

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIAS, COMUNICAÇÃO E
EDUCAÇÃO**

KARLA NATÁRIO DOS SANTOS

**UM LUGAR DE ENCONTROS: aspectos estruturais do docudrama em J.O.A.N.A.S –
Alguém se lembrou de mim**

**UBERLÂNDIA – MG
2020**

KARLA NATÁRIO DOS SANTOS

**UM LUGAR DE ENCONTROS: aspectos estruturais do docudrama em J.O.A.N.A.S –
Alguém se lembrou de mim**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestra em Tecnologias, Comunicação e Educação.

Área de Concentração: Mídias, Educação e Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Maximiano Pereira.

**UBERLÂNDIA – MG
2020**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S237 Santos, Karla Natário dos, 1979-
2020 UM LUGAR DE ENCONTROS: [recurso eletrônico] : ASPECTOS
ESTRUTURAIS DO DOCUDRAMA EM J.O.A.N.A.S ? ALGUÉM SE
LEMBROU DE MIM / Karla Natário dos Santos. - 2020.

Orientador: Reinaldo Maximiano Pereira.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.232>
Inclui bibliografia.

1. Educação. I. Pereira, Reinaldo Maximiano ,1977-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em
Tecnologias, Comunicação e Educação. III. Título.

CDU: 37

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Tecnologias, Comunicação e Educação				
Defesa de:	Mestrado Profissional, número 08/2020/110, PPGCE				
Data:	Dezesseis de abril de dois mil e vinte	Hora de início:	[15:00]	Hora de encerramento:	[16:30]
Matrícula do Discente:	11812TCE009				
Nome do Discente:	Karla Natário dos Santos				
Título do Trabalho:	Um lugar de encontros: aspectos estruturais do docudrama em Joanas - alguém se lembrou de mim.				
Área de concentração:	Tecnologias, Comunicação e Educação				
Linha de pesquisa:	Mídias, Educação e Comunicação				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Comunicação, televisão e cultura: matrizes culturais e experiência visual				

Reuniu-se pelo link <https://conferenciaweb.rnp.br/webconf/ppgce-secretaria>, todos os membros da Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação, assim composta: Professores Doutores: Aléxia Pádua Franco - UFU; Mariana Mól Gonçalves - UNA; Reinaldo Maximiano Pereira - UFU, orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Reinaldo Maximiano Pereira, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

[A]provado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de [Mestre].

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Reinaldo Maximiano Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 16/04/2020, às 16:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexia Padua Franco, Professor(a) do Magistério Superior**, em 16/04/2020, às 16:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana Mól Gonçalves, Usuário Externo**, em 16/04/2020, às 16:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2000129** e o código CRC **BA09A57E**.

Dedico este trabalho a Deus por ter me criado e através do livre-arbítrio me possibilitado ser autora da minha própria história.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Eurípedes e Vânia, por terem me aceitado como filha, me dado este corpo e a oportunidade de crescimento espiritual. Com certeza, vocês são os únicos pais que eu poderia e queria ter, aqueles que iriam me ensinar o que eu precisava para ser o ser humano que sou hoje. A honestidade de meu pai e a força de minha mãe são as bases para o meu caminhar.

À vovó Joana e ao vovô Antônio, meu eterno agradecimento pela acolhida nos primeiros anos de vida nesta existência e por serem minha referência de fé e resignação.

Agradeço aos meus tios, Orlanda e Bené, que ampararam a minha família por mais de 30 anos. Sem vocês eu não teria chegado até aqui. À tia Orlanda, um especial abraço e beijo no coração, a senhora é o anjo na Terra que Deus colocou na minha vida e que sempre me ajudou.

À tia Sandra, meu exemplo de educadora, minha eterna gratidão pelos objetos escolares que comprou para mim quando meus pais não tinham condições; pelas inúmeras horas gratuitas de aulas de matemática, física e estatística que dedicou a mim.

À equipe amada e todos os espíritos da arte que me acompanham e instruem nas lidas de cada dia me incentivando a ser uma pessoa melhor, que contribua com a divulgação da Doutrina Espírita através da arte aqui na Terra – a arte é a pura expressão do ser.

À profa. Dra. Diva Souza Silva, por ter me acompanhado na caminhada do mestrado: pela sua paciência, orientação e permissão para que eu seguisse o caminho que o meu coração pedia – gratidão!

Agradeço ao meu orientador prof. Dr. Reinaldo Maximiano Pereira, por ter compartilhado comigo o seu conhecimento e me proporcionado a segurança necessária para reestruturar e finalizar esta pesquisa.

*Meu coração é um filme noir projetado num
cinema de quinta categoria.
A plateia joga pipoca na tela e
vaia a história cheia de clichês.
Caio Fernando Abreu*

SANTOS, Karla Natário dos Santos. **Um lugar de encontros:** aspectos estruturais do docudrama em *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim*. 2020. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Tecnologias, Comunicação e Educação) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

RESUMO

A presente pesquisa traz um recorte de três filmes, a saber: *Nelson Gonçalves*, de Eliseu Wald; *Brilho Imenso: A História de Cláudio Kano*, de Denis Kamioka, e *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim*, da diretora Karla Natário, e busca desenvolver principalmente dois temas: a construção da narrativa híbrida ao intercalar elementos ficcionais e documentais em conjunto com duas tradições do cinema, o gênero documentário e o melodrama; e algumas possibilidades de pensar o hibridismo para a comunicabilidade com o espectador. Dessa forma, analisamos o docudrama *Nelson Gonçalves*; *Brilho Imenso: A História de Cláudio Kano* para conhecer as suas características e composições filmicas bem como a maneira como forma e conteúdo possibilitam a comunicabilidade com o espectador. No terceiro, *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim*, fizemos uma aproximação com os docudramas analisados, para reconhecer se as estratégias e traços estilísticos desse filme podem categorizá-lo como um docudrama. Após a pesquisa realizada, podemos concluir que o híbrido amplia as possibilidades de comunicabilidade com o espectador, pois possibilita a fabricação de uma nova estrutura, e que nosso objeto de pesquisa é um docudrama, por ter intercalado em sua narrativa híbrida, de forma combinada, elementos cujos efeitos são a objetividade, a subjetividade e os referentes em sua estrutura.

Palavras-chave: Documentário. Docudrama. Narrativa híbrida.

SANTOS, Karla Natário dos Santos. **A place of encounters:** structural aspects of docudrama in J.O.A.N.A.S – Someone remembered me. 2020. Dissertation (Posgraduate Program in Technology, Communication and Education) - Federal University of Uberlândia, Uberlândia, 2020.

ABSTRACT

This current research brings a cutout of three movies, namely: *Nelson Gonçalves*, by Eliseu Wald; *Immense Brightness: Claudio Kano's story*, by Denis Kamioka; and *J.O.A.N.A.S – someone remembered me* from diretor Karla Natário, and it seeks to develop mainly two themes: the construction of the hybrid narrative by merging fictional and documentary elements together with two cinema traditions, the documentary and melodrama; and some possibilities of think the hybridity to the communicability with the spectator. Therefore we analyse the docudrama *Nelson Gonçalves*; *Immense Brightness: Claudio Kano's story* to know about their characteristics and filmic compositions as well as the form and the content enable the communicability with the spectator. In the third, *J.O.A.N.A.S - someone remembered me*, we have made an approximation with the analysed docudramas to recognise if the strategies and the stylistic features of this movie can categorize it as a docudrama. After the research conducted, we can conclude that the hybrid increase the possibilities of the spectator communicability, since it allows the manufacture of a new structure, and our object of research is a docudrama, because it merged in the hybrid narrative, by a combined form, elements whose effects are the objectivity, the subjectivity and the referents in its structure.

Key words: Documentary. Docudrama. Hybrid Narrative.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A relação da ficção com a não ficção	29
Figura 2 – Organização do docudrama – narrativa híbrida, discurso e enunciação	45
Figura 3 – Instrução nome do filme	53
Figura 4 – Nelson Gonçalves no filme <i>É de Chuá (1958)</i>	54
Figura 5 – Reconstituição da cena da infância de Nelson Gonçalves	55
Figura 6 – Imagem de arquivo de vídeo familiar de Nelson Gonçalves com um de seus netos	59
Figura 7 – <i>Close</i> em Nelson Gonçalves, à direita e à esquerda	59
Figura 8 – Plano Médio em Nelson Gonçalves	61
Figura 9 – Instrução nome do filme: <i>BRILHO IMENSO</i>	62
Figura 10 – Instrução logo do filme: <i>BRILHO IMENSO</i>	63
Figura 11 – <i>Close</i> no movimento do jogador, à direita e à esquerda	64
Figura 12 – Plano geral à esquerda, e <i>close</i> à direita nos movimentos dos jogadores	64
Figura 13 – <i>Close-up</i> em Emiko Takatasu	65
Figura 14 – Narrador em terceira pessoa, Jum Nakao	65
Figura 15 – Plano médio em Washington Spolidori à esquerda, e à direita nos movimentos do jogador	66
Figura 16 – Plano médio em Ricardo Inokuchi à esquerda, e à direita na cena de dramatização	67
Figura 17 – Plano médio na cena de dramatização com Minoru Kohakura à esquerda, e à direita em seu depoimento	67
Figura 18 – Cláudio Kano, em <i>close-up</i> , à esquerda, e à direita, em plano geral, jogando no mundial de 1987	68
Figura 19 – <i>Close-up</i> em Oscar Schimidt	68
Figura 20 – Plano médio em Aurélio Miguel e Cláudio Kano à esquerda, e à direita em Aurélio Miguel	69
Figura 21 – Em plano médio, Cláudio Kano à esquerda, e à direita foto do arquivo de família	69
Figura 22 – Em plano médio, Mitiko Kano à esquerda, e à direita <i>close-up</i> de Minoru Kano	70
Figura 23 – Em plano geral, arquivo de vídeo de Cláudio criança, jogando	71

Figura 24 – Em plano médio, Emiko Takatasu à direita e à esquerda, e no centro Mitiko e à esquerda, Emiko Takatasu	72
Figura 25 – Em plano sequência de animação – treino saque	72
Figura 26 – Em plano sequência de animação – determinação de Cláudio Kano	74
Figura 27 – Em plano sequência de animação – acidente de moto	74-75
Figura 28 – Em plano sequência noticiando a morte de Cláudio Kano	75-76
Figura 29 – Em plano detalhe da panela de brócolis à esquerda, e à direita, em plano médio, mãe de Cláudio	77
Figura 30 – Em plano aéreo, mesa de tênis de mesa	78
Figura 31 – Em plano médio, Oscar Schimidt	78
Figura 32 – Em plano médio, mãe de Cláudio à esquerda, e à direita o significado do nome de Cláudio	79
Figura 33 – Animação – Em plano médio, Cláudio Kano à esquerda, e à direita, em plano geral, Cláudio na moto	79
Figura 34 – Logo marca do filme	82
Figura 35 – Personagem Karla à esquerda, e à direita pés da atriz da reconstituição	83
Figura 36 – Atriz da reconstituição à esquerda, e à direita crianças brincando	83
Figura 37 – Em plano conjunto, Luzia à esquerda, no centro o close-up fechado na mão, e à direita close-up no seu rosto	84
Figura 38 – Em plano médio, Joriel (Dedé) e Terezinha ao fundo à esquerda, e à direita em <i>close-up</i> Terezinha	85
Figura 39 – Em plano <i>close-up</i> fechado Terezinha à esquerda, e à direita em plano médio com Joriel (Dedé) ao fundo	85
Figura 40 – Contra-plongée em Karla à esquerda, e à direita, em plano conjunto, crianças brincando	86
Figura 41 – Em plano geral, atriz que representa Joana à esquerda, e à direita, em plano geral, o caminhão	86
Figura 42 – <i>Close-up</i> de Ana Lúcia	86
Figura 43 – Sequência de cenas de dramatização da passagem de tempo	87
Figura 44 – Antônio Neto, Karla Natário e Francielly	87
Figura 45 – Tônico, mãe de Joana e Joana jovem à esquerda, e à direita foto do casamento de Joana	88
Figura 46 – Paradigma de um roteiro, segundo Syd Field	89
Figura 47 – Plano médio Joriel (Dedé) e Terezinha ao fundo	90

Figura 48 – <i>Close-up</i> do rosto Luzia	91
Figura 49 – <i>Close-up</i> no rosto de Karla à esquerda, e à direita, em plano geral, instrução documental	92
Figura 50 – Em plano geral, logo e nome do filme à esquerda, e à direita legenda de créditos finais 1	92
Figura 51 – Legenda de créditos finais 2	93

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	21
2 DOCUMENTÁRIO	266
3 DOCUDRAMA	377
4 METODOLOGIA.....	500
5 ANÁLISES	533
5.1 Docudrama <i>Nelson Gonçalves</i>.....	533
5.2 Docudrama <i>Brilho Imenso: A História de Cláudio Kano</i>	622
5.3 J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim.....	800
CONSIDERAÇÕES E PERSPECTIVAS.....	97
REFERÊNCIAS	1055
FILMOGRAFIAS	107

1 INTRODUÇÃO

O docudrama teve seu início na década de 1930 na Inglaterra por meio de programas de televisão, retratando histórias do cotidiano que envolviam, entre outras questões, o vandalismo, a prostituição e o uso das drogas. Entre os anos de 1960 e meados de 1970, a BBC, rede de televisão inglesa, passou a fazer dramatizações de escândalos sobre os políticos, portanto, baseadas em fatos reais. Desde então, o docudrama se expandiu para a América Latina e passou a se popularizar no Brasil na década de 1990 com os programas *Linha Direta* e *Por Toda a Minha Vida*, ambos da Rede Globo de Televisão (FUENZALIDA, 2008; SANTOS, 2013).

Nichols (2016) classifica o docudrama como um tipo de documentário que reúne elementos do cinema ficcional e do não ficcional. Assim, para organizar a sua estrutura, o diretor utiliza, por exemplo, a reconstituição dos fatos baseados em uma história verídica que facilmente é confirmada, tanto através da comprovação de relatos como também de materiais de arquivo em vídeo e imagens.

Entretanto, outros elementos ficcionais são inseridos na narrativa desse tipo de documentário, como um tipo de enquadramento de câmera, objetos de cena, a trilha sonora, tipo de montagem, entre outros.

Dessa forma, o docudrama é um “*formato híbrido* resultante entre *documentário* e *drama*, mais especificamente *melodrama*, onde questões éticas e morais ganham destaque” (ROSENTHAL, 1999 apud SANTOS, 2009, p. 2, grifo do autor).

Filmes cuja produção visa retratar biografias ou o mundo histórico, seja através da ficção ou do documentário, tornam-se cada vez mais frequentes, e citamos algumas: *Nelson Gonçalves* (2002); *Cidade de Deus* (2002); *Carandiru* (2003); *Cazuza – O Tempo Não Para* (2004); *Dois Filhos de Francisco* (2005); *Tropa de Elite 1* (2007); *Jogo de Cena* (2007); *Jean Charles* (2008); *Meu Nome não é Johnny* (2008); *Lula, Filhos do Brasil* (2009); *Tropa de Elite 2* (2010); *Chico Xavier* (2010); *Brilho Imenso: A História de Cláudio Kano* (2012); *Tim Maia* (2014); *João, o Maestro* (2016), dentre outros.

É evidente a atratividade do híbrido dos filmes de ficção e de não ficção, visto o recorde, em 2016, da bilheteria nacional¹. Segundo informações do site da ANCINE – Agência Nacional de Cinema, em 2016, foram 143 filmes lançados com uma bilheteria de 30,4 milhões de ingressos vendidos. Desses filmes, a maioria é de ficção, 97 lançamentos; 45 documentários e

¹ A matéria completa pode ser acessada pelo link: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/bilheteria-cresce-e-filmes-brasileiros-batem-recorde-de-lan-amentos-em-2016>.

uma animação. Destacam-se as cinebiografias *Elis*, *Mais Forte que o Mundo*, *A História de José Aldo* e *Nise: O Coração da Loucura*, que juntos foram vistos por mais de 1,2 milhão espectadores nas salas de exibição do país (ANCINE, 2017).

Percebemos, então, que filmes classificados no gênero documentário utilizam elementos da tradição ficcional, e como filmes ficcionais fazem uso de elementos da tradição documental para organizarem a sua estrutura.

Com base no que acabamos de expor, quisemos, ao final dessa pesquisa, aprender mais sobre os **modos** de fazer documentário, refletindo sobre como foi realizado o primeiro filme da diretora em questão. Para isso, buscamos responder as seguintes questões: quais e como as estratégias de composição do docudrama estabelecem um diálogo com o espectador? A partir desse cenário, quais são os traços estilísticos pertencentes a *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim* que nos permitem considerá-lo como um docudrama?

Essa pesquisa teve como **objetivo geral** compreender, à luz da teoria do documentário e da prática de outros documentaristas, as escolhas e as estratégias que foram traçadas em *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim*. Para isso, delineamos os seguintes **objetivos específicos**: identificar as características e composição estratégicas do docudrama; e relacionar forma e conteúdo, focando composição e comunicabilidade (diálogo) com o espectador.

Para que nossas questões fossem respondidas, desenvolvemos um referencial teórico com base no conceito e características do documentário, seus modos e tipos, mas especificamente o docudrama, com o objetivo de conhecer sua estrutura e composição para a comunicabilidade com o espectador.

O híbrido é um dos conceitos principais desse estudo, porque nos permite compreender, classificar e operacionalizar os mecanismos do funcionamento do docudrama, que relaciona documentário e melodrama em sua estrutura, cujas características determinantes e tradicionais de cada termo, ao se combinarem, formam uma nova estrutura fílmica (SANTOS, 2013; ROSENTHAL, 1999).

Utilizamos o método de **pesquisa descritiva** com a finalidade de analisar os elementos da estrutura e composição do docudrama como os efeitos de objetividade, subjetividade e referente, partindo de uma revisão bibliográfica composta pelos principais autores do gênero documentário e do docudrama. A finalidade foi apresentar as várias possibilidades do híbrido no discurso de um filme para que possa ser aprimorado em projetos audiovisuais no futuro (GIL, 2007).

Para isso, a pesquisa baseou-se nos estudos de autores, como Bill Nichols, Luiz Carlos Lucena, Alexandre Tadeu dos Santos, Valério Fuenzalida, Fernão Pessoa Ramos, entre outros

pensadores que elaboraram trabalhos significativos para gênero documentário e docudrama. Ademais, é pertinente salientar que o *corpus* de autores aumentou à medida que a leitura foi desenvolvida.

Com vista a observar a estrutura fílmica do filme *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim*² e sua aproximação com o docudrama, este trabalho delimita como amostragem a análise do docudrama *Nelson Gonçalves*³ (2002), de Eliseu Wald, e *Brilho Imenso: A História de Cláudio Kano*⁴ (2012), de Denis Kamioka.

Esses docudramas foram escolhidos porque possuem estruturas híbridas diferentes. Enquanto Eliseu Wald, em *Nelson Gonçalves*, constrói o seu discurso através da narração em terceira pessoa em texto, na voz de Paulo Betti, que conduz a história e introduz efeitos de objetividade e referente, fabricando uma imagem de mito para o rei do Rádio, Denis Kamioka, em *Brilho Imenso: A História de Cláudio Kano*, para levar ao espectador a saga de um campeão, costura várias vozes em terceira pessoa, diversifica a sua montagem, utiliza alguns responsáveis pelo discurso como atores nas cenas das dramatizações, e a reconstituição de fatos reais é realizada através de animação.

Por meio dos conceitos apresentados pelos autores, o trabalho analisa as características e composição que esses filmes apresentaram em sua narrativa híbrida, compreendendo suas formas distintas assim como a importância que possuem para o aprimoramento de novas estruturas fílmicas.

A pesquisa tem caráter essencialmente **qualitativo**, mas também **aplicado**, pois visa ampliar o conhecimento para a realização de outros filmes, para que a presença do hibridismo esteja aprimorada. A pesquisa também é do tipo **exploratória**, porque a ênfase na pesquisa bibliográfica nos proporcionou a busca de material de referencial teórico em várias fontes, para só depois realizar o cruzamento do levantamento realizado na análise descritiva dos docudramas (CERVO; BERVIAN; da SILVA, 2007; (GIL, 2007). Entendemos, portanto, que a nossa pesquisa tem pertinência social, mercadológica, acadêmica e até mesmo experimental.

O diretor, quando realiza um documentário, constrói seu discurso para convencer o espectador do que é verdade ou falso em relação ao mundo histórico (RAMOS, 2013). Sendo assim, a pertinência social advém da importância de se tratarem assuntos do mundo em que

² O filme *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim* pode ser assistido pelo link: <https://youtu.be/iRUIcnQCucM> ou pelo site: www.karlanatario.com.br

³ O docudrama *Nelson Gonçalves* pode ser assistido pelo link: <https://youtu.be/zOq4xw-psWU>.

⁴ O docudrama *Brilho Imenso: A História de Cláudio Kano* pode ser assistido pelos links: <https://youtu.be/FNYtnRGysvA> e <https://youtu.be/h0Psu-ocfvA>.

vivemos, do que aconteceu, de pessoas reais, levando para o espectador uma nova proposta de visão de mundo.

Segundo matéria da ANCINE⁵, o mercado cinematográfico do Brasil é uma indústria composta por homens brancos como protagonistas. Em 2016, foi realizado um levantamento com base em 42 longas-metragens brasileiros lançados comercialmente em salas de exibição nesse mesmo ano. O seu resultado apontou que 75,4% dos longas são dirigidos por homens brancos; 19,7% dos filmes, por mulheres brancas; e somente 2,1% tiveram a direção de homens negros. No ano de 2016, não houve nenhum filme cuja direção e roteiro tenham sido realizados por uma mulher negra (ANCINE, 2018).

Entretanto, outros dados foram divulgados por meio da ANCINE, sobre a participação dos gêneros cinematográficos dos filmes lançados entre os anos 2009 a 2017 nas salas de exibição do país⁶. O levantamento apontou que o documentário é o terceiro gênero de filme mais produzido pelo Brasil, com uma fatia de 14,92%, ficando atrás somente do gênero comédia, com 19,39%, e do gênero drama, com 40,84%. Dessa forma, a pertinência mercadológica de nossa pesquisa também contribui para o aumento da representatividade da mulher como diretora de filmes no cenário nacional bem como para que mais documentários sejam produzidos no país.

A pertinência científica adequa-se aos interesses da linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação Tecnologia, Comunicação e Educação (PPGCE), por ser uma pesquisa sobre o tema do hibridismo de filmes. Portanto, ficam claras a pertinência do docudrama como objeto de pesquisa e a colaboração para um estudo desse tipo de documentário a partir de aportes que vêm de autores, tais como: Nichols (2016), Lucena (2012), Santos (2013), Ramos (2013), Fuenzalida (2008), entre outros.

A pertinência experimental pode ser destacada, pois, ao realizar a pesquisa com vistas ao aperfeiçoamento dos modos de fazer documentário, possibilita a produção de filmes com estratégias de composição mais atrativas, visando à comunicabilidade com o espectador.

A pesquisa está estruturada em quatro capítulos subdivididos da seguinte maneira:

O primeiro capítulo contém os conceitos básicos sobre o gênero documentário e suas características. Discutimos também a necessidade ética no documentário e reconhecemos o docudrama como sendo um documentário em trânsito entre o ficcional e o não ficcional. Os

⁵ A matéria completa sobre a pesquisa da ANCINE pode ser acessada pelo link: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-apresenta-estudo-sobre-diversidade-de-g-nero-e-ra-no-mercado>.

⁶ Acesse o link completo sobre o levantamento realizado pela ANCINE: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-lan-estudo-dito-sobre-g-nero-cinematogr-fico-e-apresenta-dados-de>.

modos de se fazerem documentários são apresentados de forma a reconhecê-los como protótipos que podem ser emulados, ou seja, aprimorados.

O segundo capítulo é consagrado ao docudrama, no qual realizamos uma abordagem histórica básica para conhecer sua origem e influência sobre os filmes. Apresentamos definições de alguns dos principais autores que pesquisam esse tipo de documentário e analisamos a fronteira entre documentário e ficção ao conceituarmos hibridismos, narrativa híbrida. Expomos ainda o mecanismo enunciativo da narrativa para a construção do discurso do autor da obra e identificamos também as principais características e composições do docudrama e como pode ser reconhecido pelo espectador.

