuances das relações entre meio e obra, bem como o contexto que as envolve. Por esse motivo, a representação do contexto nas entrevistas de *Os Capacetes Brancos* se faz necessária para que possamos compreender os níveis de profundidade dessas entrevistas e o que elas representam para o produto como um todo.

Antes de esmiuçarmos como o contexto da Guerra Civil Síria se faz presente na fala dos três entrevistados do documentário, é preciso que conheçamos, ainda que sob um ponto de vista raso, um pouco mais sobre a eclosão do conflito.

A Guerra teve seu início no ano de 2011 e, desde então, acumula números que preocupam toda a comunidade internacional: até 2016 (ano de lançamento de *Os Capacetes Brancos*), eram quase 400 mil mortos, 13,5 milhões de sírios necessitados de ajuda humanitária, 4,8 milhões de refugiados internacionalmente e outros 6,3 milhões deslocados dentro do próprio país¹⁶. O conflito eclodiu quando civis da cidade de Damasco manifestaram – sob influência da onda de protestos populares conhecida como “Primavera Árabe” –, nas ruas, seu posicionamento contrário ao autoritarismo e à displicência do governo de Bashar al-Assad, que respondeu com repressão militar.

A resposta opressora do governo de Assad desencadeou uma espiral de violência que hoje se transformou em um conflito aberto com o envolvimento de superpotências econômicas e militares, vizinhos seculares, governos xiitas, sunitas, monarquias, o Estado Islâmico e, ainda, guerrilhas de grupos étnicos. A Guerra Civil Síria ilustra a previsão do estrategista militar Samuel Huntington, citado por Cevalco (2008): “As grandes oposições entre as espécies humanas e a fonte dominante dos conflitos serão culturais”.

A rotina do conflito é carregada pela violência, pela miséria e pela devastação causada pelos bombardeios. As chamadas “bombas de barris” (tradução livre) – muitas vezes preenchidas com cloro – são as maiores causas das mortes civis na Síria atualmente.

¹⁶ NEXO JORNAL. Guerra na Síria: dos protestos de rua à ação das superpotências. Disponível em <https://www.nexojornal.com.br/explicado/2015/11/12/Guerra-na-Síria-dos-protestos-de-rua-à-ação-das-superpotências> Acesso em 24 nov. 2018.

O WhiteHelmets.Org clama pela intervenção da Organização das Nações Unidas – principalmente cobrando uma atuação mais firme na proibição das bombas de barris¹⁷.

Tendo em mente essa contextualização inicial, passemos, então, para o processo de localizar e analisar como este contexto aparece no documentário *Os Capacetes Brancos*. Como o documentário é uma produção de curta-metragem, a representação de um conflito tão complexo e de origens multifatoriais torna-se um desafio para a produção. Entretanto, algumas falas dos entrevistados contribuem para que o espectador consiga ter uma dimensão – ainda que simplista – do contexto da Guerra Civil Síria.

Os entrevistados Abu Omar e Mohammed Farrah são os entrevistados mais atuantes na explicitação do contexto do conflito na narrativa do documentário. A fala inicial do primeiro já é assertiva, carregando em si o sentimento geral de descrença dos sírios no que tange à resolução do conflito: “Esperamos que os bombardeios e os ataques aéreos parem. Temos de admitir que a situação na Síria vai de mal a pior. Não há solução em vista. A situação é triste. A Síria está triste”.

Mohammed fala sobre os diferentes agentes na perpetuação da Guerra, ressaltando que as grandes potências utilizam a violência e a “ameaça” do Estado Islâmico como carta branca para assassinar civis enquanto, na realidade, estão disputando territórios estratégicos de influência econômica e militar. Ele faz uma referência direta à intervenção russa, que apoia o regime autoritário de Assad: “Eles dizem que estão combatendo o Estado Islâmico, mas estão matando civis. As mortes aumentam a cada dia. O banho de sangue não para”. Mohammed talvez seja a figura que mais representa a multiplicidade dos agentes em conflito na Guerra Civil. Como visto anteriormente, antes de se juntar aos Capacetes Brancos, o ex-alfaiate era membro de um grupo de indivíduos que participava da luta armada, onde militou por três meses até perceber que o conflito armado fazia parte da agenda do regime, interessado em matar civis. Nas falas dos entrevistados, é notável o peso que eles dão para a dimensão humana do conflito – já que, em seu cotidiano (que será abordado no próximo item), os Capacetes Brancos convivem diretamente com a morte de civis inocentes. Isso certamente impacta na construção de suas narrativas e na maneira com que, em suas falas, elaboram a questão da Guerra.

¹⁷ SUPPORT THE WHITE HELMETS. To the UN Security Council. Disponível em <https://www.whitehelmets.org/en> Acesso em 24 nov. 2018.

Abu também faz referência a esse fenômeno ao destacar que os Capacetes Brancos têm o dever de resgatar qualquer ser humano, independentemente do “lado” em que esteja. Ele também faz críticas aos países que se envolveram diretamente na Guerra por interesses econômicos e principalmente àqueles que assistem ao colapso do país: “Todos sabem a verdade sobre a Síria, mas ninguém conseguiu parar a matança e a guerra... parar o banho de sangue e os massacres cometidos” – esta fala, inclusive, marca um dos poucos momentos na entrevista em que Abu Omar hesita na construção de sua narrativa – hesitação esta que pode ser percebida pela pausa na fala, no tensionamento e rigidez das expressões faciais do sujeito e em sua postura. Um tópico interessante para destaque é como o entrevistado fala sobre “a verdade sobre a Síria”. Assim como a identidade que aqui retratamos, a verdade também é uma construção. Pelo contexto do documentário e pelas falas de Abu, é possível percebermos que a sua “verdade” não trata do contexto sociopolítico da Guerra, mas sim da dimensão humana do conflito, ou seja, as mortes, a violência e até mesmo a questão dos refugiados. Como ressaltado no item anterior, o contato direto dos Capacetes Brancos com o trabalho humanitário é um fator determinante para o sujeito, e isso se manifesta nas percepções dos entrevistados sobre o contexto da Guerra Civil Síria.

A principal escolha narrativa que auxilia na representação do contexto da Guerra Civil, contudo, é o episódio do “bebê milagroso”, que fez sucesso na mídia global e colocou o trabalho dos Capacetes Brancos nos olhos da agenda pública. A narrativa do acontecimento é evidenciada pela narrativa individual dos entrevistados e também pelas imagens cedidas pelo grupo de socorristas, que auxiliam na “re-construção” da situação em que o bebê foi resgatado. A “re-construção” se dá pela combinação sutil dos elementos, que alternam entre as narrativas dos entrevistados como *voice-over* das imagens do acontecimento e também a narrativa mostrando os entrevistados – que, neste episódio específico, deixam as emoções aflorarem com mais naturalidade. Na representação deste episódio, os entrevistados sorriem com as lembranças, apresentam olhos marejados e até mesmo suas vozes oscilam. É notável, também, que ao relatarem o episódio, os entrevistados fazem menções religiosas, agradecendo ao deus Alá e exaltando seu poder e sua misericórdia perante o bebê milagroso.

A história trata de um bebê recém-nascido – de uma semana, como ressalta Mohammed – que foi resgatado pelos Capacetes Brancos em meio aos destroços de um edifício que cederá na região de Al-Ansari, em Aleppo, após o lançamento de duas bombas

de barril. Nas palavras do entrevistado: “A primeira deixou muitas pessoas feridas, mas a segunda matou muita gente”. Mohammed pontua que, na ocasião, os socorristas trabalharam por cerca de 16 horas na área do bombardeio.

Por conta da intensidade das bombas e do número de mortos e feridos, os Capacetes Brancos procuravam por cadáveres quando o grupo de voluntários ouviu um som, como narra Abu. “Quando eu ouvi o som de um bebê... o que senti foi indescritível”, relata o socorrista. Ainda sobre o episódio, com certa emoção, Abu desabafa sobre a situação a qual o recém-nascido foi submetido: “Depois de 16 horas debaixo dos escombros, um bebê com menos de um mês, ainda vivo, debaixo da poeira... debaixo do teto que caiu em cima dele...”. Mohammed, que relatou um choro emocionado da equipe com o sucesso do resgate, lembra que o “bebê milagroso” renovou as forças e as esperanças dos Capacetes Brancos na busca por sobreviventes.