No terceiro capítulo, realizamos as análises descritivas nos três filmes: nos docudramas *Nelson Gonçalves* e *Brilho Imenso: A História de Cláudio Kano*, para reconhecer as suas narrativas híbridas e como os elementos ficcionais e não ficcionais são intercalados, com vistas a reconhecê-los como docudramas; em *J.O.A.N.A.S – Alguém lembrou de mim*, com o intuito de identificar quais são as estratégias e traços estilísticos da obra que a faça ser reconhecida como um docudrama.

No quarto capítulo, apresentamos as considerações e perspectivas que visam responder à pergunta da investigação em questão bem como instigar uma reflexão em torno do hibridismo nos filmes e suas possibilidades estruturais para ampliar a comunicabilidade com o espectador.

O docudrama é um gênero melodramático por excelência e utiliza mecanismos enunciativos na narrativa que estimulam efeitos de objetividade, subjetividade e referente ao intercalar elementos ficcionais e não ficcionais, construindo um discurso éticomoralizante em que questões do cotidiano e de família são evidenciadas.

J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim possui em sua estrutura traços estilísticos do docudrama por utilizar elementos ficcionais e não ficcionais na obra, de tal maneira que combinou características de objetividade, subjetividade e referente reconhecidos nesse tipo de documentário.

2 DOCUMENTÁRIO

Todo filme é produtor de significados e representa os significados de uma sociedade. Portanto, ao mesmo tempo que ele influencia, é influenciado. Dessa forma, convidamos o leitor a conhecer o que faz o documentário ser produtor de mundo. Enquanto encontramos uma definição para documentário, discutimos e identificamos elementos ficcionais no gênero e situamos o docudrama como sendo um tipo de documentário entre a ficção e a não ficção, abordando do que os documentários tratam e qual a sua relação ética com as pessoas entrevistadas, bem como com o espectador. Ao falarmos dos modos de fazer o documentário, ao ser construído pela voz do cineasta, sendo o modo reflexivo uma das formas do cineasta moldar a sua voz, identificamos o docudrama com essa classificação.

Os autores que fundamentam esse arcabouço teórico são: Lucena (2012); Nichols (2012; 2016); Mombelli (2012); Guerrin e Mandelbaun (2006); Santos (2010); Rosenthal (1999); Van Sijll (2017); Melo (2002); Penafria (2009); Santos (2014), Ramos (2013); e Carroll (2005).

A linguagem cinematográfica teve a sua origem através do aspecto documental, com os irmãos Lumière, nos idos de 1895, pois eles registravam “cenas do cotidiano, cenas que os pioneiros gravaram com uma revolucionária câmera que registrava em 24 quadros por segundo o que acontecia a sua frente” (LUCENA, 2012, p. 9). Mas foi somente a partir da década de 1920, com os filmes de Robert Flaherty, que esse gênero filmico recebeu o formato que vemos nos dias de hoje: “o documentário passa a ser considerado como a produção audiovisual que registra fatos, personagens, situações que tenham como suporte o mundo real (ou mundo histórico) e como protagonistas os próprios ‘sujeitos’ da ação” (LUCENA, 2012, p. 11).

Já Nichols (2016, p. 37) define documentário como:

O documentário fala de situações e acontecimentos que envolvem pessoas reais (atores sociais) que se apresentam para nós como elas mesmas em histórias que transmitem uma proposta, ou ponto de vista, plausível sobre as vidas, as situações e os acontecimentos representados. O ponto de vista particular do cineasta molda essa história numa maneira de ver o mundo histórico diretamente, e não numa alegoria fictícia. (NICHOLS, 2016, p. 37).

O documentário é considerado o mundo representado em virtude da forma de representação que cria ao construir a sua narrativa, que envolve depoimentos, documentação,

gravação *in loco*⁷, fotos, relatos feitos pelos próprios sujeitos que viveram a história, testemunhos, através de asserção (afirmação) sobre o passado. Por causa disso, a narrativa desse gênero fílmico passa a ter um “peso de real para os espectadores” (MOMBELLI, 2012, p. 54).

A busca pela representação do mundo com as diversas escolhas que o cineasta tem que fazer para estruturar a mensagem que deseja apresentar para o espectador faz com que o documentário ganhe o que podemos chamar de elementos ficcionais. Um exemplo clássico é o filme *Nanook – O Esquimó* (1922), de Robert Flaherty, que buscou relatar o cotidiano dos povos que viviam isolados no Canadá. Ele ficou 12 meses convivendo com os esquimós para conhecer seu cotidiano, hábitos e cultura. Para conseguir realizar o filme, escolheu os melhores atores sociais – com exceção de Nanook, pois este ator social havia falecido, então quem fez o personagem foi um ator japonês –; dramatizou ao encenar a luta de um habitante caçando uma foca (os esquimós já não tinham mais esse hábito); colocou atores utilizando arpões que não eram conhecidos por eles, bem como barcos que não eram o tipo que eles utilizavam; utilizou roupas confeccionadas para os atores; elaborou um cenário ao construir um iglu (casa de gelo) e utilizou somente parte dela no enquadramento da câmera para economizar iluminação; fez uso da comédia e gravou uma cena em que Nanook mordida um disco de vinil para demonstrar que ele não sabia qual a utilização desse objeto (MORAIS, 2008; LUCENA, 2012).

Diante dessa perspectiva, Grierson define documentário como sendo o “tratamento criativo da realidade” (Nichols, 2016, p. 35), sendo o documentarista o responsável por dar esse tratamento criativo à realidade mesmo que ele necessite fazer a “reconstrução de determinado acontecimento – como fez Flaherty em *Nanook*, ao utilizar cenários artificiais para reproduzir o *modus vivendi* dos esquimós e expressar a produção simbólica daquela comunidade” (LUCENA, 2012, p. 11).

Percebemos, então, que o documentário, para fazer os registros do mundo histórico, como em *Nanook*, ao buscar registrar os hábitos, cultura e local, pode ser realizado com alguns artifícios, “com imprecisões e erros de contextualização histórica” (Lucena, 2012, p. 12), “reinventando uma realidade da qual, no momento da filmagem, muitos elementos teriam sido, na melhor das hipóteses, ultrapassados ou, na pior, inexistentes” (GUERRIN; MANDELBAUN, 2006 apud LUCENA, 2012, p. 12).

Os documentários contemporâneos realizam esse tratamento criativo da realidade ao realizarem reconstituições ou dramatizações de situações para completar a ideia que seus diretores querem apresentar para seu espectador.

⁷ O lugar (espaço) onde é colhida a informação, mas que, segundo a semiologia da imagem, assimilou o sentido de localização espaço-temporal (MELO, 2002, p. 27).

O cineasta Andrea Tonacci inicia seu filme *Serras da Desordem* (2006) fazendo uma reconstituição ficcional para contar como os índios foram massacrados. Já Fernando Meirelles e Kátia Lund, em seu filme de ficção, fizeram uma “encenação realista” das favelas do Rio de Janeiro em *Cidade de Deus* (2002) (LUCENA, 2012). Tais ações terminam por se ajustarem à constatação de Nichols (2012, p. 26): “querer negar estatuto documentário a uma narrativa, alegando existência de encenação, é desconhecer a tradição documentária”.

De outro modo, o documentário também carrega consigo outras técnicas que o cinema ficcional consolidou, por exemplo, a utilização da filmagem campo e contracampo⁸, para que os entrevistados retratem suas histórias, o ponto de vista ou câmera subjetiva que visa direcionar a fala diretamente para o espectador, além do *flashback*⁹ e até da montagem paralela¹⁰.

Em contrapartida, a ficção também faz uso de recursos consagrados pelos documentários, buscando claramente oferecer mais realismo às suas imagens. Citamos, como exemplo, o som direto, as cenas externas e o plano-sequência¹¹ (NICHOLS, 2012).

Alguns documentários utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à ficção, como, por exemplo, roteirização, encenação, reconstituição, ensaio e interpretação. Alguns filmes de ficção utilizam muitas práticas ou convenções que frequentemente associamos à não ficção ou ao documentário, como, por exemplo, filmagens externas, não atores, câmeras portáteis, improvisação e imagens de arquivo (imagens filmadas por outra pessoa) (NICHOLS, 2012, p. 17).

É comum também vermos nos filmes de ficção cenas com fotografia granulada, câmeras com instabilidade, buscando efetivar o efeito do realismo ou de gravações feitas com filmadoras amadoras. Esses mecanismos auxiliam a dar a impressão da realidade, de tal forma que o espectador não saiba que está assistindo a um filme de ficção ou de não ficção. (CARROLL, 2005).

⁸ O **campo** estabelece a largura e a profundidade da câmera. Já o **contracampo** intercala tomadas ou planos com vários entrevistados alternados. (50 anos de filme, Glossário). Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/glossario/>.

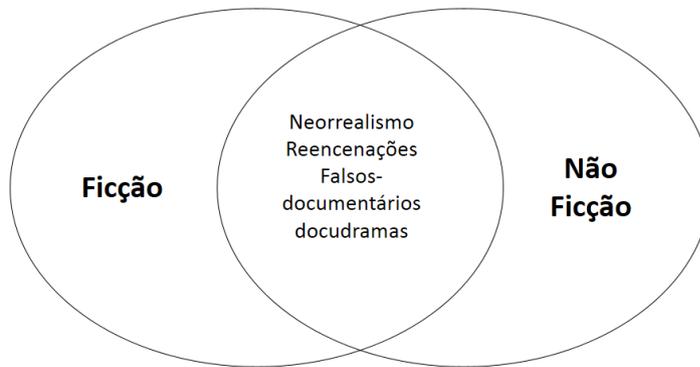
⁹ O propósito do *flashback* é fornecer ao público informações sobre antecedentes importantes (VAN SIJILL, 2017, p. 108)

¹⁰ Na *montagem paralela* duas cenas são filmadas de forma contínua, mas apresentadas intercaladas. Isso cria sensação de duas cenas simultâneas em dois locais diferentes (VAN SIJILL, 2017, p. 82).

¹¹ Plano que registra a sequência inteira sem corte.

Dessa forma, Nichols (2016) relaciona filmes entre os de ficção e os não ficcionais que analisamos na Figura 1:

Figura 1 – A relação da ficção com a não ficção



Fonte: NICHOLS, 2016, p. 155.

Entendemos, então, que Nichols não trata ficção como gênero filmico, pois são reconhecidos como drama, ação, suspense, ficção científica, musical, terror, entre outros, e que a ficção é utilizada por esses gêneros de filmes para construir a sua narrativa através da elaboração criativa, participação de atores, criação de histórias que podem remeter ao mundo histórico, mas que nem sempre são verídicas ou podem ser comprovadas.

E entre ficção e não ficção existe uma área intermediária onde ficam “as formas que se apropriam das duas tradições e se classificam em um ou outra, de acordo com os objetivos e propósitos do analista” (NICHOLS, 2016, p. 155). A relação da ficção com a não ficção também esboça os tipos de filmes que podem existir, sendo o docudrama um deles, cuja problemática desta pesquisa versa em identificar traços de semelhanças com o nosso objeto.

Compreendemos que o posicionamento de Nichols (2016) encontra-se com o de Rosenthal (1999), visto que o autor define docudrama como um “*formato híbrido* resultante da fusão entre *documentário* e *drama*, mais especificamente *melodrama*, onde questões éticas e morais ganham destaque” (ROSENTHAL, 1999 apud SANTOS, 2009, p. 2, grifos do autor).

Os fatos que o docudrama retrata podem ser comprovados através de dados históricos, fontes confiáveis de quem conheceu os fatos que estão sendo narrados, por exemplo. As reconstituições, com atores desconhecidos do espectador, possuem como objetivo dar ênfase a momentos estratégicos da história relatada para reforçar o que está sendo dito. Mas esse tipo de filme sempre busca se posicionar através da moral da história que privilegia, ou da punição do

mal, ou da exaltação do herói. É facilmente percebido a voz do cineasta a moldar a sua estrutura fílmica (SANTOS, 2010; TOMASSEAU, 2005; ROSENTHAL, 1999).

Diante dessa perspectiva de realizar um tratamento criativo da realidade ao conectar dispositivos ou recursos das duas tradições de cinema: documentário e ficção, ressaltamos que, segundo Nichols (2016, p. 54), os documentários tratam:

- da realidade;
- de pessoas reais;
- de histórias sobre o que realmente aconteceu.

Assim, o documentário tem um pressuposto ético, uma vez que fala do mundo histórico, e, mesmo sendo uma representação, é algo que nos é conhecido, pois vemos através da imagem situações, pessoas e lugares que nos transmitem uma fidelidade muito grande, que nos leva a acreditar que é verdade. Além do mais, o poder da imagem é muito grande, mas a simples presença dela não quer dizer que o que ela representa seja verdadeiro (mesmo que seja autêntica ou comprovável), pois, através dos recursos do cineasta, ele pode tecer seus argumentos para convencer o espectador. Outro aspecto que podemos citar é que os documentários muitas vezes representam os interesses de outras pessoas, que fazem seus discursos para convencer de seus pontos de vista. É comum igualmente vermos documentários advogando sobre alguma causa, oferecendo esclarecimentos de especialistas, entre outros (NICHOLS, 2016).

As questões da representação e seu conceito nos levam a refletir sobre “o que fazemos com as pessoas quando filmamos um documentário?”. (NICHOLS, 2016, p. 64).

Aqui, existe uma questão muito relevante a ser retratada: a apresentação do *self do sujeito* que é denominado *performance*. Os atores de ficção realizam *performance*, porém atuando em outros papéis, mas, no documentário, Nichols (2016) esclarece que a expressão da personalidade da pessoa, bem como do seu caráter, leva seus traços individuais. Em um papel ficcional isso não ocorre, visto que o ator não se “representa” a si mesmo. Contudo, é preciso tomar cuidado, conforme o autor nos alerta, pois nós nos apresentamos de modo diferente nos diversos lugares que frequentamos e nos modificamos à medida que uma nova situação nos aparece.

Nesse contexto, a forma como a pessoa se apresenta também é alterada e influenciada pela interação com equipe de filmagem, a presença da câmera, a presença do diretor e até mesmo pela simples situação de estar sendo filmada para contar um relato sobre si ou sobre algo que aconteceu. A situação, portanto, faz com que a pessoa se revele às vezes tímida,

retraída, extrovertida, confiante, alegre, temerosa, enfim, tudo vai depender da interação e como ela se desenvolve de acordo com cada momento (NICHOLS, 2016).

João Moreira Salles, em seu documentário *Santiago* (2007), volta ao passado e revisita a própria história através do relato do mordomo que trabalhou para a sua família por 30 anos. As cenas foram gravadas em 1992, mas somente 15 anos depois, em 2007, João finaliza o documentário e questiona a relação existente entre diretor e personagem ao mostrar para o espectador como o mordomo Santiago foi dirigido por ele durante as gravações: em alguns momentos do filme, o diretor pede para o personagem mudar de posição, repetir a fala ou expressão. A interferência de João, ou seja, o ato de dirigir, por si só, é um elemento ficcional, e o documentário traz outros como: registro da mansão vazia, sendo intercalado com fotografias em P&B¹²; *travelling*¹³, que demonstra certa decadência na mansão como a denunciar a vida dos burgueses e o silêncio como uma súplica de perdão.

Um documentário pode ou não mostrar a verdade (se é que ela existe) sobre um fato histórico. Podemos criticar um documentário pela manipulação que faz das asserções que sua voz (over ou dialógica) estabelece sobre o mundo histórico, mas isso não lhe retira o caráter de documentário. O fato de documentários poderem estabelecer asserções falsas como verdadeiras (o fato de poderem mentir) também não deve nos levar a negar a existência de documentários. (NICHOLS, 2012, p. 29- 30).

O autor Nichols nos chama atenção para refletir sobre a verdade dos fatos históricos, da sua realidade, pois a verdade não é absoluta e pode variar de pessoa para pessoa, de acordo com a sua interpretação. Inferimos, portanto, que o conceito de que o documentário apresenta a verdade não é totalmente válido, uma vez que o seu autor tem a liberdade interpretativa e criativa para apresentar seus argumentos e buscar convencer o espectador.

Assim, a ética do cinema documental relaciona-se com a subjetividade da autoria do cineasta, pois cada autor tem um estilo próprio e o expõe em sua obra, como quando vemos um documentário de Eduardo Coutinho e outro de João Moreira Salles sobre um mesmo tema, vemos filmes completamente diferentes.

A autora Melo (2002, p. 30) considera que “a subjetividade e a ideologia estão fortemente presentes na narrativa do documentário, oferecendo representações em forma de texto verbal, sons e imagens. Sendo assim, “o documentarista cria uma interpretação que se

¹² Preto-e-branco

¹³ Acontece quando a câmera é montada sobre um carrinho e desliza sobre trilhos (VAN SIJLL, 2017, p. 218).

manifesta pela maior ou menor criatividade que imprime à sucessão dos elementos que o filme integra” (MELO, 2002, p. 31). Portanto, o cineasta não precisa esconder a sua subjetividade para narrar o tema que deseja: “ele pode opinar, tomar partido, se expor, deixando claro para o espectador qual o ponto de vista que defende” (MELO, 2002, p. 29).

Ao mesmo tempo, o cineasta tem o poder, porque tem a câmera e realiza a montagem, seja de paralelismo, continuidade¹⁴ ou comprobatória¹⁵, na qual o sentido do filme é estruturado. Nichols (2016, p. 71) enfatiza a ética para com aqueles que falam no documentário ao abordar o princípio “consentimento informado”, por meio do qual os atores sociais são avisados das possíveis consequências de seus depoimentos.

Para construir o seu ponto de vista, os cineastas inserem na estrutura de seu filme algumas convenções para representar o mundo histórico, com o intuito dos espectadores aceitarem a sua proposta. Algumas dessas convenções são:

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 que se apresentam em suas atividades e papéis cotidianos, estão entre as convenções comuns a muitos documentários. (NICHOLS, 2016, p. 43).

Portanto, a voz do documentário é uma forma especial que cada filme possui de transmitir a sua visão de mundo, e Melo (2002) nos chama a atenção sobre o fato de que um filme é sempre material originado de uma síntese estruturada de forma organizada: “não devemos esquecer que qualquer relato (independentemente de sua natureza) é sempre resultado de um trabalho de síntese, que envolve a seleção e a ordenação de informações” (MELO, 2002, p. 28).

Compreendemos que esse trabalho de síntese do filme é o ponto de vista do diretor, que, segundo Penafria (2009), é antes de tudo uma escolha estética que perpassa por escolhas cinematográficas sobre outras, por exemplo, quando o documentarista opta por determinado ritmo na montagem, seleciona determinada fala do personagem ou ainda quando privilegia determinado enquadramento em sua obra – há várias maneiras de uma história ser contada.

¹⁴ É mais utilizada nos filmes de ficção, porque torna visível o corte entre as tomadas de uma cena (NICHOLS, 2016).

¹⁵ Onde os cortes são organizados “dentro da cena de modo que dá a impressão de uma proposta única, convincente, sustentada por uma lógica” (NICHOLS, 2016, p. 46-47). Os personagens, ou atores sociais, podem ir e vir trazendo informação, dando testemunho, oferecendo provas. Lugares e coisas podem aparecer e desaparecer, conforme vão sendo exibidos para sustentar o ponto de vista ou a perspectiva do filme. Uma lógica de implicação faz a ponte entre esses saltos de uma pessoa ou lugar para outro (NICHOLS, 2016, p. 45).

Entendemos, então, que a ética também perpassa pela relação que o diretor possui com o espectador ao realizar a sua obra. Dessa forma, existe uma relação tríade entre cineasta, pessoas e espectadores que podem ser estruturadas de três formas, segundo Nichols (2016): “Eu falo deles para você” (o documentário *Nanook* é um exemplo); “Ele fala deles (ou de alguma coisa) para nós” (citamos *Santiago* (2004) como referência); e “Eu falo (ou nós falamos) de nós para você” – modo como a maioria dos documentários atuam, segundo Lucena (2012).

Entretanto, há outras maneiras de estruturar a relação entre cineasta, pessoas e espectadores. É isso que Santos (2014) nos mostra ao citar João Moreira Salles para falar sobre uma perspectiva dialógica para o documentário:

Compreendemos a perspectiva dialógica do documentário como aquela defendida por João Moreira Salles, que nos aponta um caminho no qual documentarista e personagem se encontram e produzem um filme sobre uma determinada realidade. No entanto, não se trata de *eu* produzir um filme sobre *você* para *eles* (os espectadores), mas de *nós* (*eu e você*) contarmos sua história para outros iguais a nós, assim nossa voz será ouvida mais facilmente e o diálogo com quem assiste a essa história se efetiva de forma mais verdadeira e intensa. (SANTOS, 2014, p. 59, grifo do autor).

Diante dos esclarecimentos de João Moreira Salles, Santos (2014) alega que a história da produção de documentário demonstra muitas mudanças desse gênero filmico, muitas delas em virtude do desenvolvimento tecnológico, que proporcionou novos tipos de equipamentos de filmagem e edição, bem como o surgimento de outros gêneros cinematográficos. No entanto, uma coisa não mudou: “a necessidade do diálogo dos realizadores com seus personagens, e desses com os receptores [espectadores]” (SANTOS, 2014, p. 60).

Percebemos, assim, que o resultado dessas relações reflete no tipo de documentário que será apresentado, bem como na qualidade da relação com as pessoas que estão sendo representadas e no efeito sobre o espectador. Claro que essas posições podem variar muito, mas queremos ressaltar que essas questões também refletem na ética do cinema documental. Dessa forma, essas posições necessitam de “negociação e consentimento”, que “dá alguma medida do respeito ao outro, mesmo diante de discordância, e da confiança estabelecida com o público” (NICHOLS, 2016, p. 82-83).

Entendemos, então, que o documentário é um **lugar de encontro** que, segundo Nichols (2016), é identificado pelo tipo de voz que o cineasta organiza ao inserir seu estilo, sua digital, ou seja, é inconfundível. O autor ainda classifica essas vozes em seis modos diferentes. Esses

modos podem ser emulados¹⁶, porque eles não são uma estrutura rígida e, na maioria das vezes, servem como modelos para que outros tipos de organização fílmica surjam devido a insatisfações dos cineastas, mas também como aperfeiçoamento.

Dito isso, partimos agora para abordar os modos de fazer documentário, que, segundo Nichols (2016), são classificados de acordo com suas características em: poético, expositivo, observativo, performático, participativo ou reflexivo, em que características ficcionais ficam mais evidentes.

O **modo poético** tem como objetivo a subjetividade e a estética, de modo que os planos e o ponto de vista do cineasta sobre o que está sendo abordado são muito valorizados. Para a construção do texto, podem-se fazer uso de poemas e trechos de obras literárias, evocando o afeto ou sentimento para fazer com que o mundo seja experimentado de forma particular. Portanto, esse modo desconstrói os efeitos de realidade através da subjetividade e da estética ao realizar as estratégias da construção da estrutura textual. Citamos, como exemplo: *Elena*¹⁷ (2012), de Petra Costa.

Já o **modo expositivo** preocupa-se mais com a defesa de argumentos do que com a estética e a subjetividade, e faz uso de legendas ou vozes para que reforcem o argumento. Esse modo evoca o real por meio da delimitação do espaço, sendo esta uma característica ficcional. Como exemplo citamos *Ilha das Flores*¹⁸ (1989), de Jorge Furtado, e *Manhã na Roça: carro de bois*¹⁹ (1956), de Humberto Mauro.

No **modo observativo**, o cineasta capta a realidade tal como ela aconteceu, sua equipe é mostrada, com vista a fazer com que não tenham dúvidas sobre a realidade. Por isso, a estratégia de não movimentar a câmera, não utilizar trilha sonora para mostrar o ponto de vista do autor já é um indício ficcional. Mas, nesse modo, a duração dos fatos é mantida, quebrando a montagem ficcional que interrompem o ritmo dramático. Citamos, como exemplo, *A Marca dos Pinguins* (2005)²⁰, de Luc Jacquet.