Adiante na narrativa do documentário, é promovido um encontro entre o “bebê milagroso”, Mahmoud, e os socorristas envolvidos em seu resgate. A partir da documentação deste encontro, é possível compreendermos como o contexto da Guerra Civil é importante na construção identitária dos Capacetes Brancos. Os indivíduos não só estão inseridos no contexto do conflito, como são vítimas dele e, ainda, posicionam-se como agentes de mudança social dentro dele. O sujeito do capacete branco é consequência direta da Guerra, mas não se restringe a ela.

O contexto é responsável também pela sensação de dever cumprido, associada à gratidão e a devoção dos sujeitos à Alá (deus). Abu fala sobre o sentimento de alegria e gratidão que sentiu ao rever Mahmoud crescido e saudável: “É uma sensação de felicidade. Felicidade verdadeira, tem que vivenciá-la para entender. Uma felicidade indescritível”. Mohammed segue a mesma linha: “Sabe a sensação que se tem quando planta uma pequena semente e ela se transforma em um lindo arbusto? É assim que nos sentimos por este bebê ainda estar vivo, graças a Alá e ao nosso trabalho. Sentimos muito orgulho”, conta o socorrista.

Embora seja um episódio de proporções reduzidas na *storyline* do documentário, o “bebê milagroso” ilustra bem o contexto de uma Guerra: vidas inocentes postas em perigo, perdas materiais e imateriais, a devastação causada pela barbárie da violência e, é claro, os esforços dos voluntários nas missões de resgate de civis afetados pelos bombardeios. O bebê é o símbolo da inocência e da fragilidade e, apesar dos retratos da

violência demonstrados na representação deste episódio, também a mensagem mais importante dos entrevistados é transmitida por ele: apesar de frágil, ele segue vivo, resistindo a tudo que o rodeia.

5.5 Cotidiano

Certeau (1996) postula cotidiano como tudo aquilo que nos é dado a cada dia e que nos prende intimamente. A partir de seus escritos, Mayol (1996) faz apontamentos acerca da organização da vida cotidiana – que, segundo ele, articula-se segundo os comportamentos dos indivíduos e os benefícios simbólicos que ele espera obter pela sua maneira de “se portar”. Ambos os registros, sejam eles de caráter material ou imaterial, possuem forte ligação com as práticas culturais de seus usuários – que nem sempre são postas em prática de maneira consciente.

O autor define as “práticas sociais” como

A combinação mais ou menos coerente, mais ou menos fluida, de elementos cotidianos concretos (menu gastronômico) ou ideológicos (religiosos, políticos), ao mesmo tempo passados por uma tradição (de família, de um grupo social) e realizados dia a dia através dos comportamentos que traduzem em uma visibilidade social fragmentos desse dispositivo cultural, da mesma maneira que a enunciação traduz na palavra fragmentos de discurso. “Prático” vem a ser aquilo que é decisivo para a identidade de um usuário ou de um grupo, na medida em que essa identidade lhe permite assumir o seu lugar na rede das relações sociais inscritas no ambiente (MAYOL, 1996, p. 39-40).

Assim, a análise do cotidiano em *Capacetes Brancos* se dá pela identificação dessas práticas culturais enumeradas por Mayol (1996), bem como a maneira com que elas exercem um papel decisivo para a construção da identidade do grupo dos Capacetes Brancos. É importante ressaltar que, aqui, trataremos de situações cotidianas aplicadas a um contexto de Guerra Civil, como explicitado anteriormente.

O cotidiano em *Os Capacetes Brancos* aparece de duas maneiras. Na primeira, o processo de identificação do sujeito é baseado nas similaridades, enquanto na outra ele é inteiramente baseado nas diferenças e nos contrastes. Trataremos das duas, daqui em diante, seguindo o fio condutor do documentário, ou seja, suas cenas em ordem cronológica.

A cena de abertura do documentário conta com uma breve contextualização – criada pela associação das imagens de re-construção de uma missão de resgate com o *lettering* que traz informações gerais sobre o conflito na Síria. Ali, o espectador já é surpreendido com um choque de realidade – ou seja, uma cena que foge das suas práticas sociais, de seu cotidiano. Em seguida, somos apresentados ao primeiro entrevistado, Khalid Farah.

O documentário mostra cenas do cotidiano de Khalid fora dos Capacetes Brancos, buscando estabelecer no espectador uma sensação de proximidade e empatia. Vemos, ali, as práticas sociais do indivíduo inserido em sua lógica familiar: realizando tarefas domésticas e despedindo-se da filha antes de partir para o trabalho. Um ponto interessante da narrativa e que também corrobora para uma aproximação da audiência para com os entrevistados é o modo com que a partida de Khalid para o trabalho é retratada – assemelhando-se às cenas corriqueiras que assistimos em filmes hollywoodianos ou mesmo as que presenciamos em nossos próprios cotidianos. Embora não fale diretamente sobre sua rotina de sair para o trabalho, o documentário mostra o entrevistado preparando seu café, vestindo-se, despedindo-se da filha e partindo para encontrar o companheiro Abu – ou seja, tudo aquilo que as pessoas não envolvidas em contextos de conflitos armados também são capazes de realizar todos os dias. A abordagem de retratar, inicialmente, o cotidiano de um capacete branco como o cotidiano de um trabalhador ordinário é interessante, pois além de ter sucesso na aproximação com o público, também contribui para a construção do sujeito capacete branco.

O cotidiano também é utilizado, dentro do fio condutor da narrativa, como método de introdução aos outros entrevistados. Quando Abu Omar é apresentado – no “caminho” de Khalid para o trabalho, pouco vemos sobre suas práticas culturais, entretanto, a cena mostra o socorrista se despedindo da mãe e exibindo uma preocupação acerca de suas necessidades – o que o coloca como um homem “de família”, ou seja, que responde aos valores tradicionais conservadores da religião muçulmana. Após o surgimento da figura de Abu, ele e Khalid são mostrados no caminho para o Centro dos Capacetes Brancos – uma atividade cotidiana. Se prestarmos atenção no todo da cena, é possível enxergarmos o cenário de devastação da cidade de Aleppo.

Outra prática cultural que, aqui, é encarada como cotidiana e como parte integral da persona dos Capacetes Brancos é a religiosidade – que, inclusive, introduz a figura de Mohammed Farah na narrativa. O ex-alfaiate é mostrado em sua casa, fora do uniforme

que veste na entrevista, fazendo a leitura do Al Corão, o livro sagrado do Islamismo. Esta é uma prática cultural recorrente no documentário – o que não é de se estranhar, já que a religião representa a maioria da população síria. A religiosidade é tão presente no cotidiano do povo árabe que representa um aspecto basal na construção identitária dos Capacetes Brancos, como pudemos observar no item 4.3.

Outra atividade cotidiana retratada no documentário são as relações sociais e de trabalho entre os membros da Capacetes Brancos. Ao longo da narrativa, os entrevistados encontram-se em situações de interação constante. As interações sociais cotidianas dos entrevistados perpassam assuntos como as preocupações com os entes queridos, a lamentação da morte de companheiros de trabalho, o conforto emocional em situações de perda, compartilhamentos de vivências e interações que envolvem os treinamentos de resgate no cenário da Turquia. Uma decisão intrigante por parte da produção é a de mostrar o cotidiano das interações sociais como uma forma que os membros da equipe encontraram de se manterem de pé em situações difíceis e de construir, conjuntamente, um esboço do espírito dos Capacetes Brancos em meio ao caos do conflito armado na Síria.

Por meio das imagens de re-construção, também é mostrada a rotina de trabalho dos voluntários, desde a maneira com que eles se movem pelas ruas de Aleppo até os procedimentos de resgate e sua interação com os civis em situações de bombardeio. É interessante observarmos, por meio das imagens disponibilizadas pelo documentário, a maneira com que os comportamentos dos socorristas estão completamente adaptados ao seu conturbado contexto. Por exemplo, um conjunto de reações específicas pode ser observada em todos os membros da equipe ao escutarem o barulho de um avião. Antes mesmo do disparo, todos eles já estão equipados e prontos para saírem do Centro. Seus olhares já estão direcionados para o local do bombardeio, e sua dinâmica de trabalho é veloz, precisa e cautelosa. Não é preciso muito para perceber esses “acertos” que os Capacetes fazem em seus cotidianos para suprirem as necessidades de seu trabalho – basta ampliarmos nossa percepção de cena para os outros veículos e pessoas dispostas nas vias, que se movem de maneira mais lenta e apresentam uma certa confusão em relação aos acontecidos, não reconhecendo exatamente a direção para onde dirigir o olhar.