O **modo performático** é caracterizado pela subjetividade e pelo padrão estético utilizado na obra, através de técnicas cinematográficas livres. A liberdade do cineasta faz com

¹⁶ Imitar uma pessoa ou coisa, procurando ser-lhe igual ou superior, rivalizar como; competir concorrer, ombrear. (...). Link: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=wYe7>>.

¹⁷ O documentário do modo poético pode ser visto pelo link: <https://youtu.be/KxoDVNh0tIA>.

¹⁸ O documentário do modo expositivo pode ser visto pelo link: <<https://www.youtube.com/watch?v=bVjhNaX57iA>>.

¹⁹ O documentário do modo expositivo pode ser visto pelo link: <<https://youtu.be/47ZDL71XVoY>>.

²⁰ O documentário de modo observativo pode ser visto pelo link: <<https://youtu.be/NpF5pSj8xRU>>.

que ele interrompa o efeito do real para transmitir a mensagem que deseja de uma forma única, singular, que não é produzida facilmente. Como exemplos, referenciamos: *Diário de uma busca*²¹ (2010), de Flávia Castro, e *Babás*²² (2010), de Consuelo Lins.

A outra categoria é o **modo participativo**, que mostra a participação do documentarista e de sua equipe de forma ativa no processo de gravação, aparecendo nas entrevistas, de tal forma que o entrevistado é provocado a falar. Esse modo é caracterizado pela interação do diretor com a pessoa que fala. Como exemplos, citamos os documentários de *Edificio Master*²³ (2002), de Eduardo Coutinho; e a série *Cosmos* (1980)²⁴, de Ann Druyant.

No **modo reflexivo**, o foco são os processos de negociação que acontecem entre cineasta e espectador. Isso quer dizer que o espectador não acompanha a relação que o cineasta tem com os personagens reais, e sim “nós agora assistimos ao envolvimento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação desse mundo” (NICHOLS, 2016, p. 201).

Pela intenção que o modo reflexivo possui, a forma como se organiza o filme é diferenciada, porque busca-se o realismo com estilo para que sejam explorados tanto o realismo físico quanto o psicológico e o emocional através da montagem comprobatória ou de continuidade, desafiando a técnica, ao desenvolverem-se a personagem e uma estrutura narrativa: “os documentários reflexivos desafiam essas técnicas e convenções” (NICHOLS, 2016, p. 201).

Portanto, esse tipo de documentário procura apresentar um construto e tenta instigar os espectadores: “Vamos refletir sobre *como* aquilo que você vê e ouve faz crer numa determinada visão do mundo” (NICHOLS, 2016, p. 205, grifo do autor). Assim, o cineasta, ao moldar a sua voz através do modo reflexivo, muito mais do que levar uma comprovação do que está sendo proposto, ele leva uma nova proposta de ver o mundo histórico, a pessoa retratada ou o que se acredita ser a verdade. Por isso, Nichols (2016) endossa que o modo reflexivo vai questionar os limites da representação do mundo, buscando a melhor forma de organizar a representação do mundo que se objetiva, porque esse modo é uma fabricação. Citamos, como exemplo,

²¹ O trailer do documentário do modo performático pode ser visto pelo link: <https://youtu.be/CoGhWTGS8CU>.

²² O documentário do modo performático pode ser visto pelo link: https://www.escrevendofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/oficinas/etapa-5-documentario-performativo/.

²³ O documentário do modo participativo pode ser visto pelo link: <https://youtu.be/-KDNVQv3E9k>.

²⁴ O episódio 1 da série documental do modo participativo pode ser visto pelo link: <https://youtu.be/0jMOACMdgpo>.

*Fraternidade*²⁵ (2004), de Jorge Furtado, e *A vida que você escolheu*²⁶ (2013), de Renato Cabral.

Dessa forma, percebemos que os vários modos oferecem uma grande flexibilidade para o cineasta organizar a proposta de filme que deseja apresentar ao espectador. E, por mais que o documentário busque representar o mundo histórico através de fatos históricos comprováveis, a voz do documentário possui as concepções de seu diretor bem como os demais recursos que ele possui para dar forma ao seu filme, oferecendo a ele elementos ficcionais. Porque para se realizar um documentário é preciso um processo criativo de seu autor, no qual ele, de forma subjetiva, seleciona e ordena os recortes, que são orientados desde a origem da ideia até a sua montagem e edição final, e, é claro, possuem marcas de real, porém com a subjetividade de seu criador.

²⁵ O documentário do modo reflexivo pode ser visto pelo link: https://youtu.be/q3kw0Z_rJbw .

²⁶ O documentário do modo reflexivo pode ser visto pelo link: <<https://youtu.be/Zpu0-eI5Y2o>>.

3 DOCUDRAMA

Dentro deste capítulo, apresentamos o conceito, as características e a estrutura do docudrama, que é um tipo de documentário em trânsito entre ficção e não ficção. A forma de sua estrutura se diferencia por conter elementos do documentário com o melodrama. Decorre daí a necessidade de apresentarmos também uma proposta para o conceito de hibridismo e de narrativa híbrida e como eles podem ser estruturados dentro desse tipo de proposta de filme.

Para realizar esse trajeto, os autores Santos (2009, 2010 e 2013); Rosenthal (1999); Odin (1984); Costa (2010); Nichol (2012 e 2016); Fuenzalida (2008); Ramos (2013); Canclini (2008); e Barros (2005) nos subsidiaram com os seus fundamentos.

O autor Santos (2013) apresenta um breve histórico do docudrama. O início, o desenvolvimento e a expansão aconteceram a partir da década de 30 do século passado na Inglaterra por meio de programas televisivos que visavam retratar histórias de vandalismo, prostituição, drogas, entre outros. Entre os anos de 1960 e meados 1970, a BBC reproduziu programas que retratavam problemas sociais e políticos da época, ou seja, histórias “baseadas em fatos reais” com encenações dramáticas. A direção utilizou recursos como testemunho das pessoas da comunidade, como acontece no jornalismo, para comprovar os fatos, mas também fez uso de uma linguagem cinematográfica que privilegiou o *close-up*²⁷, sequenciamento de cenas longas sem corte etc. (ROSENTHAL, 1999 apud SANTOS, 2013).

Nesse mesmo período, nos Estados Unidos, o docudrama era utilizado para abordar temas biográficos de pessoas famosas e histórias de escândalos sensacionalistas.

O autor Fuenzalida (2008) informa que, na América Latina, esse tipo de documentário começou a ser utilizado com frequência em 1986 com o programa *Televisa Mujer, Casos de La Vida Real*, cuja duração era de 70 minutos, e retratava dramas reais vividos por mulheres. No México, a TV Asteca apresentou o docudrama *Lo que Callamos las Mujeres*, em 2000. E a TVN chilena exibem a partir de 1993, *Mea culpa*, que é uma dramatização em fatos reais de ex-infratores arrependidos por seus crimes.

Percebemos, então, que esse tipo de documentário tem origem na televisão, e Fuenzalida (2008) reforça que ele vem crescendo nas últimas décadas, tendo grande retorno de audiência e sendo exibido em horários nobres. Há também comprovações de que os docudramas são

²⁷ Um *close-up* tradicional inclui a cabeça e os ombros da pessoa. Um *close-up* fechado (*extreme close-up*) é um plano mais próximo em que se filmam apenas os olhos ou os lábios, por exemplo. O termo plano detalhe pode se referir a uma pessoa ou objeto. O termo “close-up” geralmente se refere a pessoas (VAN SIJLL, 2017, p. 186).

reconhecidos como “programas <<educativos>> por grande parte do público” (FUENZALIDA, 2008, p. 161).

No Brasil, esse tipo de documentário ficou mais popularizado no final da década de 1990, com o programa *Linha Direta*, da Rede Globo. Na grade horária da emissora, o programa era colocado em horário nobre, após a novela das oito horas da noite, quando a audiência era maior, todas as quintas-feiras. O objetivo do *Linha Direta* era fazer reconstituição de crimes não desvendados pelas autoridades, sendo que as informações a respeito dos delitos constavam nos inquéritos do Ministério Público. Vale ressaltar que o apresentador reforçava que o roteiro das reconstituições era baseado em informações legais, ou seja, de autoridades oficiais. Segundo Odin (1984):

Nos filmes documentários de reconstituição, os créditos nos convidam a não considerar como enunciadores reais os atores de fato, mas o responsável pelo discurso, aquele que garante a autenticidade dos eventos relatados e das palavras pronunciadas. (ODIN, 1984, p. 7 apud SANTOS, 2013, p. 99).

Em todos os episódios, também era fornecido um número telefônico para a denúncia caso o público quisesse denunciar os criminosos se os (re)conhecesse. O programa foi ao ar entre os anos de 1999 e 2007, e em suas reconstituições o público era estimulado a torcer para que os criminosos representados por atores desconhecidos fossem encontrados e punidos para que a ordem social fosse estabelecida. Santos (2010, p. 79) nos esclarece que “esta é uma clássica forma de melodrama e, assim como os tradicionais documentários cinematográficos, cumpre uma função social e política no mundo histórico, ajudando a estampar na tela da tevê rostos de criminosos que devem prestar contas à sociedade”. A fusão entre o real e o ficcional oferece o caráter híbrido para o programa, porque

essa combinação entre as centrais de jornalismo e produção confirma o caráter híbrido de *Linha Direta*, que convoca repórteres e profissionais de produção que buscam assegurar a autenticidade dos fatos tratados e a produção das reconstituições de crimes encenados por atores. (SANTOS, 2010, p. 80).

Outro programa que podemos citar é o *Por Toda a Minha Vida*²⁸, apresentado por Fernanda Lima, em 15 episódios, entre os anos de 2006 e 2011. Foram reconstituídas as

²⁸ Programa exibido pela Rede Globo. Seus episódios podem ser vistos através do link: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/por-toda-minha-vida/formato.htm>.

biografias de vários compositores e intérpretes da música brasileiras, como Elis Regina, Cazuza, Mamonas Assassinas, Chacrinha, Raul Seixas, Claudinho, Nara Leão, entre outros. Para isso, foram utilizadas:

imagens de arquivo, trecho de *show*, depoimentos de amigos, parentes e pessoas que conviveram com o personagem, retrato, visitas a lugares onde o biografado esteve, além de reconstituições de momentos relevantes na vida de cada um. Os roteiros são baseados nos fatos da vida real dos cantores e músicos, a partir dos relatos narrados por quem os conhecia. Todos os personagens representados na dramatização são figuras reais, muitas delas ainda vivas. Em várias situações, a pessoa dá seu depoimento na parte documental e depois aparece, interpretada por um ator, no segmento de reconstituição. Nos depoimentos, o programa opta por mostrar a entrevistadora e apresentadora fazendo as perguntas, interagindo e conversando informalmente, o que é algo incomum na linguagem de documentário. (POR TODA A MINHA VIDA, 2019).

Diferente do *Linha Direta* que ressaltava o vilão que deveria ser punido, *Por Toda a Minha Vida* já tinha o objetivo de enaltecer as histórias de várias personalidades do cenário musical brasileiro, referenciando-os como heróis. Esses docudramas são mais do que fazer a biografia de alguns dos artistas mais famosos do país, eles promovem certa comoção generalizada na população ao reconstituírem a morte súbita de seus ídolos. Podem-se citar, como exemplos, o episódio do grupo Mamonas Assassinas, que relata a morte dos músicos em um trágico acidente de avião após uma meteórica aparição no cenário musical do país, mas também o episódio do Cazuza, que lutou vários anos contra a Aids.

Após essa apresentação histórica, precisamos definir docudrama, reconhecer a estrutura desse tipo de documentário, e identificar as suas características, e, a partir daí, propor um caminho para a análise fílmica.

O autor Fuenzalida (2008) nos oferece um conceito para o termo docudrama, o enquadrando como gênero:

do ponto de vista de conteúdo, o *docudrama* é um gênero híbrido, isto é, através de representação ‘ficcional feita por atores, narra casos dramáticos de origem real’. São situações cotidianas ‘limites ou extremas’, que aconteceram com pessoas comuns, mas não são narradas no formato de documentário nem de *reality show*, mas sim de modo ficcionalizado e mais livre. Não se restringem exatamente ao caso referencial e ocorre a introdução de elementos ficcionais. A utilização de música para emocionar o relato é um elemento importante dessa maior liberdade narrativa. (FUENZALIDA, 2008, p. 162).

Ramos (2013, p. 52) é direto, e, de acordo com ele, o docudrama é: “ficção baseada em fatos históricos”. E acrescenta: “na qualidade de discurso que enuncia pela forma da narrativa clássica, [o docudrama] deve trabalhar a história a fim de transformá-la em trama [desencadeamento dos acontecimentos que causam emoção]. A história em si não basta para o *docudrama*” (RAMOS, 2013, p. 53).

Já Rosenthal (1999) define *docudrama* como um “*formato híbrido* resultante da fusão entre *documentário* e *drama*, mais especificamente *melodrama*, onde questões éticas e morais ganham destaque” (ROSENTHAL, 1999 apud SANTOS, 2009, p. 2, grifos do autor).

O autor Santos (2013, p. 129) também contribuiu para a discussão conceitual e nos apresenta:

o docudrama é necessariamente uma composição híbrida entre convenções formais dos documentários com as marcas textuais tradicionais do melodrama, ou em outros termos, o docudrama, assim como os documentários, deverá pressupor a existência de um *Enunciador real* combinado com elementos próprios da ficção (encenação, dramatização) e com um forte apelo melodramático. (SANTOS, 2013, p. 129, grifos do autor).

Diante dos conceitos apresentados sobre o docudrama, entendemos que as asserções dos autores se convergem ao demonstrarem que a organização fílmica tem um caráter híbrido por combinar elementos ficcionais e não ficcionais. Ademais, ao construir o seu discurso, o cineasta o faz com liberdade criativa, enfatizando uma carga emotiva muito forte na obra. Entretanto, enquanto Ramos (2013) compreende os docudramas como filmes baseados em fatos reais, ou seja, ficção, Santos (2009) e Fuzenzalida (2008) reforçam a presença da objetividade, pois os fatos narrados são do mundo histórico ou cotidiano. Contudo, Fuzenzalida (2008) ainda acrescenta que outros elementos ficcionais podem ser introduzidos para que a história faça sentido ao espectador, com o que Ramos (2013) concorda, pois para o autor fundamentalmente o docudrama desenvolve uma trama. Desse modo, evidencia-se o efeito dramático da obra em virtude da presença do melodrama, conforme Ramos (2013) e Rosenthal (1999).

Percebemos, então, que há um desencontro conceitual, porque à medida que relaciona o gênero documentário com o melodrama origina uma nova forma de organização fílmica – o docudrama.

Diante da necessidade de visualizar a fronteira que existe entre o documentário e o docudrama, Rosenthal (1999) afirma que é essencial, tanto para o docudrama como para o melodrama, a moral da história, apresentando a punição do mal através do vilão e o enaltecimento do bem, na figura do herói da história.

Santos (2009) esclarece que tanto o documentário quanto o docudrama buscam reconstruir ou retratar fatos do mundo histórico. Porém, o documentário o faz de forma objetiva; o docudrama constrói seu discurso em uma relação híbrida com o melodrama clássico, e, por isso, questões cotidianas são apresentadas, como de família, sentimentos, condutas e catarses são evidenciadas.

Já Ramos (2013) afirma que o docudrama não é documentário, porque as enunciações que fazem não são iguais aos do documentário:

personagens e intriga, embora derivados de fatos históricos, são enunciados de um modo que não é característico do cinema documentário. A ausência de *voz over*/locução, entrevistas, depoimentos, imagens de arquivo, o uso de atores profissionais, o fato de as peripécias serem complexas, articuladas em torno de reconhecimentos e reviravoltas, tudo isso aproxima o docudrama da estruturação típica da narrativa clássica ficcional, afastando-o do documentário. (RAMOS, 2013, p. 51).

Os conceitos apresentados por Fuenzalida (2008), Ramos (2013), Rosenthal (1999) e Santos (2010) bem como a forma como os autores Rosenthal (1999), Ramos (2013) e Santos (2010) diferenciam a relação entre documentário e docudrama nos fazem refletir sobre como esse tipo de documentário pode ser organizado, pois, além dos programas *Linha Direta*, *Por Toda a Minha Vida*, filmes também podem ser reconhecidos como docudrama, por exemplo: *JFK* (1991), *A Lista de Schindler* (1993), porque reconstituem fatos históricos, intercalam elementos documentais com a ficção e reconhecem como enunciadores reais os personagens que foram assassinados. Em *JFK* é reconstituído o assassinato do presidente dos Estados Unidos JFK e em *A Lista de Schindler* o assassinato de centenas de judeus no holocausto, sendo que, em todas essas obras, existe um forte apelo melodramático (SANTOS, 2013).

Compreende-se, então, que a forma como os docudramas são organizados perpassa pela forma como a estrutura narrativa do filme é composta. Portanto, neste momento de nossa investigação, acreditamos ser apropriado nos posicionarmos quanto ao conceito de hibridismo e sua influência na narrativa fílmica e no discurso.

A autora Costa (2014) traz à tona a discussão científica da qual o termo hibridismo participa, pois há diferenças conceituais no âmbito das ciências humanas bem como no campo epistemológico. Isso quer dizer que, para determinados críticos especializados, alguns filmes podem ser classificados como híbridos enquanto, para outros cineastas, outros filmes são classificados como tal, diferenciando-se muito entre si.

Assim, acreditamos que devemos buscar um conceito mais abrangente para hibridismo para depois compreendermos como acontece o seu mecanismo dentro de uma obra cinematográfica.

Costa (2014, p. 170) apresenta o posicionamento de Canclini (2008), pesquisador do campo das ciências sociais, quando coloca o hibridismo não como uma estrutura, mas um processo, possibilitando a hibridização em alguns momentos, mas também a “confrontação e o diálogo”. Canclini (2008) explica: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2008, p. XIX).

No que diz respeito ao campo do cinema, o conceito de Canclini (2008) cabe muito bem na mistura entre os gêneros drama e documentário, contudo Costa (2014, p. 170) apresenta uma dificuldade, pois se fosse uma questão de gênero “a mistura entre comédia e drama, ou suspense e ação, por se tratarem de gêneros distintos, poderia receber a mesma designação”, o que não é o caso. Portanto, os autores enfatizam que é mais apropriado falar em narrativa híbrida, pois eles entendem que “para efeito de análise, torna-se mais pertinente e oportuno utilizar a expressão de hibridismo de narrativas para caracterizar filmes que, em sua estrutura, códigos de ficção e do documentário coexistem” (COSTA, 2014, p. 172).

Portanto, conforme Costa (2014, p. 173), para identificarmos se um filme possui uma narrativa híbrida ele precisa apresentar “características da ficção e do documentário, articuladas de forma a quebrar qualquer impressão de realidade ou crença de não haver interferência do cineasta”.

O documentário de entrevistas *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, intercala entrevistas dramatizadas por atrizes conhecidas e desconhecidas com os relatos de personagens reais. O discurso que o documentarista constrói conduz o espectador a duvidar sobre o que está vendo, se é verdade, mentira ou pura encenação.

O cineasta Bruno Barreto, em seu filme *O que é isso, companheiro?*²⁹ (1997), narra a história do sequestro do Embaixador Americano Charles Burke Elbrick, que aconteceu no Brasil, no período militar, em 1969, por um grupo de jovens militantes de esquerda. O cineasta utiliza a visão pessoal de Fernando Gabeira, que publicou um livro biográfico homônimo sobre o fato. Para Ramos (2013), esse filme não pode ser considerado documentário, porque mesmo relatando um fato histórico, utilizando imagens de arquivo de vídeo da época, ao contar a sua história “articula personagens, trama e suspense na forma característica do classicismo

²⁹ O filme baseado em fatos reais pode ser visto pelo link: <<https://youtu.be/-VZIxXjg6pM>>.

narrativo (criação de personagens secundários, manipulação de personalidades, condensação temporal-espacial da ação, reviravoltas, etc...)” (RAMOS, 2013, p. 53).

Já a cineasta Maria Augusta Ramos, em seu documentário *O júízo*³⁰ (2007), elabora seu discurso de forma a dramatizar os casos da Vara de Infância da cidade do Rio de Janeiro. Para o cumprimento da lei brasileira que impede que menores infratores sejam expostos, a cineasta opta por substituir os atores sociais por outros menores de três comunidades da cidade que vivem em situação de risco como os personagens reais. Entretanto, os pais, os juízes, advogados e promotores atuam, sendo eles mesmos. No filme, ainda constam cenas dramatizadas no Instituto Padre Severino, prisão onde os menores infratores ficam reclusos temporariamente.

Então, a partir da narrativa híbrida, há diversas possibilidades de discursos, indo de encontro a Nichols (2016) quando o autor se posiciona sobre a voz do documentário ter sempre o estilo próprio do cineasta e ser perceptível ao serem utilizados os recursos de que se dispõe. Da mesma forma, compreendemos que, em virtude das narrativas híbridas tanto nos filmes documentais como os ficcionais, às vezes não sabemos se estamos vendo um documentário ou filme de ficção.

Então, ao falarmos de docudrama, concordamos com Nichols (2016) em não o posicionar como gênero filmico, mas sim como um tipo de filme, e com Costa (2014), sobre eles serem reconhecidos ao relacionar tanto com o ficcional quanto o não ficcional através de uma narração híbrida.

Por conseguinte, o conceito de narrativa filmica nos conduz ao conceito de discurso, que, para Barros (2005, p. 83), é “a narrativa [híbrida] ‘enriquecida’ por todas essas opções do sujeito da enunciação, que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia”.

Entendemos que reconhecer a narrativa e o discurso é identificar os mesmos aspectos, entretanto alguns desses antes esquecidos passam a ser enfatizados através da:

as projeções da enunciação no enunciado, os recursos de persuasão utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário ou a cobertura figurativa dos conteúdos narrativos abstratos. É nas estruturas discursivas que a enunciação mais se revela e onde mais facilmente se apreendem os valores sobre os quais ou para os quais o texto foi construído. (BARROS, 2005, p. 53,54).

Portanto, as enunciações podem ser vistas de várias maneiras e visam “provocar sentidos que escapam ao que é simplesmente enunciado na tela, permitindo ao espectador construir e

³⁰ O documentário pode ser visto pelo link: <<https://youtu.be/UymNRVuilnA>>.

atualizar novos contextos e ligações dentro e fora do universo ficcional” (SPINELLI, 2010, p. 84).

Inferimos, então, que a utilização da música para emocionar; um ângulo ou enquadramento de câmera que faça o espectador ver o mundo sobre outra perspectiva; o olhar do ator que direciona o olhar do espectador para determinado contexto da cena; os *flashbacks* ou *flashforwards*³¹ que localizam o espectador no tempo e no espaço são exemplos de como a enunciação pode provocar o discurso para que o espectador abstraia outros tipos de entendimentos (SPINELLI, 2010).

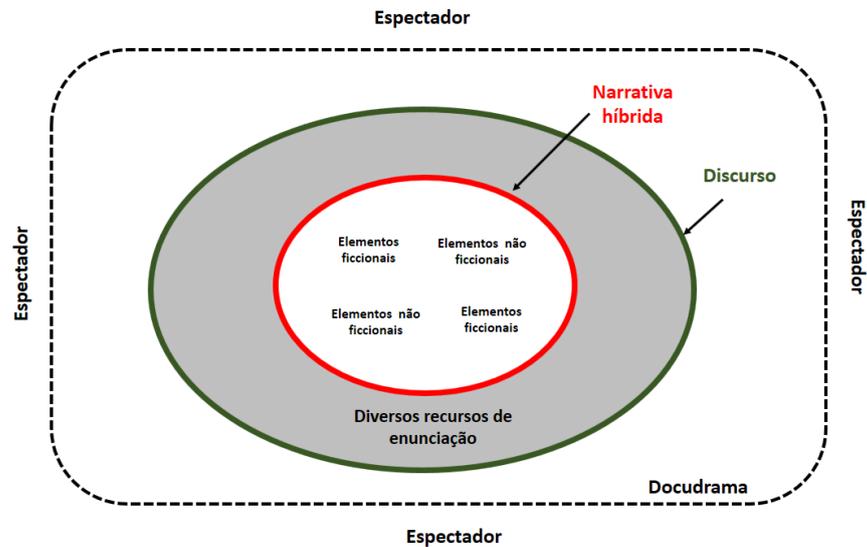
No final do drama *O piano* (1993), de Jane Campion, o plano aéreo enuncia interpretações para o espectador. Ada (Holly Hunter), seguida por sua filha pequena que segura um pato, está voltando para casa. Em virtude do plano aéreo, é revelado um longo e sinuoso caminho percorrido por elas, ao mesmo tempo que vemos Hunter (seu futuro amante) decidir se fica ou não com a amada, quando ele segue as suas pegadas. Ele fica com a amada. O plano aéreo também revela uma arte na praia que pode ser um cavalo-marinho, mas também pode ser a representação da personalidade dramática, excêntrica e desconhecida de Ada.