A presença da morte no cotidiano dos Capacetes Brancos também é retratada pela produção. Durante todo o tempo, os indivíduos convivem com a iminência dela – como é natural de uma guerra, principalmente no que tange aos profissionais de resgate. Os

Capacetes Brancos lidam com o medo da própria morte, da morte dos entes queridos, de companheiros de trabalho e, ainda, dos civis pelos quais eles estão nas ruas. A morte como uma parte integral do cotidiano dos socorristas voluntários aparece em diversas cenas do documentário. A primeira delas é quando eles falam sobre os companheiros de trabalho que perderam ao longo de suas jornadas na Capacetes Brancos. Posteriormente, quando se encontram no sul da Turquia, o grupo recebe a informação de que dois membros da iniciativa foram mortos em missão. É nesta fase da narrativa, também, que nos deparamos com um dos entrevistados, Abu Omar, preocupado com a situação de seu filho e seu irmão. Outro membro da equipe passa pela mesma situação, mas recebe a confirmação da morte de seu irmão, que trabalhava em um hospital.

O contexto da Guerra também se faz presente no cotidiano das famílias e na maneira com que elas interagem com seu espaço. Mohammed, por exemplo, revela em entrevista que seu filho de quase dois anos já é capaz de reconhecer os aviões de guerra: “Quando aviões sobrevoam e há um ataque aéreo... meu filho sobe no meu colo e diz: ‘Papai, uma bomba’”. Os bombardeios já fazem parte do repertório cultural de uma criança de dois anos, permeando seu cotidiano e sendo encarados por elas como algo já “rotineiro”. Em contrapartida, quando cruzam a fronteira com a Turquia, é notável como os entrevistados “sentem” a falta de seu cotidiano – não no sentido de saudades, mas no sentido de contraste. “Não há guerra aqui. Não há devastação. Não há destruição. Quando você cruza a fronteira, é muito estranho como a situação muda”, observa Khalid sobre a Turquia.

Apesar de todas as problemáticas presentes no cotidiano dos Capacetes Brancos, eles são movidos pelos valores da vida e da esperança. Em meio aos horrores que presenciam diariamente, a mensagem que esses sujeitos desejam passar por meio de suas práticas cotidianas é positiva. Abu questiona: “Sem esperança, de que vale a vida? As pessoas morrerão se não tiverem esperança”. Mohammed acredita num futuro melhor para a nação síria: “Sempre pensamos que as coisas vão melhorar. A justiça vai prevalecer um dia”.

Por meio da análise desenvolvida neste item, é possível confirmarmos que as entrevistas montam uma narrativa e, diferentemente do que ocorre no Jornalismo tradicional, expressam o cotidiano. Portanto, a entrevista se mostra, mais uma vez, como um diferencial do documentário *Os Capacetes Brancos* e uma peça importante para o trabalho de construção da narrativa, que por meio da combinação entre sujeito, contexto

e cotidiano, engaja a audiência e desperta emoções, sem causar maiores danos à informação que o documentário se compromete a passar: a importância do trabalho dos Capacetes Brancos para os civis que ainda se encontram na linha de fogo da Guerra Civil Síria.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da presente monografia, foram abordadas questões acerca dos conceitos e da natureza do gênero documentário, bem como conceitos sobre Jornalismo, entrevistas e suas respectivas tipologias. Na análise, foram levantadas questões sobre a retratação do sujeito, do contexto e do cotidiano nas entrevistas do documentário *Os Capacetes Brancos*. A partir da análise, foi possível identificar como esses pontos possuem grande importância para a construção do fio condutor da narrativa e como eles corroboram para a construção identitária dos entrevistados. Pensando nos caminhos metodológicos percorridos até aqui, a autora considera que, para se pensar um documentário jornalístico partindo do uso das entrevistas, é necessário expandir o recorte sobre o que deve ser abordado nos processos de entrevista – e pensar, ainda, sobre as maneiras com que os dados coletados serão dispostos numa narrativa sobre o acontecimento abordado.

O que a autora observou com a conclusão da análise é o resgate, por meio do documentário jornalístico, das práticas do jornalismo francês, que tinha suas raízes na literatura. O foco no desenvolvimento de uma narrativa engajadora por meio de mecanismos de identificação das figuras representadas na tela se distancia dos preceitos da escola anglo-saxã de Jornalismo, que prega a figura de um jornalista objetivo e isento de emoções. Partindo do foco direcionado às narrativas dos entrevistados, é possível quebrarmos um pouco mais a lógica do “fato” e garantirmos uma força maior às vivências das fontes, sem deixar de lado a fidelidade para com a informação.

Também se faz necessário destacar como os conceitos trabalhados na análise cultural aqui desenvolvida são importantes para estabelecer a empatia e a identificação na audiência. Considerando futuras pesquisas e horizontes, acredito que esta monografia abre caminho para questionarmos o papel desses processos de empatia e identificação para o Jornalismo e como os mecanismos utilizados na construção desses processos podem culminar em um maior ou menor engajamento da audiência em relação à pauta. Embora o delineamento de diferenças específicas entre entrevistas em documentário e entrevistas em reportagens jornalísticas requeira um maior tempo de pesquisa e uma amostragem mais ampla das duas situações, os resultados desta análise demonstram que as entrevistas em documentário conferem mais relevância às fontes e também uma maior proximidade entre seus sujeitos e a audiência – sendo as entrevistas em documentário, talvez por estes motivos, mais competentes na criação de processos de empatia e no engajamento dos públicos em relação à temática retratada em seus produtos.

A autora espera que, por meio deste trabalho, possa dar continuidade à sua carreira – seja na área acadêmica ou no mercado – enxergando seus possíveis entrevistados sob uma nova perspectiva e conferindo tratamentos mais humanizados às pautas que lhe caberão futuramente. Também se espera que esta monografia encoraje, no curso de Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia, o desenvolvimento de pesquisas que pensem o Jornalismo fora da lógica do fato, adaptando a nossa profissão às novas lógicas de mercado, alinhando-a ainda mais às questões culturais e identitárias – tão relevantes no século XXI – e preparando os futuros profissionais para que assegurem seus espaços nas mais diversas áreas dos meios de comunicação.

REFERÊNCIAS

- ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES. Oscars.org, 2015. **About**. Disponível em: <https://www.oscars.org/about>. Acesso em 24 nov. 2018.
- BERNARD, Sheila Curran. **Documentário: técnicas para uma produção de alto impacto**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.
- CERTEAU, Michel de. **Intróito**: IN: A invenção do cotidiano 2: Morar, cozinhar. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996, p 31-33.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre Estudos Culturais**. São Paulo, SP: Boitempo Editorial, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida**. Cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DENZIN, Norman K. **The reflexive interview and a performative social science**. In: Qualitative Research, vol. 1 (1), p. 23-46. London, Thousand Oaks, CA, New Delhi: SAGE Publications, 2001. Disponível em: http://livre-rose.hyper-media.eu/wp-content/uploads/2014/03/Denzin_Norman_The_Reflexive_Interview_And_A_Performative_Social_Science_2001.pdf. Acesso em 11 nov. 2018.
- ESCOSTEGUY, A. C. **Cartografias dos estudos culturais: uma versão latinoamericana**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.
- FERNANDES, Gisele Cristina Manfrini; HEIDEMANN, Ivonete Teresinha Schülter Buss; COSTA, Maria Fernanda Baeta Neves Alonso da; BECKER, Renata Machado e BOEHS, Astrid Eggert. ANÁLISE DE NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS DE FRITZ SCHÜTZE APLICADA À PESQUISA EM ENFERMAGEM. Texto Contexto Enferm, 2017. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/tce/v26n2/pt_0104-0707-tce-26-02-e04260015.pdf. Acesso em 24 nov. 2018.
- GAUDENZI, Sandra. **The Living Documentary: from representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary**. Londres: Universidade de Londres, 2013. Disponível em https://research.gold.ac.uk/7997/1/Cultural_thesis_Gaudenzi.pdf. Acesso em 09 nov. 2018.
- IMDB. Orlando von Einsiedel. Disponível em: https://www.imdb.com/name/nm3915542/?ref_=nmbio_bio_nm. Acesso em 24 nov. 2018.
- IMDB. The White Helmets – Awards. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt6073176/awards?ref_=tt_ql_op_1. Acesso em 24 nov. 2018.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