Nesse sentido, Barros (2005) afirma que o princípio de todo discurso é “persuadir seu destinatário de que é verdadeiro (ou falso), os mecanismos discursivos têm, em última análise, por finalidade criar a ilusão de verdade” (BARROS, 2005, p. 54).

Para ilustrar como a narrativa híbrida, discurso e enunciação estão organizados no docudrama, apresentamos o seguinte esquema:

³¹ Normalmente conta com uma fusão lenta para preparar o público para a mudança de época. (...) O *flashforward* não apenas informa que o tempo passou, mas também descreve a passagem do tempo para o público (VAN SIJIL, 2017, p.110).

Figura 2 – Organização do docudrama – narrativa híbrida, discurso e enunciação



Fonte: elaborado pela autora.

O cineasta, ao construir o mecanismo discursivo de sua obra, utiliza vários recursos de enunciação para compor a narrativa híbrida, relacionando os elementos ficcionais com os não ficcionais de forma combinada e harmoniosa.

Barros (2005) e Santos (2009) nos ajudam a compreender como a estrutura do mecanismo enunciativo da narrativa é organizada para que o discurso seja construído. Assim, os aspectos da **objetividade**, **subjetividade** e o **referente** da obra são evidenciados.

Os documentários buscam o efeito da objetividade, uma vez que se preocupam em retratar o mundo histórico com seus fatos da maneira mais fidedigna possível, sem se preocuparem em criar tramas. O jornalismo é tido como exemplo, pois busca a imparcialidade. Sabemos, porém, que não existe imparcialidade total. Entretanto, existem outros mecanismos que intencionam o efeito de subjetividade ao criar proximidade ou parcialidade.

Assim, ao analisarmos o mecanismo enunciativo da narrativa de um filme, a diferença entre documentários e docudramas está justamente na oposição entre a objetividade e a subjetividade da obra, pois, enquanto os primeiros utilizam a objetividade para dar efeitos de realidade, os docudramas afastam-se da objetividade para estruturar a trama e transformá-la em melodrama.

Ao buscar mais convencimento e realizar a reconstrução da realidade (referente), a ancoragem é utilizada tanto pelo documentário quanto pelo docudrama:

trata-se de atar o discurso às pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como 'reais' ou 'existentes', pelo procedimento semântico de concretizar cada

vez mais os atores, os espaços e o tempo do discurso, preenchendo-o com traços sensoriais que os ‘iconizam’ os fazem ‘cópias da realidade’. (BARROS, 2005, p. 58).

O autor Santos (2013) ainda esclarece sobre a instrução que pode ser inserida de forma que o espectador reconheça o docudrama:

- Inserção de legendas tais como: ‘esse filme é baseado na história real de’ ou simplesmente ‘baseado em fatos reais’;
- Presença nos créditos finais com informações do tipo: ‘tal pessoa cumpriu doze anos de prisão e hoje vive na cidade de Nova York em condicional’;
- Uso de palavras como ‘simulação’ e ‘arquivo’, a exemplo das edições de Linha Direta ou ‘dramatização a partir das transcrições oficiais’, como faz a produção do canal Discovery Chanel;
- O título da obra também sugere o docudrama, sobretudo, quando se trata de reconstituições da vida de pessoas já falecidas de em caráter póstumo (JFK) ou alusão a grandes catástrofes ou tragédias ‘Acidentes aéreos, voo 1904’. (SANTOS, 2013, p. 134).

Dessa forma, o docudrama, ao construir o seu discurso para convencer o espectador da verdade, faz uso: do **efeito de subjetividade**, provocando proximidade com o uso da narração em primeira pessoa e sentimentos fortes no espectador ao utilizar, entre outros; do **efeito de objetividade**, buscando o distanciamento com o uso da terceira pessoa, âncora de apresentadores, locução em off³² etc.; e do **efeito de realidade** ao utilizar imagens e vídeos de arquivo familiar ou histórico, instruções que possam ser confirmadas como verídicas, entre outros.

Ao se tratar do texto escrito, o docudrama é um construto melodramático que contém principalmente:

- Lições ético-morais;
- Punição de um vilão ou exaltação de um herói;
- Preferências pela família como elemento predominante na história;
- Protesto contra injustiças sociais e apelo ao sentimentalismo. (SANTOS, 2013, p. 135).

Para fecharmos a nossa compreensão sobre a estrutura dos docudramas, citamos as suas características. Ao buscarem a reconstituição dos fatos e causar efeitos da realidade, elas podem ser reconhecidas como:

³² A voz *off* refere-se à voz de algum personagem da história que é identificado pelo espectador. (VAN SIJIL, 2017, p. 84).

- Recriação baseada em fatos reais;
 - Uso de atores não conhecidos do grande público, mas fisicamente semelhantes as pessoas retratadas;
 - Uso de materiais de arquivo; fotografias e filmagens domésticas antigas, reportagens, etc;
 - Intercalação das tramas recriadas com entrevistas ou depoimentos com pessoas que presenciaram ou sofreram consequências dos fatos;
 - Forte apelo melodramático (retrato da família, forte apelo à emoção);
 - Busca provocar efeitos éticos-moralizantes;
 - Geralmente trata de histórico de vidas ou biografias;
 - Uso da voz over [emissor desconhecido], ancoragem mediada por um apresentador em texto em terceira pessoa.
- (SANTOS, 2009, p. 6-7).

Portanto, para compreender a estrutura do docudrama, é preciso considerá-lo um grande texto que combina a expressão verbal e a não verbal, visto que “a semiótica discursiva concebe o texto como sendo aquilo que é capaz de produzir efeitos de sentido em alguém ou, dito de outra maneira, capaz de criar um discurso sobre o mundo”. (SANTOS, 2013, p. 135).

Inferimos, assim, que a narrativa híbrida do docudrama tende a envolver o espectador, pois, ao intercalar os elementos documentais com o melodrama, constrói uma narrativa que contém lições ético-morais, que se posiciona quanto à punição do vilão ou ao enaltecimento do bem, ao mesmo tempo que trabalha questões de família facilmente identificáveis e temas sociais comuns que enfatizam questões judiciais e sentimentalismo. Sendo assim, é compreensível que o docudrama possua uma forte tendência em trabalhar a sua narrativa para que haja identificação do espectador.

Contudo, ainda queremos ressaltar, conforme nos orienta Santos (2013, p. 150, grifo nosso), que:

essa estrutura híbrida entre o ficcional e o documental ou do documento com o drama é que torna possível a compreensão do gênero *docudrama*, ambíguo por excelência, o que torna a tarefa de classificar o gênero ainda mais complexa. Em outras palavras, deve-se insistir na ideia de que não basta um filme ou um programa ser ‘baseado em fatos reais’ para ser categorizado como *docudrama*. Há toda uma **conexão** entre estruturas clássicas do documentário e o melodrama, que necessita ser avaliada na compreensão do gênero.

A questão da comunicabilidade do espectador com o docudrama ainda se mantém e, mais uma vez, Santos (2013, p. 126) nos esclarece que o espectador precisa realizar “a leitura docudramatizante”, que é um neologismo documentarizante baseado na proposta de leitura de documentário de Roger Odin (1984), publicada na revista *Cinemas et réalités*. O principal

objetivo da proposta de Odin é estimular o leitor/espectador na construção e percepção da presença real de um enunciador.

Por conseguinte, Odin (1984) estabelece algumas maneiras de fazer com que a leitura documentarizante aconteça, que podem ser:

1. O leitor pode tomar a *câmera* como enunciador real. Nessa perspectiva, tudo que se encontra diante da câmera (cenário, figurino, personagem, etc), torna-se objeto de leitura documentarizante.
2. O leitor pode tomar o *cinema* como Enunciador real. É bem evidente que é esse tipo de leitura que interessa aos teóricos (historiadores, semiólogos) do cinema.
3. O leitor pode tomar a *sociedade* na qual o filme é produzido como Enunciador real. Aqui se reconhecem a leitura histórica e a leitura sociológica.
4. O leitor pode tomar o *cameraman* (o fotógrafo) como enunciador real. É o caso típico do filme de reportagem. O pressuposto do leitor, nesse caso, é de que o câmera se encontra no local onde os fatos acontecem.
5. O leitor pode tomar o *realizador do filme* como enunciador real. Trata-se da leitura cinéfila, que faz de todo filme um documento sobre seu 'autor' ou ainda da leitura psicanalítica, a que já se fez alusão.
6. O leitor pode tomar o *responsável pelo discurso do filme* como Enunciador real. Esse responsável não se confunde com o realizador. Em um filme pedagógico, por exemplo, a realização é assegurada por um profissional de cinema, mas a responsabilidade do discurso é do professor, do pesquisador ou do especialista que se exprime o filme. (ODIN, 1984, p. 4 apud SANTOS, 2013, p. 129, grifos do autor).

Diante dessa perspectiva, para realizar a leitura do docudrama, é preciso que o espectador reconheça ou saiba operacionalizar os enunciadores reais. Sendo assim, Santos (2013) cita alguns exemplos de como os enunciadores podem ser reconhecidos:

- O **reconhecimento do fato histórico ou social** é condição imprescindível seja em uma produção de cinema ou televisão. Uma forma disso acontecer é o fato de já ter sido matéria em alguma revista ou jornal, em que tomou grande repercussão e chamou a atenção da opinião pública;
- Pode ser o **personagem**, por exemplo, ao retratar pessoas famosas. Contudo, nada impede de serem retratados fatos históricos de caráter biográfico de pessoas que não são conhecidas publicamente.
- O *cameraman* já pode ser exemplificado quando as pessoas realizam seus relatos ou depoimento, olhando diretamente para a câmera como acontece nos telejornais.

- O **âncora/apresentador** para que dê mais credibilidade à narrativa ao realizar a locução de forma lógica, como se fosse testemunha do que acontece.
- A **âncoragem** do tempo e do espaço para reconhecer os locais e datas em que os fatos aconteceram.
- As **imagens de arquivo**, como fotografia ou vídeo, que comprovam o que as pessoas estão dizendo dentro do tempo e espaço dos fatos narrados.

Entretanto, Santos (2013) esclarece que as instruções que orientam o espectador a uma leitura docudramatizante é só uma orientação, pois durante o filme a leitura do docudrama pode se dar em outro momento. Isto é, o espectador pode reconhecer o docudrama sem precisar das instruções, mas através de outros elementos, como as reconstituições, as entrevistas ou os documentos de arquivo e vídeo.

Compreendemos que o docudrama é um **lugar de encontros** e que, através da sua narrativa híbrida, ele realiza a comunicabilidade com o espectador pela sua composição ao intercalar efeitos de subjetividade com efeitos de objetividade e referente. O diretor, de forma intencional, constrói um discurso ao intercalar elementos sonoros, imagéticos, estilísticos, linguísticos e outros mais, de forma que é possível compreender como o cineasta constrói a sua representação sobre o tema proposto no filme, reconhecendo o seu estilo, ou seja, como ele expõe seu argumento para convencer o espectador.

4 METODOLOGIA

Para descrever o processo que fundamenta a análise descritiva dos docudramas propostos nesta pesquisa, este capítulo tem o objetivo relacionar as fases que esse tipo de análise necessita.

A análise descrita do docudrama foi realizada com base na abordagem de Santos (2013, p. 126), de acordo com a leitura docudramatizante, que visa “compreender características formais e estéticas do gênero”, e de Penafria (2009) ao nos orientar sobre a análise de filmes que “deverá ser realizada tendo em conta objetivos estabelecidos a priori e que se trata de uma actividade que exige uma observação rigorosa, atenta e detalhada a, pelo menos, alguns planos de um determinado filme.” (PENAFRIA, 2009, p. 4). Essa autora ainda esclarece que esse tipo de análise possui caráter interpretativo, portanto não possui uma fórmula a ser seguida, e o pesquisador não precisa seguir um caminho rigoroso. Ela ainda orienta que analisar um filme é “sinónimo de decompor esse mesmo filme” (PENAFRIA, 2009, p. 1).

Para atender ao objetivo desta pesquisa, “compreender à luz da teoria do documentário e da prática de outros documentaristas as escolhas e as estratégias que foram traçadas em *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim*”, realizamos duas etapas:

Na primeira etapa, pesquisamos e analisamos o aporte conceitual que subsidia as análises descritivas dos docudramas *Nelson Gonçalves* (2002), de Eliseu Ewald, e *Brilho Imenso: A História de Cláudio Kano* (2012), de Denis Kamioka, para reconhecer alguns elementos característicos e de composição dessas obras e como forma e conteúdo relacionam nas suas composições para a comunicabilidade (diálogo) com o espectador.

Para que esses objetivos fossem atendidos, operacionalizamos a leitura docudramatizante que subsidia o pesquisador a identificar um docudrama, pois toda obra audiovisual, para ser reconhecida como esse tipo de filme, precisa fundamentalmente “combinar/misturar pelo menos uma de cada das três características” (SANTOS, 2009, p. 9), que o autor reconhece como sendo o **distanciamento** (efeito de objetividade); a **proximidade** (efeito de subjetividade); e o **referente** (ou efeito de realidade). O quadro a seguir orientou essa etapa da nossa análise:

Quadro 1 – Operacionalização leitura docudramatizante

Distanciamento (efeito de objetividade)	Proximidade (efeito de subjetividade)	Referente (ou efeito de realidade)
<ul style="list-style-type: none"> • Recriação baseada em fatos reais; • Uso de atores não conhecidos do grande público, mas fisicamente semelhante as pessoas retratadas; • Uso de voz over, ancoragem mediada por um apresentador em texto em terceira pessoa; 	<ul style="list-style-type: none"> • Forte apelo melodramático (retrato da família, forte apelo à emoção); • Busca provocar efeitos ético-moralizantes; • Geralmente trata de histórico de vidas ou biografias. 	<ul style="list-style-type: none"> • Uso de materiais de arquivo: fotografias e filmagens domésticas antigas, reportagens, etc.; • Intercalação das tramas recriadas com entrevistas ou depoimentos com pessoas que presenciaram ou sofreram consequências dos fatos. • Ancoragem de datas, fatos, reconhecíveis como verdadeiros pelo receptor.

Fonte: SANTOS, 2009, p. 9-10.

Ao operacionalizar a leitura docudramatizante dos docudramas *Nelson Gonçalves e Brilho Imenso: A História de Cláudio Kano*, reconhecemos como o discurso dessas obras foram construídos pelos seus diretores ao relacionarem forma e conteúdo através dos mecanismos enunciativos da narrativa. Portanto, foi possível:

- Compreender as estratégias híbridas realizadas em cada filme para compor o discurso;

A pesquisa demonstra como os diretores realizaram a construção dos seus discursos, ou seja, o mecanismo enunciativo utilizado através da narrativa híbrida com o destaque de imagens, diálogos, posicionamento de câmera, cortes de montagem e interpretação. Apontamos os fatos históricos ao mesmo tempo que as características de distanciamento (efeito de objetividade); proximidade (efeito de subjetividade); e referente (ou efeito de realidade) são reconhecidas dentro do contexto fluído das obras.

- Identificar o perfil ético-moralizante das obras;

Apresentamos a mensagem que os diretores construíram do fato histórico ou pessoa retratada e porque é considerada ético-moral.

- Destacar pelo menos um trecho do filme que combina as características de Distanciamento (efeito de objetividade); Proximidade (efeito de subjetividade); e Referente (ou efeito de realidade);

Selecionamos um trecho de cada filme, que intercala pelo menos uma das três características de forma combinada para que o filme seja considerado um docudrama.

- Compor a relação de possíveis enunciadores reais como espectador;

A investigação apresenta como o espectador pode realizar a leitura docudramatizante através da escolha dos possíveis enunciadores reais de cada filme.

Na segunda etapa, aplicamos a mesma proposta de Santos (2009), de operacionalização leitura docudramatizante em *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim*, mas para identificar quais são os traços estilísticos pertencentes a esse filme e que nos permite considerá-lo como um docudrama.

Para cumprir a metodologia proposta, não analisamos toda a obra, mas fragmentos que, ao serem decompostos, demonstraram a composição da obra como sendo um docudrama. Assim, conseguimos olhar para o nosso objeto de pesquisa e, ao realizar a sua decupagem, verificamos, por meio de sua estrutura fílmica, as estratégias que foram utilizadas.

Sendo assim, a análise de um filme se resume em separar as partes que o compõem e analisá-las separadamente, visando à compreensão do conteúdo e da forma do objeto de estudo parte a parte, e não somente como um produto final. Somente após essa etapa, o analista poderá reunir as informações que obteve através de seu estudo e remontar os filmes a partir de suas descobertas e conclusões (OLIVEIRA, 2017).

5 ANÁLISES

5.1 Docudrama *Nelson Gonçalves*

Antes de o filme começar, nas instruções de divulgação dos patrocinadores e apoiadores, ouvimos a melodia de uma das músicas mais famosas do cantor, Maria Betânia de 1945, composta por Capiba. Ao surgir o nome do filme e a imagem do cantor, a voz de Nelson Gonçalves ecoa, levando o espectador a reconhecer a voz única e o timbre inigualável de um dos maiores intérpretes da Música Popular Brasileira. Ao som da voz do cantor, como se ele estivesse nos apresentando o seu filme, os nomes dos participantes são apresentados: dos atores Alexandre Borges, que fez o protagonista; Julia Lemmertz, como Lourdinha Bittencourt, com quem o cantor se casou e adotou três filhos; bem como dos atores que realizam participação especial: Taumaturgo Ferreira, Jandir Ferrari, Chico Expedito, Ubiratan Martins e Pedro Gonçalves, o ator mirim que representa Nelson quando criança, entre outros; e parte da equipe técnica que realizou o filme. Com essa introdução, antes do primeiro minuto, sentimos no ar suspense e nostalgia.

Figura 3 – Instrução nome do filme



Fonte: *Nelson Gonçalves* (2002).

Na primeira cena do filme Nelson Gonçalves aparece, cantando Boemia – sucesso que marcou sua carreira – através da imagem de vídeo, de um outro filme, comédia musical brasileira de 1958 – *É de Chuá* (1958). Não demora muito, e a narração em terceira pessoa em texto de Paulo Betti declara o objetivo do docudrama enquanto o público continua vendo a *performance* do cantor no vídeo: “Nelson Gonçalves foi o rei do rádio. Em 60 anos de uma trajetória de sucesso, com seu timbre de voz único e extensão sonora extraordinária, Nelson Gonçalves incorporou toda a emoção que os grandes cantores da sua época despertaram em seus fãs” (NELSON..., 2002). Ou seja, o docudrama tem como objetivo contar a saga de um

herói, de um mito da Música Popular Brasileira. Na sequência, um plano médio mostra para o espectador o protagonista, cantando.

Figura 4 – Imagem de arquivo em vídeo de Nelson Gonçalves no filme *É de Chuá* (1958)



Fonte: *Nelson Gonçalves* (2002).

Após fazer o espectador se lembrar de Nelson Gonçalves, a narração em terceira pessoa volta, mas junto com ela várias imagens de arquivo – fotografias que mostram o cantor com outros artistas daquela época – que visam comprovar o que está sendo dito pelo narrador bem como demonstrar o seu prestígio no meio artístico: “Nelson Gonçalves é um recordista mundial absoluto. Gravou 127 LPs, mais de 200 cassetes, outros 200 compactos, 183 discos de 78 rotações e mais de 26 CDs, fora os álbuns reunidos em caixas” (NELSON..., 2002).

No entanto, após contar os feitos do herói em 60 anos de carreira de forma resumida, começa uma costura de narrações entre terceira e primeira pessoa. Assim, a narração em primeira pessoa, em texto, surge, e o próprio Nelson começa a contar a sua história desde a infância, mas, agora, com imagens que buscam retratar os lugares que estão sendo narrados: “Meus pais eram atristas ambulantes. Nasci em Santana do Livramento. Na fronteira com o Uruguai. Na certidão de nascimento, meu pai colocou Antônio Sobral Gonçalves” (NELSON..., 2002). Na sequência, o narrador em terceira pessoa volta: “Os Gonçalves levavam uma vida de ciganos, até decidirem se fixarem em São Paulo” (NELSON..., 2002), seguido do narrador em primeira pessoa: “Eu tinha uns dois anos quando fomos morar no Brás. No início foi um osso duro. Quando eu fiz seis anos, meu pai achou que já estava na hora de começar trabalhar” (NELSON..., 2002).

Para continuar contando a história, o primeiro entrevistado é o jornalista Sergio Cabral, que fala sobre o pai; após dizer a primeira fala de seu relato, imagens que simbolizam aquela época em que o protagonista era criança são apresentadas: “O pai dele era um português, né, malandro. O pai se fingia de cego na rua para pegar dinheiro, e numa dessas representações, ele botou o Nelson Gonçalves, que devia ter sete, oito anos de idade, para cantar. E o Nelson empolgava. Aquele menininho, afinado, cantando. E o pai cego lá tomando dinheiro. Era uma

coisa que emocionava os passantes. Então eles ganhavam muito dinheiro” (NELSON..., 2002). Em seguida, dramatizações em que o pai leva o menino para cantar são inseridas, e o espectador ouve a narração em primeira pessoa de como os fatos aconteceram: “Ele me acordava às seis da manhã e com o ceguinho nós íamos para a feira. Subia num caixotinho, ele fazia a introdução e eu cantava” (NELSON..., 2002). Nesse momento, o espectador assiste à atuação do pequeno Pedro Gonçalves, a representar o Nelson quando criança. E a reconstituição continua: “Agora, vás passar a bolsa, anda!”, diz o pai do garoto para ele. Narrador em primeira pessoa: “Mas meu pai sempre foi malandro”.

Figura 5 – Reconstituição da cena da infância de Nelson Gonçalves



Fonte: *Nelson Gonçalves* (2002).

Percebemos, então, que nesse pequeno trecho do filme o público já é levado a ter contato com as principais características do docudrama, ou seja, a sua relação com o melodrama. Dentro do conceito de docudrama de Rosenthal (1999), a obra *Nelson Gonçalves* oferece ao espectador o relato das formas de condutas das personalidades. Com todas as reviravoltas da vida do Nelson Gonçalves que são demonstradas no filme, acreditamos que o diretor conseguiu criar uma trama e transformar a sua história em drama, seguindo o conceito de Ramos (2008) e Santos (2013).

Por meio da costura entre narração em primeira pessoa, narração em terceira pessoa, reconstituição, depoimentos e músicas do Nelson Gonçalves, conseguimos visualizar a narrativa híbrida proposta por Costa (2014), pois existe o posicionamento intercalado de características de ficcionais e documentais de forma a imergirmos no discurso construído por Eliseu Wald.

O narrador em terceira pessoa, Paulo Betti, é o responsável por apresentar a proposta do discurso do autor para Nelson Gonçalves: o mito. Ele introduz fatos históricos da vida do cantor, conduzindo a história relatada, que é confirmada através das outras vozes do discurso que são entrevistadas, bem como por intermédio de imagens de arquivos em vídeo e fotos e dramatizações das memórias que são narradas em primeira pessoa por Alexandre Borges.

O narrador em primeira pessoa, Alexandre Borges, tem o objetivo de confirmar as declarações do narrador em terceira pessoa e dos outros responsáveis pelo discurso, os entrevistados através das dramatizações, fazendo com que o espectador se sensibilize.

Os demais narradores em terceira pessoa narram eventos e comprovam a existência dos fatos por terem vivido junto com o protagonista a história ou por serem especialistas dentro do cenário musical.

Ao construir o seu discurso, Eliseu Ewald intercala, em sua narrativa híbrida, tramas recriadas com entrevistas, por exemplo, quando o compositor Adelino Moreira – que ofereceu ao Nelson mais de 300 composições, que o caracterizariam como intérprete – fez o seguinte relato: “E aqui, o Latari era o diretor artístico. Foi falar com o Latari. Ele era taquilárico, não era gago, falava mais rápido do que pensa” (NELSON..., 2002). Volta a narração em terceira pessoa seguida da narração em primeira pessoa para introduzir a dramatização do fato relatado na entrevista dada pelo compositor.

O filme faz uso intensivo de materiais de arquivo como fotografias para comprovar, por exemplo, o casamento de Nelson com Lourdinha Bittencourt, cantora do Trio de Ouro e mãe de um dos filhos que o casal adotou. E faz uso também de filmagens da época que mostram a *performance* do cantor, bem como filmagens caseiras de Nelson já envelhecido, em seu pequeno apartamento no Rio de Janeiro.

Sobre o **perfil ético-moralizante** do filme, também podemos destacar que o diretor relaciona a falência financeira e o sumiço de Nelson Gonçalves do cenário musical com seu envolvimento com as drogas, reconstituindo os momentos difíceis que ele viveu na tentativa de deixar de ser dependente químico. A obra apresenta também que foi somente após a sua recuperação física e emocional que Nelson conseguiu voltar ao mundo da música brasileira.

As ancoragens de datas e fatos reconhecíveis como verdadeiros são várias no filme, e vamos citar algumas. O **referente** leva ao espectador o **efeito de realidade**. O radialista Hilton Abi Rihon comenta que Nelson Gonçalves foi reprovado em vários testes como cantor, teve muitas dificuldades financeiras e até passou fome. O narrador em terceira pessoa declara que Nelson foi gongado³³, ou seja, reprovado no programa de rádio de Ari Barroso.

O filme tem um forte **apelo melodramático**, e isso é verificado em vários momentos. Ou seja, a característica de **proximidade** está presente, levando ao espectador o **efeito de**

³³ gongar /gon·gar /vtd Excluir alguém de classificação ou competição, com um soar de gongo ou com qualquer outro artifício que tenha a mesma finalidade: A comissão gongou o rapaz assim que ele começou a cantar. Link: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=gongar>>.

subjetividade. Podemos citar, como exemplo, quando o narrador em terceira pessoa relata o romance que o cantor teve com uma *crooner*³⁴ do *Golden Roon*, Beth White, confirmado através da entrevista com o compositor Adelino Moreira. Na sequência, temos a reconstituição de uma discussão do casal, porque Nelson não queria passar a noite inteira com a mulher. Beth ameaça se suicidar se ele for embora. Nelson não acredita e sai de casa. Beth cumpre a ameaça e tira a própria vida. Com a narração em primeira pessoa, Nelson relata: “De repente, ouvi aquele barulhão. Voltei correndo e ela estava com o corpo todo em chamas. Peguei um cobertor, enrolei, mas a Beth já tava toda queimada. No hospital, ela falou quase sem voz: ‘Que bobagem que fiz, não foi, amor?’” (NELSON..., 2002). Já o **distanciamento**, para construir o **efeito de objetividade**, é reconhecido pelas dramatizações baseadas em fatos reais.

No final do filme, o discurso que Eliseu Ewald construiu fica mais evidente para o espectador, ou seja, a mensagem de que o cantor Nelson Gonçalves é um mito, um herói. A moral da história é escancarada.

O diretor traz de volta alguns dos entrevistados emocionados, como Hilton Abi Rihon, radialista: “Quando ele sentiu que estava perdendo a sua voz, ele começou a morrer ali” (NELSON..., 2002); já o compositor Adelino, com olhos lacrimejando, se lembra do amigo: “Eu tenho muitas saudades dele. Eu já envelheci uns dez anos depois que ele morreu. Envelheci com a falta dele. [silêncio] eu rezo. Foi tanto tempo junto. Eu fui tão amigo dele. E ele também foi meu amigo”. Por meio da ancoragem, José Messias – que entre várias atividades que exerce (eu) está a de compositor, escritor e radialista –, quando começa a citar outros cantores da época, ao mesmo tempo que as suas fotos são inseridas na tela, ressalta que quando esses cantores deixaram de fazer sucesso, os seus fãs passaram a ser fãs de Nelson Gonçalves, o que fez com que a sua popularidade crescesse ainda mais: “Por que Nelson foi a concentração de tudo isso? O Francisco Alves. Alguma dúvida? Não. Sílvio Caldas. Alguma dúvida? Orlando Silva. Alguma dúvida? Não. Carlos Galhardo. Alguma dúvida? Não. Agora, o diretor mostra a face do entrevistado para defender a sua tese que Nelson Gonçalves é um mito: Mas, na medida que estes ídolos foram esvaziando. Por que é natural, acontece. Todos os apaixonados por esses ídolos, foram concentrando suas admirações no Nelson. Nelson Gonçalves tornou-se a paixão dos fãs do Orlando Silva, dos Sílvio Caldas, do Carlos Galhardo, do Francisco Alves e de todos os outros românticos que existiram. E, por isso, o Nelson Gonçalves, me arrepiou, virou a paixão nacional, o melhor mensageiro do amor nesse país”. Adelino retorna ao vídeo e fala: “Ele era tão bom... Ele era tão bom... Não. Ele era fora de série”. Cauby Peixoto aparece no final do

³⁴ crooner / [ˈkruːnər] / sm+f / cantor ou cantora popular que canta com orquestra ou grupo musical.

filme, como uma voz de testemunho forte, que diz: “Reconhecido como ícone. Nelson, ícone. Fantástico!”. Lobão encerra a sequência de relatos ao confessar que também teve seus infernos como Nelson, mas, como ele, quer viver a vida de tal forma que: “O negócio é ter história pra contar pros netos, morô?!” (NELSON..., 2002).

Existe um forte apelo melodramático, mas também ético-moralizante no final do docudrama com os relatos, mas, principalmente, com a declaração de Lobão, inferimos que Nelson não se arrependeu da vida que teve e que viveu intensamente.

Destacamos, então, este momento para referenciar as características de distanciamento (efeito de objetividade); proximidade (efeito de subjetividade); e referente (ou efeito de realidade) que Santos (2009) nos orienta para categorizar um filme como docudrama ao combinar/misturar pelo menos uma vez essas características.

Portanto, na sequência, com o fundo musical com outra música de Nelson Gonçalves, *Auto Retrato*, composta por Ivon Lancelotti e Paulo Cesar Pinheiro de 1998 – a letra fala que ele não se arrepende da vida que teve –, o diretor mostra filmagens caseiras do cantor já envelhecido, em meio a várias crianças, mas também com um de seus netos no pequeno apartamento do Rio de Janeiro. Enquanto isso, a narração em terceira pessoa faz novamente um retrospecto da vida do cantor, lembrando ao espectador a quantidade de vendagem de discos; seu período no mundo das drogas, mas que se recuperou; que ele foi o rei do rádio; o rei da boemia; seus três casamentos são lembrados; a quantidade de filhos e netos. O diretor, com um plano médio, mostra o cantor fazendo uma joia ao lado de um de seus netos, fecha o ângulo com um *close-up* no protagonista do filme, seguido de um *fade out*³⁵, e o narrador em terceira pessoa declara: “Parou de cantar aos 78 anos e morreu poucos meses depois”.

A partir daí, podemos depreender o seguinte:

- Distanciamento - Efeito de objetividade: uso da *voz over* em terceira pessoa no texto para narrar o momento.
- Proximidade - Efeito de subjetividade: forte apelo melodramático ao incluir as imagens de vídeo com o neto; portanto, histórico de vidas e biografia;
- Referente - Efeito de realidade: imagens de arquivo de vídeo da família de Nelson com seu neto.

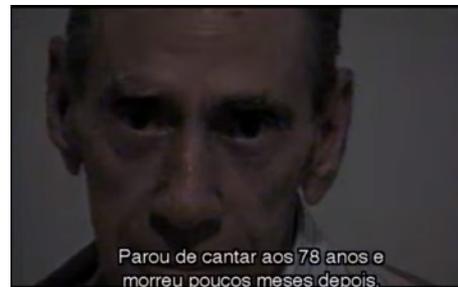
³⁵ Escurecer a tela gradualmente.

Figura 6 –Imagem de arquivo de vídeo familiar de Nelson Gonçalves com um de seus netos



Fonte: Nelson Gonçalves (2002).

Figura 7: *Close-up* em Nelson Gonçalves, à direita e à esquerda



Fonte: Nelson Gonçalves (2002).

Agora, a música *Auto Retrato* cria a atmosfera para a sequência de cenas, e o espectador revê alguns fragmentos das cenas recriadas, bem como imagens de vídeos de Nelson com pessoas importantes da época e, também, imagens de vídeos que retratam momentos significativos.

Auto Retrato

Ivon Lancelotti e Paulo Cesar Pinheiro

Se eu for contar a minha vida
 Qualquer poeta escreve um drama
 Já desejei estrelas e alcancei
 Mas já pisei na lama
 Fiz serenata à luz da Lua
 Cantei paixões desiludidas
 Gostei de andar à toa por aí
 No meio das perdidas

Já fui senhor e dono dos cabarés
Fui recebido como um rei nos bordéis
Vivendo assim deixei meu sangue
Nos velhos botequins do mangue
Já tive o brilho da riqueza a meus pés
Mas já dormi nos pardieiros e hotéis
Na boemia da cidade
Gastei a minha mocidade
Minha louca fantasia
Foi assim me envelhecendo
Fiz de tudo que podia
E de tudo que eu fazia
Não me arrependo
Quando lembro que alegria
Quando conto me comovo
Sei que nada volta um dia
Mas eu juro que faria
Tudo de novo

Em determinado momento, o narrador em terceira pessoa volta e começa a narrar a vitória do herói tão defendida no docudrama: “Nelson Gonçalves foi excessivo na sua arte, em tudo que fez. Alternou golpes de violência e de ternura, como se encarnasse o drama das suas canções. Ele não interpretou absolutamente nada”. Até que o espectador vê Nelson Gonçalves pela última vez, como se apresentou em sua última aparição pública, no clipe da música *Nada por mim*, de Herbert Vianna e Paula Toller, poucos meses antes de seu desencarne em 1998, fazendo um outro joia e mostrando seu sorriso em plano médio. O narrador em terceira pessoa conclui: “Ele foi mesmo aquilo tudo que cantou”.

Figura 8 – Plano Médio em Nelson Gonçalves



Fonte: Nelson Gonçalves (2002).

Em suma, o espectador operacionaliza a leitura docudramatizante ao reconhecer como enunciadores reais: 1) o fato histórico: vida de uma pessoa famosa; 2) o personagem: a história é centrada em Nelson Gonçalves, o rei do rádio, sendo reconstituída desde a infância; 3) o *cameraman*: através dos relatos e depoimentos, mas os entrevistados não olham diretamente para a câmera, entretanto a câmera é posicionada de tal forma que se confirma a existência de uma equipe de filmagem no local e momento; 4) âncora/apresentador: narração em primeira e terceira pessoa, conduzindo o espectador no discurso proposto pelo diretor e levando-o a vivenciar as experiências de Nelson, respectivamente; 5) responsáveis pelo discurso: entrevista de amigos, músicos, profissionais do campo musical, como especialistas, testemunham sobre como Nelson Gonçalves era como pessoa e profissional.

Entendemos, desse modo, que o discurso construído por Eliseu Wald baseou-se na estratégia de dramatizar os episódios marcantes da vida do cantor. E, embora não haja essa marca de “simulação”, o filme tem outra estratégia interessante: os depoimentos de testemunhas da vida de Gonçalves aparecem em cores, e as dramatizações e imagens de arquivo em vídeo antigas e fotos da época de Ouro do Rádio são todos em P&B³⁶. No decorrer do filme, muitos referentes foram utilizados para reforçar o efeito de realidade, como as imagens de arquivo e vídeo.

A análise descritiva do filme nos proporcionou verificar alguns elementos nessa narrativa híbrida, como fatos transformados em tramas, por meio das dramatizações; uso de *voz over*, ao serem utilizados o narrador em primeira e terceira pessoa; contudo, atores não conhecidos do grande público, mas parecidos fisicamente com as pessoas retratadas, não foram utilizados, visto que Alexandre Borges é um ator da Rede Globo de Televisão. Porém ele não canta, ele dubla e possui características físicas que lembram o cantor, e através da caracterização a produção conseguiu fazer a relação fisionômica com o intérprete. Sobre a intensa carga

³⁶ Preto e branco.

melodramática com forte apelo moral, acreditamos que o filme conseguiu levar até o público um forte apelo emocional ao contar e retratar (imagens, vídeos e reconstituição) a trajetória de altos e baixos do cantor, bem como ao demonstrar a sua recuperação em relação ao mundo das drogas e retorno ao cenário fonográfico, sendo reconhecido pelo grande público brasileiro.

5.2 Docudrama *Brilho Imenso: A História de Cláudio Kano*

O média-metragem *Brilho Imenso* (2012) inicia-se com a justaposição³⁷ entre o som de bolinhas de tênis de mesa e as instruções sobre os patrocinadores, nome do filme, apoiadores e realizadores. A velocidade com que essas informações entram e saem da tela nos remetem à velocidade de um jogo de tênis de mesa, em que a bolinha é rebatida a menos de um segundo³⁸. O nome do filme aparece em cinco segundos de imagens e não informa ao espectador que tipo de filme ele irá assistir, se é uma ficção, documentário ou docudrama, conforme mostra figura a seguir:

Figura 9 – Instrução nome do filme: BRILHO IMENSO



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano* (2012)

As instruções sobre os produtores e apoiadores continuam a aparecer até que surge o primeiro entrevistado, que não tem revelada a sua identidade, mas é o japonês Minoru Kohakura - Heptacampeão Intercolonial. A tradução de sua fala é traduzida para o português: “Foi no campeonato InterColonial que eu vi o Cláudio ainda menino perder. E ele chorou. Ele chorou de raiva de ter perdido. E eu comentei com meu amigo Tanaka: ‘esse menino vai ser um jogador forte’. O menino que sente a derrota vai ser um campeão” (BRILHO..., 2012).

³⁷ Justaposição é uma técnica de composição ou fusão, que coloca lado a lado dois ou mais elementos com alguma diferença notória de peso, tom, cor, direção, trejeito, humor, tamanho, etc. Informação disponível em: <https://focusfoto.com.br/justaposicao/>.

³⁸ Informação relatada por um dos entrevistados no docudrama *Silnei Yuta, 10 medalhas no Sul-Americano*.

Logo em seguida, é inserida a logo do filme justaposta com o som de uma música japonesa.

Figura 10 – Instrução logo do filme: *BRILHO IMENSO*



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano* (2012).

A logomarca do filme nos chama a atenção, pois não compreendemos o ideograma japonês. Contudo, logo abaixo do ideograma, está o nome “Brilho Imenso” escrito em caixa alta, entre colchetes e sublinhado, seguido de “A história de Cláudio Kano”.

Outro detalhe importante é que a logo e o nome do filme são inseridos com uma imagem granulada que nos remete a tempos muito antigos justaposta ao som de uma música japonesa que nos remete ao início de uma competição.

Entendemos aqui que o diretor inicia seu discurso sobre Cláudio Kano relatando uma derrota e com a voz de um heptacampeão. E assistimos, no decorrer do docudrama, Denis Kamioka construir uma narrativa híbrida ao relacionar a história vitoriosa do mesa-tenista com o reconhecimento popular do tênis de mesa no Brasil. O filme, portanto, trata de uma pessoa real, do que aconteceu e do mundo histórico que vivemos, conforme Nichols (2016), e pode ser facilmente comprovada.

A imagem da logo e nome do filme são abstraídos de forma a sugerir que o brilho não mais existe. É inserida, então, a narração em terceira pessoa, *voz over* (mas ainda não reconhecemos quem é o narrador), justaposta com dramatizações de um jogo de tênis de mesa. O cenário é fictício, visto que não se trata de uma quadra de competição de tênis de mesa, e começamos a perceber mais claramente a articulação que o diretor faz em seu discurso com a concepção do brilho: essas dramatizações possuem uma concepção artística com o foco de luz nos jogadores realizando uma partida de tênis de mesa. As cenas são gravadas em câmera lenta, e na montagem são intercalados vários ângulos dos jogadores, privilegiando seus movimentos, enquanto o espectador ouve uma explicação sobre essa modalidade de esporte: “Tecnicamente, o tênis de mesa me parece muito impossível. Você busca um movimento que vai ser impossível o outro responder ou o outro alcançar. Ou seja, é além do perfeito, porque o perfeito é previsível,

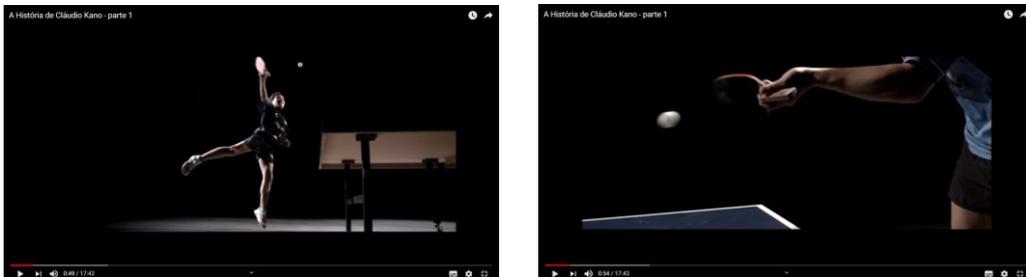
e você procura fazer algo além. E o outro ainda consegue responder. Então você tem que estar preparado para uma resposta de algo impossível que é algo mais surpreendente o outro responder. Você vai ter que estar preparado então para dar a contra-resposta. É um jogo é uma disputa o tempo inteiro. É quase que uma argumentação e contra-argumentação. É um repente de movimentos. Eu acho que isso existe em todo duelo criativo né? Entre o que é possível e o que você quer fazer. Isso vai sendo lapidado ao extremo” (BRILHO..., 2012).

Figura 11 – *Close-up* no movimento do jogador, à direita e à esquerda



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*(2012).

Figura 12 – Plano geral à esquerda, e *close-up* à direita nos movimentos dos jogadores



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

Nesta cena, a construção que o diretor faz entre imagem e som também merece destaque no momento em que a fala do narrador em terceira pessoa diz: “(...) Você vai ter que estar preparado então para dar a contra-resposta. É um jogo é uma disputa o tempo inteiro. (...)” (BRILHO..., 2012). A cena que o espectador vê é de uma das ex-treinadoras de Cláudio, Emiko Takatasu (mas o espectador ainda não sabe), equilibrando uma bola de tênis de mesa com a raquete.

Figura 13 – *Close-up* em Emiko Takatsu



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

Antes de finalizar as cenas dramatizadas, o espectador já ouve o barulho do repente de várias bolinhas de tênis de mesa e com uma transição rápida, assiste a um *close-up* fechado no centro de uma mesa de tênis de mesa e, com um efeito de edição, vê o simbolismo da agilidade do jogo tênis de mesa. Assim, revela-se o que nos parece ser um centro de treinamento onde crianças são treinadas para jogar tênis de mesa e onde várias partidas estão em andamento, em um plano geral. Mas agora, o contexto da fala do narrador em terceira pessoa muda, e ele passa a comentar sobre os treinamentos: “Eu sempre me lembro de quando eu jogava tênis de mesa. Me vem à memória sonora de você entrar em um ginásio e ter simultaneamente o barulho de ..., a percussão de bolinhas de *ping-pong*, repicando em vinte mesas simultaneamente. É quase que pingo d’água (...)” (BRILHO..., 2012).

Após essa fala, é revelado para o espectador quem é o narrador: Jum Nakao, estilista e diretor de criação, que passa a relatar sobre o que representa para ele o som da bolinha de tênis de mesa.

Figura 14 – Narrador em terceira pessoa, Jum Nakao



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

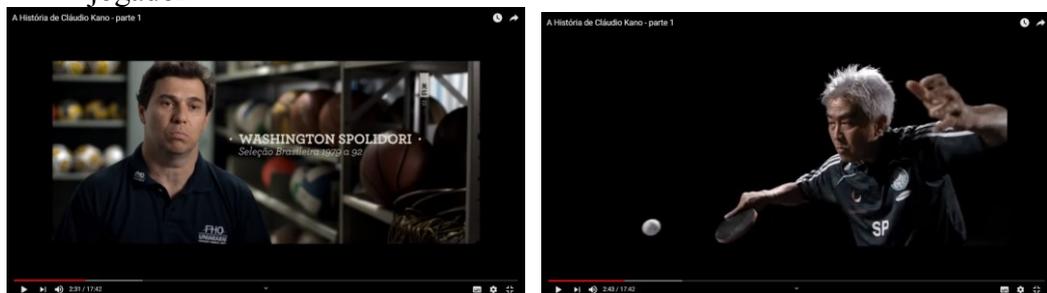
A partir desse momento do docudrama, Denis Kamioka constrói o seu discurso ao intercalar depoimentos que complementam e comprovam a fala uns dos outros para dar o testemunho da verdade sobre o que está sendo dito. Trata-se de esportistas ou ex-esportistas do

tênis de mesa e de outras modalidades de esporte que conviveram ou foram amigos de Cláudio Kano, mais os relatos dos pais do mesa-tenista. Além disso, é inserida também uma grande quantidade de arquivos, seja de fotos de família e de vídeos das competições de que o esportista participou, seja de alguns de seus momentos na mídia e da divulgação do seu desencarne em um trágico acidente de moto no dia que ele iria embarcar para competir na Olimpíada de Atlanta em 1996. Também é inserida a reconstituição de fatos verídicos através de animações referentes a momentos dramáticos de sua vida.

Para demonstrar a construção do discurso do diretor por intermédio da narração híbrida selecionamos alguns momentos:

O primeiro é o relato de Hugo Hoyama ao citar que a velocidade da bolinha pode chegar a 160 quilômetros por hora. Logo em seguida, Washington Spolidori, seleção brasileira 1979 a 1992, relata a importância dos efeitos da bolinha para o jogo, e o espectador passa a ouvir a sua explicação enquanto assiste a uma dramatização de um jogador de tênis de mesa (o espectador ainda não sabe quem é o ator), fazendo o efeito na bolinha.

Figura 15 – Plano médio em Washington Spolidori à esquerda, e à direita nos movimentos do jogador



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

Logo em seguida, Ricardo Inokuchi, Penta Campeão PanameriKano, dá seu depoimento como especialista, pois, como ex-jogador de tênis de mesa, consegue explicar como é possível fazer o efeito na bolinha. E o diretor intercala a sua fala com a cena em que ele atua, dramatizando a cena do jogo de tênis de mesa. Nesse momento, é revelado que os atores que dramatizaram as cenas do jogo são os narradores que constroem o discurso no docudrama, ou seja, que são ou já foram jogadores dessa modalidade de esporte.

Figura 16 – Plano médio em Ricardo Inokuchi à esquerda, e à direita na cena de dramatização



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

Logo após, temos o depoimento de Lyanne Kosak, seleção Olímpica de 92 a 96, que também relata aspectos estratégicos do jogo, e, mais uma vez, o diretor intercala a sua fala com a cena em que ela dramatiza a partida de tênis de mesa.

O Heptacampeão Intercolonial, Minoru Kohakura, que iniciou os relatos do filme, volta e contribui com explicações sobre o jogo.

Figura 17 – Plano médio na cena de dramatização com Minoru Kohakura à esquerda, e à direita em seu depoimento



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

A abordagem direta a Cláudio Kano e a sua imagem só é apresentada ao espectador aos três minutos e vinte e oito segundos de filme, quando Lyanne Kosak faz novamente um relato e diz:

- Onde quer que a gente fosse...
 - O que é que você faz?
 - Ah, eu jogo tênis de mesa.
 - Ah, o Cláudio Kano. Ele era a referência no esporte. Então, por muito tempo, o Cláudio, ele foi sinônimo do tênis de mesa no Brasil.
- (BRILHO..., 2012).