- JOVCHELOVITCH, Sandra & Martin W. BAUER. **Entrevista narrativa**. IN: Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 90-113.
- KUNCZIK, Michael. **Conceitos de Jornalismo: Norte e Sul**. Manual de Comunicação. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2. ed. 2001.
- LAGE, Nilson. **A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística**. Rio de Janeiro: Record, 11. ed. 2014.
- LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. **A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- LOIZOS, Peter. **Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa**. IN: Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. 137-155.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em comunicação**. São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- MAYOL, Pierre. **Morar**. IN: A invenção do cotidiano 2: Morar, cozinhar. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996, p. 37-208.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. **Entrevista: o diálogo possível**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2008.
- MELO, José Marques de; ASSIS, Francisco de. Gêneros e formatos jornalísticos: um modelo classificatório. IN: Intercom – RBCC, v. 39, n. 1. São Paulo, 2016, p. 39-56. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/interc/v39n1/1809-5844-interc-39-1-0039.pdf>. Acesso em 25 nov. 2018.
- MELO, José Marques de. **Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro**. Campos do Jordão: Mantiqueira, 3. ed. ver. e ampl. 2003.
- CHRIST, Flaviane Mônica; MORAES JR., Leozil Ribeiro de. A ENTREVISTA NO TRABALHO JORNALÍSTICO: A TEORIA E A PRÁTICA DOS PERIÓDICOS NA AMAZÔNIA. IN: Refaf, Revista Eletrônica, v. 3, n. 1, 2014. Disponível em: <http://faflor.com.br/revistas/refaf/index.php/refaf/article/view/151/html> Acesso em 25 nov. 2018.
- NEXO JORNAL. **Guerra na Síria: dos protestos de rua à ação das superpotências**. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/explicado/2015/11/12/Guerra-na-Síria-dos-protestos-de-rua-à-ação-das-superpotências>. Acesso em 24 nov. 2018.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.
- NOHL, Arnd-Michael. **Narrative Interview and Documentary Interpretation**. In: Qualitative analysis and documentary method in international educational research. Budrich, 2010. Disponível em

[https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/31751/ssoar-2010-nohl-Narrative Interview and Documentary Interpretation.pdf?sequence=1](https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/31751/ssoar-2010-nohl-Narrative%20Interview%20and%20Documentary%20Interpretation.pdf?sequence=1). Acesso em 11. nov. 2018.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos**. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

OS Capacetes Brancos (título original: The White Helmets). Direção: Orlando von Einsiedel. Abigail Anketell-Jones, Adam Del Dio, Jonathan Mussman, Joanna Natasegara, Lisa Nishimura, Jason Spingarn-Koff, Tessa Treadway. Reino Unido: Netflix, 2016.

PENAFRIA, Manuela. **O Documentarismo no cinema**. In: Ícone, vol. 1, n. 7. Universidade Federal de Pernambuco, 2004, p. 61-72. Disponível em http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria_manuela_documentarismo_cinema.pdf. Acesso em 09 nov. 2018.

PENAFRIA, Manuela. **ALGUMAS QUESTÕES SOBRE O DOCUMENTÁRIO E OUTROS TANTOS EQUÍVOCOS**. Universidade da Beira Interior: Labcom. IFP, 2018. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-2018-questoes-documentario.pdf>. Acesso em 09 nov. 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas, afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2. ed., 2013.