Entendemos que, a partir desse momento, o diretor passa a deixar mais transparente a sua voz, ou seja, a mensagem que ele quer que chegue ao espectador: a importância de Cláudio Kano para o esporte tênis de mesa.

O espectador conhece Cláudio Kano sorrindo, através de imagens de arquivo de vídeo que mostram o seu rosto em *close-up* e logo em seguida o trecho de uma partida de que participou no mundial de 1987 justaposta com o som de tambores japoneses que nos remetem aos duelos antepassados do Japão antigo.

Figura 18 – Cláudio Kano, em *close-up*, à esquerda, e à direita, em plano geral, jogando no mundial de 1987



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

O próximo a compor o discurso do diretor é Oscar Schmidt: “Cláudio Kano foi meu companheiro de olimpíada. Ele jogou duas olimpíadas onde eu joguei também. Que ele ia vencer pelo Brasil. Isso é a coisa mais admirável que existe pra mim: é você defender seu país. Ser um SOLDADO do Brasil” (BRILHO..., 2012).

Figura 19 – *Close-up* em Oscar Schmidt



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

O ex-jogador de basquete Oscar Schmidt é enfático ao fazer referência ao mesa-tenista como SOLDADO do Brasil. A sua narração é interrompida por fotografias em que Aurélio Miguel, Campeão Olímpico de Judô, está com Cláudio Kano, justapostas com a fala do judoca, mas, logo, em seguida, vemos a sua imagem.

Figura 20 – Plano médio em Aurélio Miguel e Cláudio Kano à esquerda, e à direita em Aurélio Miguel



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

A fala de Aurélio Miguel diz respeito a como os jogadores japoneses são detalhistas e a como ele ainda pequeno sonhou que um dia, quando adulto, pudesse competir em uma olimpíada. Nesse momento, o diretor insere uma imagem de vídeo de Cláudio Kano, de uma entrevista que ele concedeu à Rede Bandeirantes, contando como ele começara a sua caminhada como esportista.

O jogador relata que começou aos oito anos e praticava várias modalidades de esportes, como judô, vôlei, futebol e o tênis de mesa, mas foi aos onze anos que decidiu se dedicar ao tênis de mesa. Para comprovar a fala de Cláudio Kano, são inseridas fotografias de família que comprovam a fala do protagonista enquanto o espectador continua ouvindo a explicação do esportista.

Figura 21 – Em plano médio, Cláudio Kano à esquerda, e à direita foto do arquivo de família



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

Para continuar contando a sua história, Denis Kamioka apresenta ao espectador Mitiko Kano, a mãe de Cláudio Kano, que relata ter sido ela quem ensinou o filho a jogar tênis de mesa e sobre como ela o ensinava, enquanto exercia uma das funções de mãe, ao preparar a comida. A mãe termina dizendo que levou o filho para treinar em outro lugar. O pai, Minoru Kano, relata, logo após a confirmação, que o filho foi se aperfeiçoar no tênis de mesa.

Figura 22 – Em plano médio, Mitiko Kano à esquerda, e à direita *close-up* de Minoru Kano



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

Merece destaque o cenário em que Mitiko realiza o seu depoimento. As cenas foram realizadas em uma cozinha, que deduzimos ser de sua casa. Nessa primeira cena, por exemplo, ela está desembalando uma carne. Entretanto, no final do filme, compreendemos por que o cenário e a interpretação da mãe aconteceram na cozinha enquanto ela preparava o alimento. Em um último pedido para a mãe, Cláudio queria que ela fizesse carne com brócolis para ele comer. Ela não fez, porque estava ocupada, trabalhando na confecção. Na penúltima cena da mãe, ela está fazendo brócolis enquanto relata o fato.

Notamos, desse modo, a construção melodramática que o diretor começa a tecer em seu discurso, mas que também é evidenciada em outros momentos do docudrama.

A partir do momento da fala do pai, o talento inato de Cláudio passa a ser destacado através dos relatos de Keiti Nagata e Sérigo Fukuzaka, que jogaram com ele quando criança, e imagens de vídeo de crianças aprendendo a jogar tênis de mesa são inseridas, mas não sabemos ao certo se uma dessas crianças é Cláudio: a imagem do vídeo está granulada e justaposta com um som que nos remete à projeção de filmes de cinema antigo.

A ancoragem com datas e eventos é reconhecida através do grande volume de materiais de arquivos em vídeo e fotografias que são utilizados durante o filme, mas em nenhum momento o diretor insere instruções “imagens de arquivo”, o que também vai acontecer para as reconstituições em animação e as cenas dramatizadas.

Figura 23 – Em plano geral, arquivo de vídeo de Cláudio criança, jogando



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

Assim, a jornada do protagonista esportista é construída por intermédio de diversas vozes em que é utilizada a mesma estratégia de narração em terceira pessoa, inserção de fotografia ou vídeo para confirmar os relatos.

Logo em seguida, o espectador conhece os relatos dos ex-treinadores de Cláudio, Manoel Medina e de Emiko Takatasu. Percebemos, portanto, que o discurso do diretor está sendo construído através de vários **referentes** para levar até o espectador o **efeito de realidade**. Isso porque até a comprovação de que Manoel e Emiko foram jogadores de tênis de mesa é inserida entre os seus relatos com a inserção de imagens de vídeo, que inferimos serem deles.

Outro momento que merece destaque está após o relato de Manoel, pois o diretor coloca novamente Mitiko, a mãe de Cláudio, que é uma voz forte no filme, e ela confirma: “Esse é Medina, né.” Ou seja, a pessoa que apareceu antes dela, e o diretor inseriu a instrução de que era o Medina, é verdade. É a mãe de Cláudio que está falando! A **proximidade**, ou seja, o **efeito de subjetividade** é construído com base no forte apelo melodramático por nos levar emoção e por tratar de histórico de vida e uma biografia. Já o **distanciamento**, quer dizer, o **efeito de objetividade** é reconhecido pela recriação baseada em fatos reais, que logo será apresentado.

Em seguida, a mãe de Cláudio comenta de quando o filho foi para a Hebraica³⁹ e conheceu a Emiko Takatasu, sua ex-treinadora. Mitiko revela sua admiração por Emiko, e, enquanto ouvimos o seu relato, o diretor intercala imagem de arquivo de vídeo de Emiko jogando tênis de mesa ainda jovem. Para fazer o corte dessa cena, momento em que Emiko rebate uma bola do adversário, há uma cena dramatizada em que a mãe de Cláudio rebate uma bola e a devolve para Emiko, agora, envelhecida. Aqui, vemos uma construção da narrativa híbrida interessante através da montagem.

³⁹ Link do Clube Hebraica em São Paulo: <<http://www.ahebraica.org.br/esportes/modalidades/tenis-de-mesa/>>.

Figura 24 – Em plano médio, Emiko Takatasu à direita e à esquerda, e no centro Mitiko

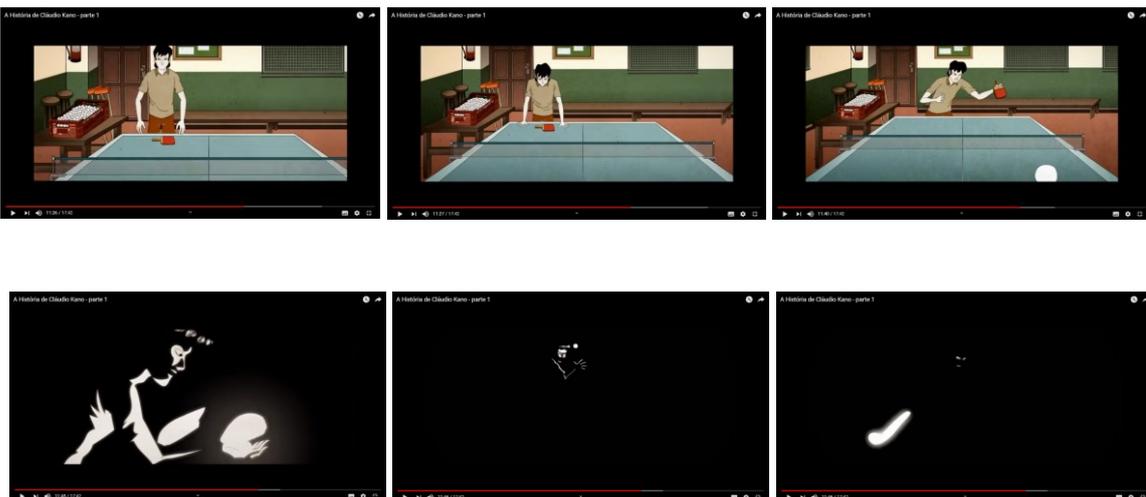


Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

Depois de alguns relatos e comprovações por meio de depoimentos ou imagens de arquivo do crescimento de Cláudio Kano, da mudança dele de clube, de quando começou a ganhar títulos internacionais e de como se desenvolveu com a experiência no Japão, o diretor começa a utilizar as reconstituições para relatar momentos de grande desafio do mesa-tenista.

Essas reconstituições são realizadas através de animações. A primeira delas se refere a quando Cláudio, em uma brincadeira num jogo de futebol de salão, teve uma distensão em uma de suas pernas e precisou engessá-la. Esse fato aconteceu quarenta dias antes de um mundial, o que o impediu de realizar os treinamentos convencionais de tênis de mesa. Entretanto, como seus treinos aconteciam das 14 horas às 10 horas da noite, Cláudio Kano passou a treinar saques. Devido ao treino intensivo em que o esportista se envolveu durante trinta dias antes da sua ida para o mundial, ele se aperfeiçou no saque, o que fez com que ele se diferenciasse dos demais competidores e ficasse reconhecido por ter essa habilidade de forma diferenciada.

Figura 25 – Em plano sequência de animação – treino saque



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

Na sequência, os depoimentos relatam que, quando Cláudio foi para o mundial, sacava e era ponto. Isso foi comprovado por imagens de vídeo do mundial em que Cláudio faz pontos consecutivos através dos saques.

O discurso sobre a importância de Cláudio Kano para o tênis de mesa no Brasil ganha destaque a partir desse momento do docudrama, pois, após o desempenho dele no mundial e quatro temporadas jogando na Suécia, ele se destacou no cenário mundial, o que influenciou no desenvolvimento dessa modalidade de esporte aqui no Brasil.

O **perfil ético-moralizante** é identificado na relação dos diversos relatos sobre o mesatista com a sua imagem de campeão e em como o seu sucesso estava influenciando na popularidade do tênis de mesa no Brasil e no reconhecimento do nível técnico brasileiro a nível internacional.

Lyanne Kos, em um de seus relatos, faz referência à Kanomania. Para comprovar esse relato, são inseridos vários arquivos de vídeos em que Cláudio está no meio de várias crianças dando autógrafa; participa de vários programas de televisão: *Jô Onze e Meia*, no SBT; *Perfil*, de Otaviano Mesquita, na Rede Bandeirantes; *Japan Pop Show*, Rede Gazeta; e *Xou da Xuxa*, na Rede Globo.

Notamos a construção da identidade de um herói que vence as adversidades e que se sobressai por tê-las superado, tornando-se referência.

Em seguida, aspectos da personalidade de Cláudio Kano ganham destaque, ou seja, deixam-se o contexto esportista e sua influência no esporte, e a sua personalidade é relatada através de vários depoimentos e algumas fotografias de arquivo: competitivo, todos gostavam dele, amigo de todo mundo e piadista.

A partir desse momento, vários relatos abordam o preparo de Cláudio Kano para as Olimpíadas de 1996, em Atlanta, e mais cenas reconstituídas através de animação são intercaladas com imagens de vídeo do esportista jogando.

A atmosfera dramática do filme passa a ser evidente quando Washington Spolidori relata: “Pelo que ele falava, pelo que ele me dizia. Ele tava super preparado e motivado para buscar o resultado inédito. Talvez seria a grande olimpíada da vida dele”. Essa fala está justaposta a uma música japonesa com sons de tambores que nos remetem a um suspense, seguido de uma animação que busca simbolizar o espírito competitivo, concentrado e preparado do atleta naquele momento, seguido de mais uma imagem de arquivo em que Cláudio Kano vence o adversário em uma jogada.

Para quem não conhece a história de Cláudio Kano, que era o caso da mestrandia em questão, é o primeiro momento que o espectador desconfia que o protagonista desencarnou, o que aumenta ainda mais o suspense e instiga o espectador a continuar assistindo o filme.

Figura 26 – Em plano sequência de animação – determinação de Cláudio Kano

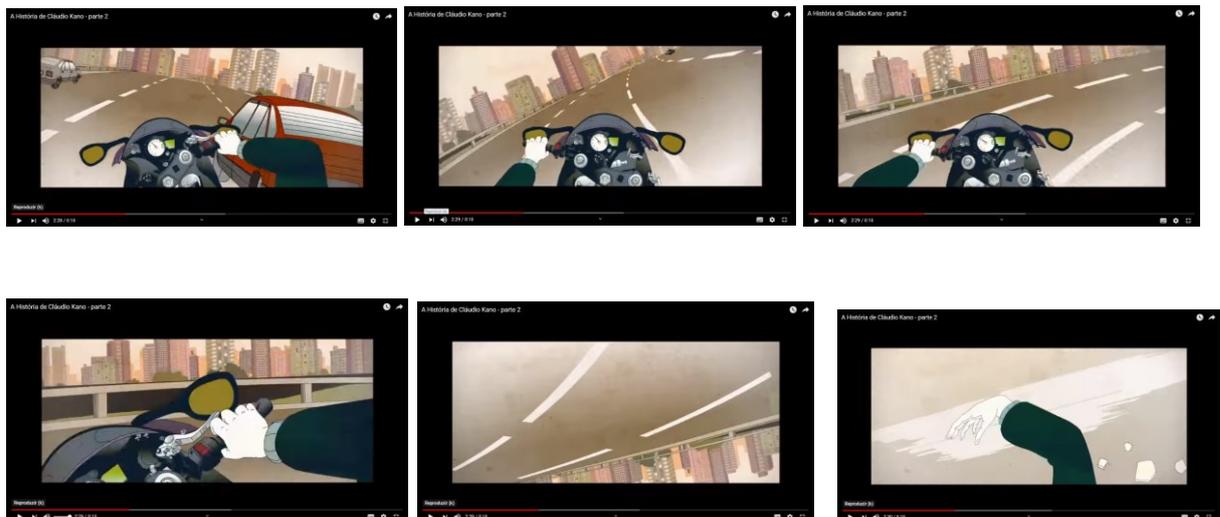


Fonte: Brilho Imenso A história de Cláudio Kano (2012).

A atmosfera dramática se intensifica ainda mais com o relato de Hugo Hoyama, 15 medalhas em Jogos Panamericanos: “O Cláudio falava que provavelmente seria a sua última competição”. Essa fala está justaposta com o som de uma música instrumental japonesa.

As reconstituições em animação são novamente intercaladas aos relatos, que narram momentos antes do acidente de moto que vitimou o esportista, bem como um arquivo de vídeo de uma reportagem daquela época que informa que o mesa-tenista não teve socorro no momento do acidente.

Figura 27 – Em plano sequência de animação – acidente de moto





Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

Nesse momento, a música influencia ainda mais o sentimentalismo da cena. E imagens de arquivo de vídeo de reportagens da época relatam o acidente e morte de Cláudio Kano, enfatizando que naquele dia ele iria viajar para os Estados Unidos da América para defender o Brasil nas Olimpíadas.

Logo em seguida, é inserido um arquivo de vídeo do jornal do SBT, em que a repórter informa sobre a morte trágica do esportista, em câmera lenta, justaposto ao *close-up* no rosto de Cláudio Kano, jogando, enquanto o espectador já ouve a voz de outro repórter dando a notícia: “Cláudio Kano foi levado ainda vivo para o hospital, mas quando a família chegou os médicos já não tinham mais nada a fazer” (BRILHO..., 2012). Posteriormente, outra imagem de vídeo do que se supõe ser a moto que Cláudio estava dirigindo ao sofrer o acidente é inserida e outro repórter informa: “A moto em que Cláudio Kano estava dirigindo na hora do acidente ficou destrocada” (BRILHO..., 2012). Depois, outra reportagem em que outro repórter do local do acidente relata: “Foi nessa reta da Marginal Pinheiros, onde ninguém costuma andar a menos de 80 quilômetros por hora que aconteceu o acidente. Ninguém sabe ao certo como foi. Mas uma possível testemunha ligou à noite para a polícia, dizendo que viu um Tempra verde bater na moto de Cláudio Kano. O motorista do Tempra teria fugido...” (BRILHO..., 2012). Antes de o repórter terminar a sua fala, é justaposto o som de uma bolinha de tênis de mesa. E o repórter finaliza: “sem prestar socorro” (BRILHO..., 2012). É inserida a animação de uma bolinha caindo em meio a cacos de vidro. A bolinha para, a música para. Corte.

Figura 28 – Em plano sequência noticiando a morte de Cláudio Kano





Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

Destacamos esse momento para referenciar as características de distanciamento (efeito de objetividade); proximidade (efeito de subjetividade); e referente (ou efeito de realidade) que Santos (2009) nos orienta para categorizar um filme como docudrama ao combinar/misturar pelo menos uma vez essas características.

- Distanciamento - Efeito de objetividade: uso da voz em terceira pessoa de vários repórteres ao noticiar o acidente seguido da morte do mesa-tenista; e reconstituição do momento do acidente.
- Proximidade - Efeito de subjetividade: forte apelo melodramático, pois é um momento de muita emoção; trata de histórico de vida e momento biográfico.
- Referente - Efeito de realidade: imagens de arquivo de vídeo do noticiário, das reportagens sobre o acidente e do Cláudio Kano.

Nos momentos finais do filme, a mãe de Cláudio relata a última conversa que teve com o filho, enquanto cozinha o prato de comida que ele havia pedido para que ela fizesse para ele naquele dia fatídico:

- Antes de viajar o Cláudio pediu assim:
- Mãe faz carne com brócolis?

- Tá bom, mas eu estou trabalhando não dá tempo. Quando você voltar eu faço pra você.
- Ah, tá bom.
- E não fiz, né. Não chegou. Não voltou. Isso que eu lembro também. Parte triste né. Que não fiz pra ele. Podia ter feito né. Não fiz porque eu tava na confecção. (BRILHO..., 2012).

O diretor faz uma pausa dramática após a fala da mãe, enquadrando-a em plano médio como a nos induzir ao envolvimento com seu sentimento saudoso e melancólico.

Figura 29 – Em plano detalhe da panela de brócolis à esquerda, e à direita, em plano médio, mãe de Cláudio



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

A partir desse momento, os depoimentos voltam e abordam como a morte de Cláudio influenciou no desenvolvimento da modalidade de tênis de mesa no país. Durante os relatos, fica evidente que, em virtude da morte do mesa-tenista, esse esporte não se desenvolveu no país e perdemos a referência internacional que tínhamos.

Um dos relatos mais eloquentes é de Aristides Nascimento, 12º Melhor Jogador do Mundo, em 1980, justaposto com uma música japonesa que reforça o a atmosfera dramática e imagens atuais de vídeos de jovens brasileiros, treinando tênis de mesa em um ginásio: “Eu posso fazer uma análise como uma manada de elefantes perder a matriarca. Fatalmente vários daquela manada vão sucumbir. Por que na travessia do deserto a matriarca de setenta anos ela sabe aonde tem aquele pocinho d’água, pra buscar água para todo mundo” (BRILHO..., 2012).

Um plano aéreo, em que o enquadramento mostra uma mesa de tênis de mesa sem jogadores e com duas raquetes por cima, nos remete que o Brasil não tem mais representante para esta modalidade.

Figura 30 – Em plano aéreo, mesa de tênis de mesa



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

Quando o espectador acha que o filme acabou, Oscar reaparece, agora mais sério, fazendo pausas em sua fala, que o diretor valoriza, mantendo a cena por alguns segundos. Percebemos o carinho, a saudade e o pesar que Oscar tem por Cláudio: “Uma pessoa linda, Cláudio Kano. É uma pena não estar mais conosco” (BRILHO..., 2012).

Figura 31 – Em plano médio, Oscar Schimidt



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

A história acaba com imagens de arquivo em vídeo de Cláudio Kano competindo justapostas a outra música japonesa que amplia o sentimentalismo. Instruções sobre os patrocinadores e apoiadores são intercaladas a outros relatos.

O **apelo dramático** é acentuado com o relato de Silnei Yuta, 10 medalhas no Sul-Americano, amigo de Cláudio, ao revelar que seu filho tem o nome do seu melhor amigo, Mitsuhiro.

A partir desse momento, é apresentado o relato de algumas pessoas, explicando o significado dos seus nomes japoneses. A mãe de Cláudio é a última a fazer o relato e explica o significado de Mitsuhiro: “Mitsuhiro é brilho imenso. E ele brilhou né. Nome então, acho que alguma parte tem significado. Não tem? Mitsuh é brilho. Hiro é imenso. Brilho Imenso”.

Para fechar a construção do discurso, a última imagem que o espectador vê é a mensagem que construída por esse discurso sobre Cláudio Kano: o seu nome em japonês, que quer dizer brilho imenso, e logo a baixo o seu nome Cláudio Mitsuihiro Kano.

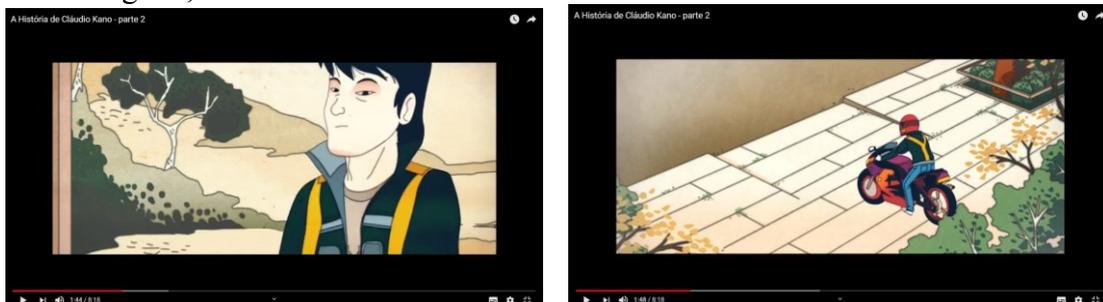
Figura 32 – Em plano médio, mãe de Cláudio à esquerda, e à direita o significado do nome de Cláudio



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

Merecem destaque as reconstituições feitas em animação, que não são como as dramatizações com atores não conhecidos do grande público, mas parecidos fisicamente. Percebemos que os traços físicos do protagonista foram preservados para a identificação do espectador, mas também outros elementos, como a moto que nos remete à moto que Cláudio usava no acidente e que foi mostrada no filme, sem instrução direta, mas com a voz em terceira pessoa ao fazer referência.

Figura 33 – Animação – Em plano médio, Cláudio Kano à esquerda, e à direita, em plano geral, Cláudio na moto



Fonte: *Brilho Imenso A história de Cláudio Kano*, (2012).

Em suma, o espectador operacionaliza a leitura docudramatizante ao reconhecer como enunciadores reais: 1) o fato histórico: biografia de um esportista; 2) personagem: a história é centrada em Cláudio Kano, mesa-tenista, sendo relatada desde a sua infância; 3) *cameraman*: através dos relatos e depoimentos; apesar de os entrevistados não olharem

diretamente para a câmera, ela é posicionada de tal forma que se confirma a existência de uma equipe de filmagem no local e momento. 4) âncora/apresentador: narração em terceira pessoa, apresentando comprovações por meio de imagens em arquivo de vídeo e fotografias, bem como a construção dos relatos intercalados de forma a se comprovarem; 5) responsáveis pelo discurso: entrevista de amigos, ex-treinadores, ex-jogadores de outras modalidades, que testemunham como Cláudio Kano era como pessoa e esportista.