RAUPP, Fabiano Maury; BEUREN, Ilse Maria. **Metodologia da Pesquisa Aplicável às Ciências Sociais**. IN: Como elaborar trabalhos monográficos em contabilidade: teoria e prática. São Paulo: Atlas, 2006.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa Social: métodos e técnicas**. São Paulo: Atlas, 2015

ROLLEMBERG, Ana Tereza Vieira Machado. **Entrevistas de pesquisa: oportunidades de coconstrução de significados**. IN: A entrevista na pesquisa qualitativa: Perspectivas em análise da narrativa e da interação. Rio de Janeiro: Quartet, Faperj, 2013, p. 37-46.

ROTTEN TOMATOES. **Movies | TV Shows | Movie Trailers | Review**. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com>. Acesso em 24 nov. 2018.

ROTTEN TOMATOES. **The White Helmets (2016)**. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/the_white_helmets/. Acesso em 24 nov. 2018.

SANTOS, William Soares dos. **Níveis de interpretação na entrevista de pesquisa interpretativa com narrativas**. IN: A entrevista na pesquisa qualitativa: Perspectivas em análise da narrativa e da interação. Rio de Janeiro: Quartet, Faperj, 2013, p. 21-35.

SENRA, Stella. **Perguntar (não) ofende: Anotações sobre a entrevista: de Glauber Rocha ao documentário brasileiro recente**. In: Ensaio no real – o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010. Disponível em

<https://stellasenra.wordpress.com/2012/06/07/perguntar-nao-ofende/>. Acesso em 11 nov. 2018.

SILVERMAN, David. **Intepretação de dados qualitativos: métodos para análise de entrevistas, textos e interações**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros: Identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1999.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística**. São Paulo: Summus Editorial, 1986.

SOUZA, Karla Isabel de. **Vídeo digital na educação: aplicação da narrativa audiovisual na educação**. Campinas, SP: [s. n.], 2009. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/251756/1/Souza_KarlaIsabelde_D.pdf Acesso em 09 nov. 2018.

SUPPORT THE WHITE HELMETS. **To the UN Security Council**. Disponível em: <https://www.whitehelmets.org/en>. Acesso em 24 nov. 2018.

SUPPORT THE WHITE HELMETS. **Unarmed and Neutral**. Disponível em: <https://www.whitehelmets.org/en>. Acesso em 24 nov. 2018.

TELLAS, Verônica; VALLE, Cléa Fernandes Ramos. **O mito do conceito de herói**. IN: Revista do ISAT, número 2. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em https://www.revistadoisat.com.br/numero2/01_O_Mito_do_Conceito_de_Heroi_Clea_e_Veronica.pdf Acesso em 24 nov. 2018.

THE WASHINGTON POST. **Who's fighting whom in Syria?** Disponível em: https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2012/10/18/whos-fighting-who-in-syria/?noredirect=on&utm_term=.5f822339f254. Acesso em 26 nov. 2018.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo, porque as notícias são como são**. Florianópolis: Insular, 2. ed. 2005.

TV TECHNOLOGY. **TV Streaming Audiences Show Triple-Digit Growth**. Disponível em: <https://www.tvtechnology.com/news/tv-streaming-audiences-show-triple-digit-growth>. Acesso em 26 nov. 2018.

VARIETY. **Netflix Targeting 50% of Content to Be Original Programming, CFO Says**. Disponível em: <https://variety.com/2016/digital/news/netflix-50-percent-content-original-programming-cfo-1201865902/>. Acesso em 26 nov. 2018.

VARIETY. **Steven Spielberg Doesn't Think Netflix Movies Deserve Oscars**. Disponível em: <https://variety.com/2018/film/news/steven-spielberg-netflix-movies-oscars-1202735959/>. Acesso em 24 nov. 2018.

VOX. **Cannes 2017: two vastly different cinema cultures provoke one big Netflix controversy**. Disponível em:

<https://www.vox.com/culture/2017/5/24/15676892/cannes-netflix-controversy-culture-stiller-swinton-smith>. Acesso em 24 nov. 2018.

WOODWARD, K. **Identidade e diferença: uma introdução teórica conceitual**. In: SILVA, T. T (org). HALL, S; WOODWARD, K. Identidade e diferença. Petrópolis: Vozes, 2000.