A análise descritiva do filme nos proporcionou a verificação de alguns elementos nessa narrativa híbrida. Entendemos, então, que o discurso construído por Denis Kamioka utiliza um grande volume de referentes para reforçar o efeito de objetividade documental com a ancoragem de datas e eventos através do uso intensivo de arquivo de vídeo, fotos e dos relatos de pessoas que presenciaram os momentos relatados. Momentos marcantes da vida do mesa-tenista foram reconstituídos através de animação, embora em nenhum momento em que foram inseridas as imagens, fosse em arquivo de vídeo ou foto, houve a instrução “arquivo”, nem para as reconstituições em animação “simulação/reconstituição”, nem para as dramatizações “cenas inéditas”. Os efeitos de subjetividade ficam evidentes na construção melodramática através do forte apelo à emoção no momento em que é reconstituída a morte do mesa-tenista, bem como na construção da imagem de que o seu desencarne prejudicou o desenvolvimento do tênis de mesa no Brasil. Portanto, ao vermos a trajetória de Cláudio Kano, reconhecemos os fatos narrados como verdadeiros e nos emocionamos, porque é construída a saga de um herói alicerçada em seu desencarne precoce.

5.3 J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim

O nosso objeto de pesquisa, *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim* (2018), é o primeiro filme de Karla Natário, que seguiu um caminho intuitivo de produção inspirada nos documentários que ela já tinha visto. A partir da feitura do filme, que possui em sua estrutura elementos ficcionais e não ficcionais, ela entendeu que as escolhas no processo produtivo são mais complexas e repletas de aportes teórico-metodológicos. Por isso, o interesse em estudar outros realizadores, para fazer uma aproximação com o seu filme com vistas a aprimorar os próximos projetos.

J.O.A.N.A.S – Alguém se Lembrou de Mim se ocupa de compartilhar as vivências e os aprendizados que quatro mulheres tiveram ao longo de suas vidas ao construir um discurso com o tema *amor-renúncia* de uma mãe por seus filhos. Para compor a sua narrativa, a diretora

também utilizou, como um dos personagens, Chico Xavier, oferecendo ao espectador uma perspectiva espiritual em torno do tema proposto. Dessa forma, o filme trata de fatos históricos, de pessoas reais, do que passou, que, conforme Nichols (2016), podem ser confirmados.

Chico Xavier foi considerado o Mineiro do Século e é uma referência quando o assunto é Doutrina Espírita. Por isso, trazemos o seu conceito de *amor-renúncia*:

Amar alguém ou alguma causa sem pedir nada, sem esperar o pagamento nem mesmo da compreensão, da inteligência do próximo, então é trabalhar para uma humanidade mais feliz, por um mundo melhor, pela extinção das guerras e pelo incentivo do progresso em bases morais, convenientes para que nós todos estejamos no melhor lugar possível. (J.O.A.N.A.S..., 2018).

Já a Doutrina Espírita codificada por *Hippolyte Léon Denizard Rivail* sob o pseudônimo de Allan Kardec, no século XIX, pode ser assim definida: “O Espiritismo é uma ciência que trata da natureza, da origem e da destinação dos Espíritos, e das suas relações com o mundo corporal” (KARDEC, 2009, p. 8).

Diante do exposto, acreditamos que podemos dar início à análise descritiva do nosso objeto de pesquisa.

Percorremos um longo percurso até chegarmos aqui. Foi nosso intuito compreender duas estruturas narrativas híbridas diferentes, os docudramas *Nelson Gonçalves e Brilho Imenso – A história de Cláudio Kano*. Cabe-nos, agora, identificar quais foram as escolhas e estratégias traçadas nesse nosso objeto de pesquisa frente às teorias pesquisadas das duas tradições, docudrama e documentário.

Vamos operacionalizar a leitura docudramatizante para poder reconhecer e categorizar um filme como docudrama ao verificarmos em sua narrativa híbrida as características do efeito de objetividade, subjetividade e referente de forma intercalada, bem como a sua composição.

No filme em questão, logo de início, surge a imagem de Chico Xavier em plano médio, falando sobre o tema *amor-renúncia*. Há uma instrução na imagem que informa: imagem internet. A música incidental é original da gravação e trabalha a atmosfera da fala de Chico, tornando o clima mais suave. Na sequência, um clipe mostra imagens de todas as pessoas que vão narrar a sua história justapostas com o fundo musical da trilha do filme, *Vida Enigma*, de Goya, Bisol e Borel. As três primeiras cenas do clipe são de uma das personagens, Joana, junto com três crianças, em seguida, Terezinha, fazendo carinho em seu filho, e, logo depois, Ana Lúcia e Luzia. As imagens das cenas de Joana demonstram que se trata de dramatizações, porque possuem coloração e textura diferentes das imagens das outras mulheres que aparecem. Para

finalizar essa sequência, surge a logo do filme, o nome e uma instrução que faz referência à autoria da obra, conforme demonstra a imagem a seguir:

Figura 34 – Logomarca do filme



Fonte: J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim (2018).

Percebemos que não foi explícita a intenção de fazer com que o espectador fizesse uma leitura docudramatizante, pois não houve nenhuma narração em terceira pessoa e não teve a inserção de instrução que posicionasse o espectador. Entretanto, na primeira imagem, a de Chico Xavier, contém uma legenda informativa de que a imagem é fonte da internet, ou seja, de arquivo. Em seguida, fica implícito que o filme vai abordar, de alguma forma, as quatro mulheres, pois as suas imagens são apresentadas em *close-up* ou plano médio. O nome do filme é sugestivo para um docudrama – J.O.A.N.A.S - Alguém se lembrou de mim, pois o nome próprio é escrito separado por ponto, porque não é só a história da minha avó Joana: é a história de outras “Joanas”. Então, cada letra pode se referir a uma Joaquina, Ozência, Ana, Nádia, Andreia, Sandra e assim sucessivamente. Contudo, nos créditos iniciais, a referência autoral não explicita um documentário ou docudrama, mas sim que é um filme, bem como ao apresentar logo em seguida a instrução: “Filme produzido sem fins lucrativos. Realizado com trabalho voluntário”.

Em seguida, a trilha sonora muda, e o espectador ouve a música incidental *Easy Day* – *Kevin Macleod* alterando a atmosfera da cena e na sequência de cenas dramatizadas, pois foram escritas para compor a narrativa textual. Karla é uma das personagens que vai falar no documentário, mas nesse momento está atuando. Após guardar um amontoado de roupas em uma sacola, ela manuseia um medalhão da Nossa Senhora Aparecida e uma pequena aliança de casamento, ao mesmo tempo o espectador ouve em voz *over* o poema *Por amor te deixo ir*, sendo levado a compreender que a narração é da personagem que eles estão vendo na tela. Aqui,

temos um *close-up* no rosto de Karla seguido de *fade out* e *fade in*⁴⁰ com *close-up* fechado em dois pés femininos, com instrução: ano de 1983. Inicia-se a reconstituição.

Figura 35 – Personagem Karla à esquerda, e à direita pés da atriz da reconstituição



Fonte: J.O.A.N.A.S – *Alguém se lembrou de mim* (2018).

No início da dramatização, ainda sem revelar de quem são aqueles pés, à trilha musical da sequência da cena anterior é justaposto o som de gargalhadas de crianças que, em seguida, são focalizadas em plano conjunto, para somente depois revelar de quem são os pés: uma senhora que aparenta ter uns 60 anos limpa suas mãos em um pano de prato e olha em direção às crianças brincando na piscina de plástico. Com um plano detalhe em um rádio antigo, ela o liga, e a trilha sonora muda para a vinheta de um programa de rádio famoso da década de 80, *Ô Balance, Balance*. *Close-up* no rosto da atriz, quando ela se dirige para as crianças, com um sorriso. *Plongée*⁴¹ nas crianças. *Fade out*.

Figura 36 – Atriz da reconstituição à esquerda, e à direita crianças brincando



Fonte: J.O.A.N.A.S – *Alguém se lembrou de mim* (2018).

Até esse momento, o filme é composto por montagens que envolvem imagens da internet e dramatizações, sejam inéditas ou de reconstituição. Até os quatro minutos e quarenta

⁴⁰ *Fade out* e *fade in* é escurecer a tela e aparecer gradual, respectivamente.

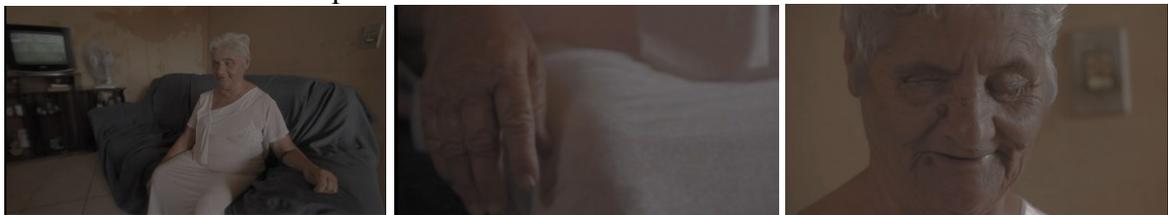
⁴¹ O plano em *plongê* acontece quando a câmera é colocada acima do objeto com as lentes apontadas para baixo. Isso faz com que o objeto pareça menor e vulnerável. (VAN SIJILL, 2017, p. 198).

e oito segundos de filme, não existe nenhum diálogo ou informação explícita de que gênero é o filme.

Na próxima cena é que se iniciam as falas. A trilha muda novamente, e outra música incidental é inserida, *Sad Violin – No Longer Working*, que vai contextualizar todos os relatos do filme. Essa música traz um tom mais sentimental para as falas.

A primeira pessoa a relatar sua vida é Luzia. Há uma câmera fixa posicionada em plano conjunto. Ela conta o início da sua vida difícil. A voz de quem a entrevista é intencionalmente cortada na edição – o que vai se estender para todas as entrevistas, com exceção de dois momentos. Portanto, o espectador não vê a relação que a diretora tem com os entrevistados. Esse procedimento também foi claramente visto em *Nelson Gonçalves e Brilho Imenso*. Enquanto Luzia conta a sua história, uma segunda câmera mostra detalhes do seu corpo. Não é apresentado nenhum referente para comprovar o que ela está dizendo, sejam imagens de arquivo, fotografias ou ancoragem com datas ou reconstituições que visam encenar o que ela diz. Nas imagens a seguir, apresentamos o *close-up* fechado em sua mão envelhecida, e o *close-up* em seu rosto visa enfatizar que a pessoa que está narrando a sua vida é cega.

Figura 37 – Em plano conjunto, Luzia à esquerda, no centro o close-up fechado na mão, e à direita close-up no seu rosto



Fonte: *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim* (2018).

Seguido de *Fade Out* e *Fade In*, em plano médio, aparecem Terezinha, ao fundo, e seu filho, Joriel (Dedé), sentado, mas, dessa vez, a voz de quem entrevista é justaposta, e o espectador acompanha o diálogo: “– Dedé o que você sente quando ouve a sua mãe, contando a sua história./ – Bom muito bom”.

Outro *Fade Out* e *Fade In*, e Terezinha começa a contar a sua história.

Figura 38 – Em plano médio, Joriel (Dedé) e Terezinha ao fundo à esquerda, e à direita em *close-up* Terezinha



Fonte: J.O.A.N.A.S – *Alguém se lembrou de mim* (2018).

A estratégia de apresentar detalhes fisionômicos de quem relata a sua vida também é feito com Terezinha e vai se manter para todas as pessoas que vão contar a sua história, bem como de não apresentar nenhum referente para comprovar as suas histórias. E durante toda a fala de Terezinha, Joriel (Dedé) fica em segundo plano no enquadramento da câmera, que está em plano médio, compondo o cenário.

Figura 39 – Em plano *close-up* fechado Terezinha à esquerda, e à direita em plano médio com Joriel (Dedé) ao fundo



Fonte: J.O.A.N.A.S – *Alguém se lembrou de mim* (2018).

A diretora intercala mais uma vez as falas de Terezinha e Luzia, dando continuidade ao relato de suas histórias, para só depois inserir uma sequência de dramatização, intercalando cenas inéditas com reconstituição. A trilha *Easy Day – Kevin Macleod* é novamente justaposta às imagens. Durante essa sequência é revelado para o espectador que a senhora da reconstituição é avó das crianças.

Figura 40 – Contra-plongée em Karla à esquerda, e à direita, em plano conjunto, crianças brincando



Fonte: *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim* (2018)

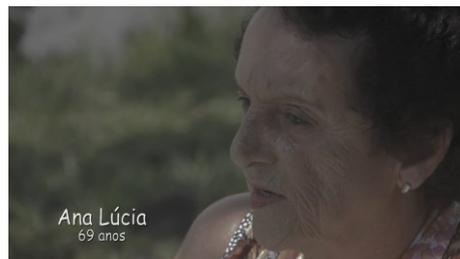
Figura 41 – Em plano geral, atriz que representa Joana à esquerda, e à direita, em plano geral, o caminhão



Fonte: *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim* (2018).

Após essa sequência, a diretora volta a intercalar as falas de Luiza e Terezinha nos mesmos padrões anteriores, mas, antes de aparecer uma nova e última sequência de cenas dramatizadas, uma nova pessoa se apresenta, Ana Lúcia.

Figura 42 – *Close-up* de Ana Lúcia



Fonte: *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim* (2018).

São inseridas uma nova sequência de dramatizações de cenas inéditas e Karla se lembrando de quando a sua avó cuidava dos netos enquanto costurava. Ressalta-se, portanto, a característica de **distanciamento** para levar ao público o **efeito de objetividade** de um docudrama. Porém, há um detalhe na cena de reconstituição, pois, em um determinado

momento, ela deixa de ser reconstituição e passa a ser cena inédita, construída para que haja a passagem de tempo e as crianças cresçam.

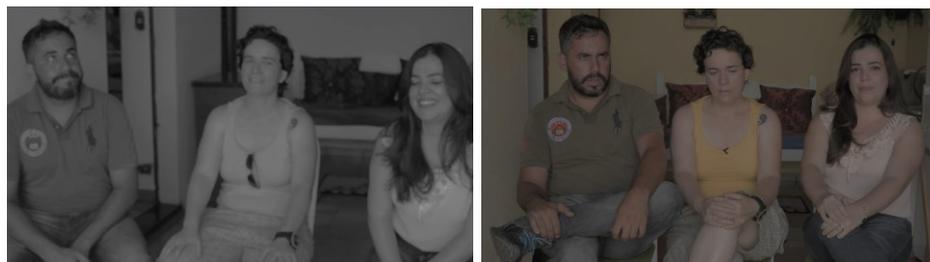
Enquanto a avó trabalha na costura e olha para as crianças, em uma das vezes Joana não vê mais às crianças, a trilha tema incidental das lembranças de Karla é cortada. A avó faz um gesto de estranhamento, mas volta ao trabalho. Plano detalhe no volante da máquina de costura, trilha de passagem de tempo e *fusão*: O espectador passa a assistir a entrada dos netos, agora, adultos na casa onde a avó morava. Francielly abre o portão enquanto em voz de terceira pessoa relata: “O nome da minha avó é Joana de Sousa Tosta” (J.O.A.N.A.S..., 2018). A música tema *Vida Enigma* na versão instrumental é justaposta em volume mais alto. Em seguida, entram na casa Karla e Antônio Neto. Todos os três netos estão emocionados. Percebemos na edição da imagem, quando os três netos estão se acomodando para contar a história, que a imagem é tremida e modificada para P&B⁴².

Figura 43 – Sequência de cenas de dramatização da passagem de tempo



Fonte: J.O.A.N.A.S – *Alguém se lembrou de mim* (2018).

Figura 44 – Antônio Neto, Karla Natário e Francielly

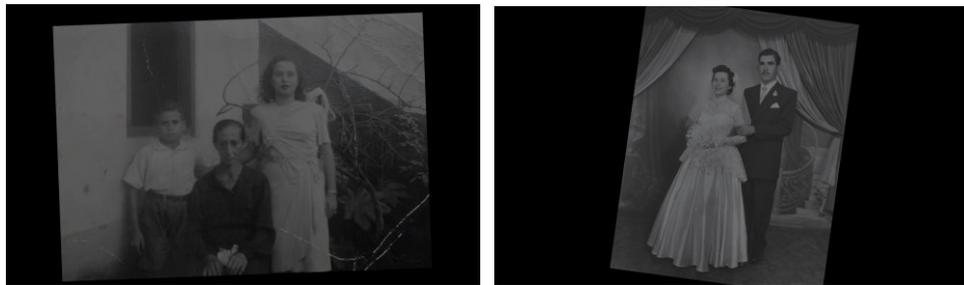


Fonte: J.O.A.N.A.S – *Alguém se lembrou de mim* (2018).

⁴² Preto e branco.

Somente no momento em que a história de Joana é contada pelos netos é inserido o primeiro **referente** para levar ao público o **efeito de realidade**: fotografias para comprovar a fala dos netos sobre a história da avó e fazer a ancoragem com datas e fatos que são reconhecidos como verdadeiros, bem como é utilizada a *narração em off* para comprovar o que estava sendo dito e ancorar o casamento de Joana com Antônio.

Figura 45 – Tônico, mãe de Joana e Joana jovem à esquerda; e à direita foto do casamento de Joana



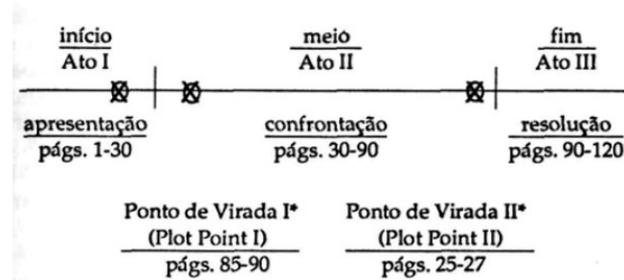
Fonte: *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim* (2018).

A partir desse momento, a diretora intercala as histórias da Joana, Ana Lucia, Luzia e Terezinha até o final, no qual ocorrerá mais uma dramatização de uma cena inédita para finalizar o filme.

Para a nossa análise, precisamos destacar que a montagem foi pensada para intercalar cenas dramatizadas e de reconstituição com as entrevistas, buscando as premissas do Paradigma de Field (ver Figura 46), para que, através da narrativa híbrida, o espectador fosse envolvido no discurso que a diretora desejava transmitir.

Field (2001) propõe uma estrutura de roteiro para dar forma ao filme. Esse tipo de estrutura é muito utilizado pelos filmes de ficção, principalmente, os *hollywoodianos*, que descobriram esse formato e fizeram com que o cinema cruzasse os cinco continentes do planeta. O método de Field divide o filme em unidades dramáticas demarcadas, que são: ato I (apresentação); ponto de virada I; ato II (meio/confrontação); ponto de virada II; ato III (resolução), conforme demonstra a figura a seguir:

Figura 46 – Paradigma de um roteiro, segundo Syd Field



Fonte: FIELD (2001, p. 3)

Para Field (2001, p. 2), a palavra estrutura quer dizer “construir” ou “organizar e agrupar elementos diferentes”, sendo necessária a relação entre as partes, mas também com o todo. Assim, o autor explica que “uma história é um todo, e as partes que a compõem – a ação, personagens, cenas, sequências, Atos I, II, II, incidentes, episódios, eventos, música, locações, etc. – são o que a formam. Ela é um todo” (FIELD, 2001, p. 2). O autor ainda esclarece que: “O paradigma é uma forma, não fórmula” (FIELD, 2001, p. 7 e 8).

Reconhecemos que o paradigma de Field foi aplicado em *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim* da seguinte maneira:

- Ato I (apresentação): imagem de Chico Xavier, clipe das pessoas que vão relatar as suas histórias, logo do filme, início da trama criada com a sequência de cenas inéditas roteirizadas e de reconstituição;
- Ponto de virada I: momento final da cena de reconstituição, quando Joana sorri olhando as crianças brincando na piscina;
- Ato II (meio/confrontação): apresentação e desenvolvimento das histórias de Luzia e Terezinha. Essas duas histórias foram estrategicamente escolhidas, pois causam mais impacto no espectador, devido à luta de uma mulher cega de nascença e de outra mãe que renunciou à sua vida pelo filho também deficiente desde o seu nascimento. O relato das mulheres é hibridizado com dramatizações e reconstituições criadas sobre as memórias de Karla. Na estrutura narrativa, a passagem de tempo é o clímax, pois, agora, será revelado quem é aquela senhora que teve parte de sua vida reconstituída. A partir desse momento, os relatos dos netos de Joana são intercalados com o relato da Ana Lúcia, porque as histórias apresentam contextos similares. Joana, além de cuidar dos

netos, também cuidou do marido doente por quatro anos antes de ele desencarnar, e Ana Lúcia, por sete anos;

- Ponto de virada II: momento final do relato de Karla revelando o significado do medalhão da Nossa Senhora Aparecida e da aliança de casamento com que a avó a presenteou, e que o espectador viu na primeira cena inédita roteirizada.
- Ato III (resolução): todas as pessoas que falam deixam uma mensagem de fé e confiança para o espectador, seguido de uma dramatização inédita, em que é revelado para o espectador: as roupas que foram embaladas no início do filme são entregues em um lar de idosos. Os momentos finais da última cena resumem a mensagem final: a heroína venceu – ela está no céu.

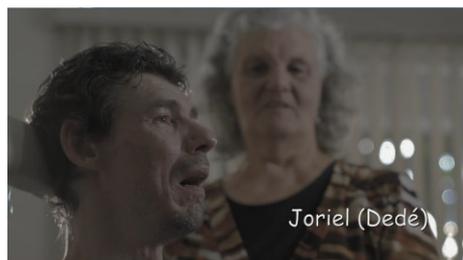
A partir desse momento de nossa análise descritiva, acreditamos que já conseguimos demonstrar que o nosso objeto de pesquisa possui uma estrutura fílmica diferente dos docudramas analisados nesta pesquisa.

Entretanto, de acordo com abordagem de Santos (2013), ao dizer que o docudrama é um construto melodramático, *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim* possui essa construção, pois oferece lições ético-moralizantes; faz exaltação de todas as mulheres que narram as suas histórias como heroínas; possui apelo sentimentalista; e trata de assuntos de família. É o que demonstraremos a seguir:

O filme, como um todo, tem um **apelo melodramático**, ou seja, tem a característica de **proximidade** ao levar ao público o **efeito de subjetividade**, mas queremos destacar dois momentos em que fica evidente o melodrama.

O primeiro momento antecede a terceira história a ser relatada. Terezinha está desfocada na cena, e Dedé, seu filho deficiente, está no primeiro plano. Uma participante da equipe de produção pergunta (jornalista): “Dedé, o que você sente quando houve a sua mãe contar a sua história?”, Dedé, responde: “Bom. Muito bom!”.

Figura 47 – Em plano médio, Joriel (Dedé) e Terezinha ao fundo



Fonte: *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim* (2018).

O segundo momento é quando Luzia, após contar a sua saga – que envolve cegueira de nascença, orfandade, pobreza, abandono, mudança de cidade, casamento, viuvez com dois filhos pequenos para criar, sendo que o caçula, quando fica jovem, começa a se drogar e se contamina com o vírus HIV através de uma seringa contaminada, vindo a desencarnar anos depois –, diz:

Porque eu tenho um negócio: eu vou deitar à noite, eu falo pra ele: Deus te abençoe meu filho aí do ‘prano’ espiritual onde você está. De manhã, eu levanto e falo pra ele: Meu filho, como que você passou à noite, aí no ‘prano’ espiritual, você teve algum remédio? Algum tratamento? E parece que ele me responde.

Figura 48 – *Close-up* do rosto Luzia



Fonte: *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim* (2018).

As histórias das quatro mulheres compõem o discurso que provoca sentimentos **ético-moralizantes**, pois são histórias de mulheres que abriram mão de suas vidas por alguém que amam. Todas cuidaram dos filhos, e duas, além dos filhos, dos netos e dos maridos que ficaram acamados antes dos seus desencarnes. Além disso, o filme tem um forte apelo sobre o conhecimento espiritual ao colocar, na primeira cena, como personagem, Chico Xavier, que contextualiza o tema *amor-renúncia* que seria desenvolvido, bem com a forma como filme termina – evocando que Joana está plano espiritual após anos de renúncia pela família. Em vários momentos, as pessoas que falam dão testemunho de fé e confiança em Deus e comentam sobre suas crenças sem citarem suas religiões. Ana Lúcia acredita em Deus. Já a dona Luzia fala do “prano espiritual” e busca conversar com o filho, desencarnado, todas as noites e pelas manhãs, ou seja, ela acredita na vida após a morte e na comunicabilidade com os espíritos. Joana deu um medalhão da Nossa Senhora para a neta Karla, deduz-se, então, que ela era católica (sim, ela era!). A Terezinha não comenta sua religião, mas fala de Deus: “Deus foi tão bom pra mim. Me fez grande.”

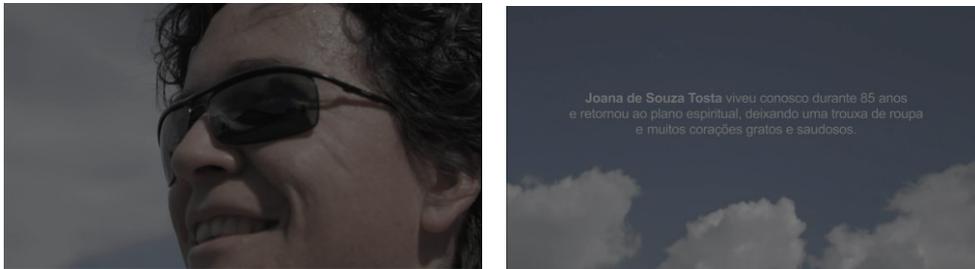
Quando o filme vai para seus momentos finais, e o espectador ouve a melodia da música tema, *Vida Enigma*, Karla estaciona seu carro em frente ao Lar de Idoso São Lucas. E, quando

ela sai do carro, é revelado que no banco do passageiro, do lado do motorista, estava a sacola de roupas que ela manuseava na primeira dramatização. *Close-up* no rosto de Karla, que está feliz. Ela entra no Lar de Idoso, levando a sacola de roupa da avó. Então, a câmera viaja pelo céu azul até surgir a instrução que resume a vida de Joana: “Joana de Souza Tosta viveu conosco durante 85 anos e retornou ao plano espiritual, deixando uma trouxa de roupas e muitos corações gratos e saudosos” (J.O.A.N.A.S..., 2018), característica dos docudramas, segundo Santos (2013).

Em seguida, surge no céu a imagem de Joana jovem – rejuvenesceu, por estar no céu, para uns, para outros, plano espiritual – e o nome do docudrama, seguido de outra instrução que explicita que o filme é um documentário: “Este documentário é uma homenagem a todas às senhoras, como Joana, que renunciaram ou ainda renunciam a vida por alguém que amam”.

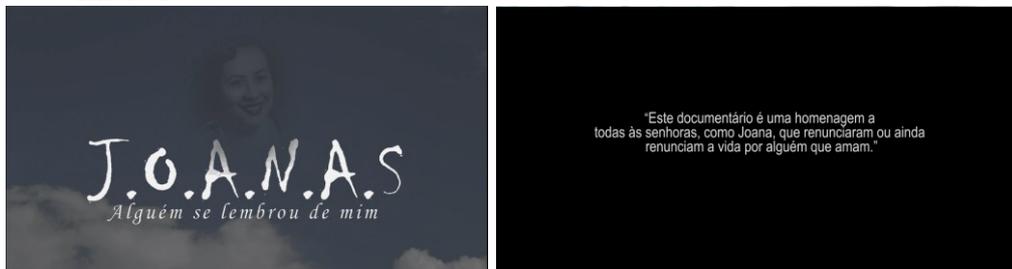
O espectador, que já está ouvindo a letra da música tema que resume a vida das Joanas retratadas, continua a ouvir até o final dos créditos, em que consta a instrução de que foram utilizados atores para as reconstituições.

Figura 49 – *Close-up* no rosto de Karla à esquerda, e à direita, em plano geral, instrução documental



Fonte: J.O.A.N.A.S – *Alguém se lembrou de mim* (2018).

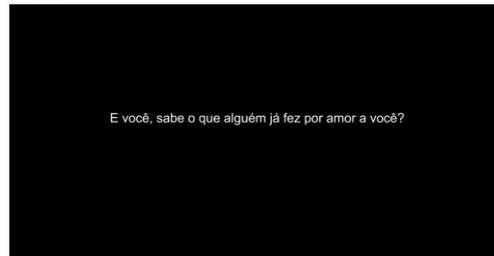
Figura 50 – Em plano geral, logo e nome do filme à esquerda, e à direita legenda de créditos finais 1



Fonte: J.O.A.N.A.S – *Alguém se lembrou de mim* (2018).

Após os créditos, com os devidos agradecimentos e ficha técnica, existe uma última instrução para o espectador: “E você, sabe o que alguém já fez por amor a você?”.

Figura 51 – Legenda de créditos finais 2



Fonte: *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim* (2018).

Para realizar a leitura docudramatizante, são necessárias as características de distanciamento (efeito de objetividade); proximidade (efeito de subjetividade); e referente (ou efeito de realidade) que foram combinadas/misturadas pelo menos uma vez, conforme orienta Santos (2009): a reconstituição, enquanto Joana costura e olha as crianças brincando no quintal combinada com uma dramatização inédita, cujo objetivo é realizar a passagem do tempo para que as crianças cresçam, e contém a história da avó. Os netos adultos, atores sociais, começam o relato da história da avó, com narração em terceira pessoa, fazendo uso de referentes (fotografias) para comprovar o que está sendo dito.

- Distanciamento - Efeito de objetividade: recriação baseada em fatos reais;
- Proximidade - Efeito de subjetividade: forte apelo melodramático ao incluir retrato de família; portanto, histórico de vidas e biografia;
- Referente - Efeito de realidade: imagens de arquivo de fotografia de família, em que Joana aparece com sua mãe e outros familiares.

Para Santos (2013), mesmo que o filme não forneça instruções iniciais de ser um docudrama, o espectador pode fazer a sua leitura docudramatizante a qualquer momento do filme ao reconhecer como enunciadores reais: 1) o fato histórico: fato biográfico; 2) personagem: a história de quatro mulheres comuns; 3) *cameraman*: através dos relatos e depoimentos, as pessoas que relatam olham diretamente para uma câmera, confirmando que há uma equipe de filmagem no local e naquele momento.

Entretanto, é preciso ressaltar que o nosso objeto de pesquisa não utilizou em sua composição todos os elementos ficcionais e documentais possíveis como pudemos verificar em *Nelson Gonçalves e Brilho Imenso: A História de Cláudio Kano*.

Desse modo, vemos a necessidade de pontuar que o construto da composição do nosso objeto de pesquisa se ajusta a uma necessidade do filme de reconstituir, de dar a ver eventos, de exemplificar, de ilustrar como, por exemplo:

- Utilizar dramatizações ou reconstituições para compor as falas das outras protagonistas;
- Inserir referente como material de apoio em vídeo ou fotografias ou relatos de familiares ou amigos que presenciaram esses momentos para comprovar as informações relatadas pelas protagonistas;
- Inserir imagens de arquivo em vídeo ou fotografias para demarcar o período histórico dos momentos em que todas as personagens viveram;
- Utilizar a voz em terceira pessoa no texto para conduzir a história dentro da proposta temática *amor-renúncia*;
- Fazer uso da instrução para conduzir o espectador a uma leitura docudramatizante nas dramatizações ou reconstituições;
- Desenvolver transições entre as cenas de forma a explorar mais os recursos de edição de vídeo.

Em suma, as escolhas e estratégias de *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim* podem ser identificadas no relato da vida de mulheres comuns, mães – que pode ser qualquer uma, a minha, a sua Joana –, no apelo para o sentimentalismo, conversando diretamente com o espectador, caracterizando uma preocupação ética de sua narrativa textual, conforme, Nichols (2016). É do modo reflexivo, pois remete a questões do que deve ser feito com as pessoas, mas também o filme não é o resumo de tudo, a verdade final. A vida continua, os aprendizados acontecem à medida que nos propomos a viver.

Joana está no céu, para uns; para outros, no “prano espiritual”. Não importa a crença ou a religião. A vida que Joana levou para criar suas filhas e netos a compensou, pois, agora, ela está em um bom lugar – ela venceu.

Entretanto, não só a história dela, mas a das outras Joanas do filme também enfatizam a mensagem moralizante que se desejou transmitir ao espectador: que a ação no bem oferece benefícios à heroína após um longo período de lutas.

Portanto, sendo a heroína uma das características textuais dos docudramas, são evidenciados, através das lutas que travaram ao longo de suas vidas e que foram superadas, ensinamentos ético-moralizantes.

As cenas dramatizadas para a reconstituição possuem qualidades documentais, uma vez que são biográficas e contam um fato histórico conhecido, segundo Nichols (2016), pelo menos da autora e seus familiares. Mas outros fatores podem ser destacados, como: as cenas foram gravadas *in loco* onde Joana viveu por quase 30 anos; o figurino da atriz que fez o seu personagem era o da Joana, com exceção da sandália, mas que também era do mesmo modelo; a máquina de costura era da mesma marca e cor que ela utilizava; atores amadores fizeram parte do elenco ao representar a protagonista, mais três atores mirins para atuar como seus netos: Antônio Neto, Francielly e Karla.

A produção não tinha aportes financeiros, portanto não foi possível retratar o cenário, figurino e objetos de cena como realmente eram. Por exemplo, o caminhão utilizado na cena em que o avô é recepcionado pelos netos não era do mesmo modelo utilizado por ele. Naquela época, o avô Antônio dirigia um Alfa Romeo, e o que foi utilizado é de outra empresa automobilística.

A trilha é um componente importante no docudrama e ajuda a envolver o espectador emocionalmente, conforme Fuenzalida (2008), criando atmosferas diferentes dos contextos das cenas que são apresentadas. O nosso objeto de pesquisa utilizou três trilhas diferentes, que estrategicamente foram colocadas de acordo com o contexto do momento da narrativa, buscando envolver o espectador, mais a trilha na imagem de Chico Xavier que era original do vídeo da internet.

Letra “VIDA ENIGMA”

(Letra: Bysol; Música: Goya; Percussão: Borel)

Vida que brotou
 Vinda de uma flor
 Um gesto de amor
 Vida que desabrochou
 Em pétalas tão cálidas
 Vida que se iluminou
 Numa luz tão albida

Uh, sempre vivida
Uh, sempre lúdica
Uh, sempre súbita
Uh, vida enigma

Vida que seguiu
Pelo tempo afora
Tanto desafio
Pra encontrar a paz
E criar novo esplendor
Tanto desafio corre feito um rio
Vai buscar um grande amor

O discurso foi estruturado conforme o paradigma de Field, característico dos filmes de ficção, que intercalam elementos ficcionais e não ficcionais na sua narrativa híbrida.

Inferimos que, para que um filme seja reconhecido como docudrama, é necessário que a sua narrativa híbrida seja trabalhada de modo a intercalar elementos ficcionais e documentais de forma harmoniosa ao construir um discurso melodramático e ético-moralizante. Para isso, o mecanismo enunciativo da narrativa deve combinar características de efeito de objetividade, de subjetividade e referente. O docudrama, sendo um tipo de documentário, possui um compromisso ético entre diretor, pessoa retratada e espectador, pois aborda fatos históricos ou biografias e fabrica uma mensagem para ser absorvida.

CONSIDERAÇÕES E PERSPECTIVAS

Quando iniciamos o trabalho de pesquisa, constatamos que no cinema nacional, mas, em especial, na produção de documentários, ocorreu o aumento significativo das construções de narrativas híbridas em que elementos ficcionais coexistem com os documentais. Por isso, o hibridismo foi um conceito estudado nesta pesquisa e que permitiu reconhecer o docudrama como uma nova estrutura oriunda das duas tradições: o documentário e melodrama.

Aplicamos a pesquisa bibliográfica para estudar os diversos autores das duas tradições do cinema, o que nos possibilitou ter uma investigação de caráter qualitativa, aplicada e exploratória, por meio da qual buscamos em diversos tipos de obra os conceitos necessários para realizar a análise descritiva dos docudramas através das premissas da análise fílmica de Penafria (2009).

Entendemos, então, que a nossa pesquisa possui as pertinências social, mercadológica, acadêmica e experimental. No que diz respeito à pertinência social, a pesquisa possibilitou um estudo em torno do mundo histórico, uma personalidade do mundo da Música Popular Brasileira, um campeão da modalidade esportista do tênis de mesa e a história cotidiana de quatro mulheres que renunciaram a vida por alguém que amam. A pertinência mercadológica se dá devido ao preparado conceitual para a prática de uma cineasta documental, possibilitando que mais mulheres façam cinema no Brasil. A pertinência acadêmica, por ter mais uma pesquisa científica baseada em autores consagrados e que pode servir como referencial tanto para estudiosos do campo do cinema como para qualquer pessoa que tenha interesse em conhecer o cinema documental e a influência do hibridismo em sua estrutura. Sobre a pertinência experimental, temos a possibilidade das produções futuras evocarem novas estratégias híbridas.

A nossa pesquisa teve como objetivo geral compreender, à luz da teoria do documentário e da prática de outros documentaristas, as escolhas e as estratégias que foram traçadas em *J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim*. Constatamos que o nosso objetivo geral foi atendido, pois a pesquisa conseguiu demonstrar, por meio da análise do filme, quais escolhas e estratégias foram traçadas: foi combinado o gênero documentário com o melodrama para que uma mensagem ético-moralizante fosse identificada pelo espectador ao intercalar elementos ficcionais com os não ficcionais. Portanto, identificamos, no discurso construído pela diretora, os efeitos de objetividade, subjetividade e referente de forma combinada. Na sua narrativa, ainda foi identificada a presença do Paradigma de Field, tipicamente ficcional, que divide a estrutura do filme em unidades dramáticas, que são: ato I (apresentação); ponto de virada I; ato II (meio/confrontação); ponto de virada II; ato III (resolução). Entretanto, o autor afirma que

esse tipo de estrutura de roteiro não é uma fórmula, e sim, uma forma. (FIELD, 2001). Enquanto realizadora, o Paradigma de Field nos auxiliou muito para conseguir construir o discurso e transmitir a mensagem que desejávamos. Entretanto, como pesquisadora, compreendemos que as formas de construir uma narrativa híbrida podem ser realizadas de diversas maneiras, adequando-se ao maior ou menor grau de objetividade ou subjetividade que se quiser aplicar na obra, bem como da criatividade e recursos que se têm à disposição.

Os objetivos específicos eram dois, sendo o primeiro, identificar as características e composição estratégicas do docudrama que foi atendido, porque reconhecemos, através da pesquisa bibliográfica e das análises descritivas dos docudramas *Nelson Gonçalves e Brilho Imenso: A História de Cláudio Kano*, como esses tipos de documentários podem ser reconhecidos como docudrama ao mesmo tempo que possuem estruturas narrativas diferentes.

O segundo objetivo, que era relacionar forma e conteúdo, focando a comunicabilidade (diálogo) com o espectador, também foi atendido, visto que compreendemos o mecanismo enunciativo da narrativa, ao identificar as estratégias híbridas realizadas e o perfil ético-moralizante das obras e destacar como o efeito de objetividade, efeito de subjetividade e referente foram combinados, bem como indicamos como foram compostos a relação de possíveis enunciadores reais como espectador.

Entendemos que o docudrama estabelece o diálogo com o espectador através da construção combinada entre o verbal e não-verbal, fazendo uso da objetividade, subjetividade e referente. A objetividade, oriunda do documentário ao buscar um distanciamento, utiliza no texto a terceira pessoa, dramatizações baseadas em fatos reais e atores. Contudo, esse distanciamento é uma ilusão, visto que enunciação através da terceira pessoa é uma construção intencional do autor ao criar uma trama em cima dos fatos reais. Da mesma forma, a subjetividade é utilizada para provocar uma aproximação do espectador, utilizando o forte apelo melodramático ao fazer um retrato de família, provocar efeitos ético-moralizantes, retratar biografias de maneira estratégica ao enredar e conduzir a trama numa narrativa coerente com a proposta ou premissa do autor.

Devido a essa relação entre objetividade e subjetividade é que reside a diferença entre documentário e docudrama, pois este último evoca o melodrama clássico para tecer histórias ético-moralizantes, comovendo o espectador na luta entre o bem e o mal, em que o mocinho é sempre enaltecido enquanto o vilão é punido. Assim, para que o espectador reconheça os fatos como reais, faz-se uso dos referentes, ou seja, ancora pessoas, datas e locais para dar o efeito de realidade, mas também faz uso de matérias de arquivo e vídeo e intercala dramatizações com

entrevistas de pessoas que presenciaram ou conhecem os fatos. Entretanto, a forma da estrutura do docudrama pode ser diversa ao combinar suas características e composição.

Concluimos, assim, que o nosso objeto de pesquisa possui traços estilísticos de um docudrama, porque a diretora construiu o seu discurso de maneira a compor na narrativa híbrida do filme elementos ficcionais e não ficcionais, em que o caráter melodramático e ético-moralizante da obra ficou evidente.

J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim é um docudrama, emulado do modo reflexivo, e o discurso foi construído de tal forma que o espectador se identificasse com o tema proposto pela voz do documentário ao intercalar todos os recursos que a diretora tinha à sua disposição de forma esteticamente diferente dos docudramas analisados nesta pesquisa, mas que pode ser resumido com a última frase vista pelo espectador: “E você, sabe o que alguém já fez por amor a você?”.

Dentro da perspectiva apresentada sobre o hibridismo nesta pesquisa, bem como das análises descritivas de dois docudramas, as possibilidades de construções de narrativas híbridas se ampliaram. Portanto, é possível abrir mão de uma forma “padrão” de construção de narrativa textual como o paradigma de Field, para criar com os mecanismos enunciativos da narrativa ao explorar mais elementos como: enquadramentos de câmera, composição de cenário, efeitos em imagem, transições de cena, dramatizações não só com atores, mas com animações, narração em terceira pessoa mediada por um texto, entre outros.

Enquanto realizadora de filmes espíritas, para a mestranda em questão, a pesquisa possibilitou conhecer as teorias da linguagem cinematográfica, os principais cineastas, suas obras em filmes e estudos que são referências dentro do cenário nacional e internacional. Assim, possibilitará nos trabalhos futuros uma melhor construção da estrutura narrativa para comunicar a mensagem que se deseja.

O percurso metodológico envolveu a pesquisa qualitativa, do tipo bibliográfica com base na pesquisa aplicada, do tipo exploratória. Realizamos o levantamento, a leitura, a análise e a interpretação dos principais autores dos eixos propostos para pesquisar o tema: documentário e docudrama. Após percorrido esse trecho do caminho, realizamos as análises descritivas dos docudramas e apresentamos as conclusões e perspectivas.

Durante a nossa pesquisa, tivemos algumas dificuldades. Uma delas diz respeito ao material bibliográfico referente às características e composição do docudrama. Existem poucos livros que abordam o tema e pesquisas que analisam esse tipo de documentário. A segunda versa sobre referenciais teóricos sobre como forma e conteúdo se combinam para a comunicabilidade como espectador. A terceira se deu por ancorarmo-nos em uma estrutura de

docudrama em que pudéssemos reconhecer os efeitos de objetividade, subjetividade e referente, visto que a maior parte dos filmes que abordam o mundo histórico e biografias, e que podem ser confundidos como docudrama, são filmes de ficção baseados em fatos reais.

Acreditamos que a baixa produção de docudramas limita a quantidade de pesquisas em torno desse tipo de documentário, mas também porque são diversas as maneiras de construir o discurso por meio da narrativa híbrida entre o ficcional e não ficcional, mais precisamente, do gênero documental com o melodrama.

Ressaltamos, também, que em nossa pesquisa poderíamos ter aprofundado em algumas questões: na teoria ficcional, para descrever com mais propriedade os elementos ficcionais de uma obra ao provocar recursos enunciativos, mas também ter abordado as variações de montagem para dar sentido ao filme, visto que o docudrama é uma narrativa híbrida, aberta e que permite muita criatividade. Poderíamos, ainda, ter adentrado nos conceitos de comunicabilidade, tendo o diálogo como a intenção do diretor em conversar com o espectador, e ampliado a nossa abordagem no hibridismo para aprofundar a transformação de dois elementos distintos em um só.

Com base no que foi exposto, a discussão sobre o hibridismo é mais ampla do que foi apresentada em nossa pesquisa, pois, conforme Costa (2014), um filme é híbrido quando elementos ficcionais e documentais existem de forma harmoniosa de maneira que demonstre que houve a quebra de qualquer impressão da realidade e interferência do seu criador.

O documentário é um tratamento criativo da realidade através de um ponto de vista do diretor que já pressupõe interferência sobre o real, de acordo com suas alegações e retórica de sustentação do argumento lógico que propõe e que pode levar a sequências de cenas variadas (NICHOLS, 2016).

Os docudramas analisados nesta pesquisa demonstraram que o híbrido pode ser diverso, pois esse tipo de documentário é uma obra aberta e criativa – **um lugar de encontro**.

Em *Nelson Gonçalves*, ressaltamos a construção do discurso em terceira pessoa e primeira pessoa, no texto, através das vozes de Paulo Betti e Alexandre Borges, respectivamente, bem como a composição de cores do filme ao dividir na narrativa textual o passado, em P&B, e presente, *in color*, e utilizar a voz do cantor para envolver o espectador.

Em contrapartida, *Brilho Imenso: A História de Cláudio Kano* faz uso intensivo de imagens de arquivo em fotografia e vídeo ao costurar várias vozes no discurso e intercalar dramatizações e reconstituições através de animação de forma que, em alguns momentos, a montagem realinha os personagens no tempo e no espaço, como na sequência entre Emiko Takatsu e Mitiko, jogando tênis de mesa. O diretor utiliza o significado do sobrenome de

Cláudio, Mitsuhiro (Brilho Imenso) e o relaciona com a sua história no esporte. Alguns entrevistados exercem outra função na obra, de atores, ao dramatizarem um jogo de tênis de mesa. A trilha sonora é composta por músicas que nos remetem ao Japão antigo, à descendência do esportista.

Inferimos que a comunicabilidade com o espectador aumenta à medida que forma e conteúdo são organizados na estrutura dos filmes ao equacionar os elementos de ficção com os do documentário através das diversas possibilidades enunciativas. Entretanto, consideramos pertinente ressaltar as diversas possibilidades enunciativas que o documentário possui e que podem ser melhor utilizadas em trabalhos futuros.

O documentário, para sustentar as alegações do mundo histórico e construir a retórica, a linguagem documental, faz uso de vários recursos como através da costura de vozes, podendo ser utilizada a voz *over*, voz em primeira e terceira pessoa, voz da entrevista, além dos referentes que defendem as proposições através de imagens de arquivo e vídeo, entre outros.

Incluem-se a esses elementos a escolha de planos, enquadramentos, que deixam claro o que foi escolhido mostrar. A montagem comprobatória ganha preferência a de continuidade, mais utilizada nos filmes de ficção, nos quais a fluidez das imagens é requerida.

Porém, o que a ficção consegue absorvendo o corte da montagem, o documentário consegue ao relacionar os fatos reais e históricos da história no tempo e no espaço. O som direto é muito utilizado, mas a música incidental pode ser inserida para contextualizar a atmosfera sentimental que o momento da narrativa necessita. A música no documentário é tão importante quanto nos filmes de ficção. O uso de imagens antigas, tremidas, que demonstra acervo antigo, são inseridas junto com imagens recentes e com trilha intencional.

Percebemos, então, que o documentário possui vários recursos que podem oferecer variados tipos de estilos de narrativas quando intercalados com os elementos ficcionais. É preciso reforçar que o documentário pode ser reconhecido por suas próprias tradições, bem como os filmes de ficção possuem suas tradições próprias.

Entretanto, o que nos apresenta através das diversas cinebiografias documentais ou filmes de ficção, baseados em fatos reais, é que ambas as tradições buscam fazer com que o espectador as identifique como sendo a impressão da realidade ou por inserir nas representações aspectos semelhantes.

Isso é o mesmo que dizer que ambas as tradições estão reconhecendo o híbrido para a comunicabilidade com o espectador, pois o híbrido, sendo a fusão de dois elementos de natureza diferentes, ao construir uma nova estrutura, ou seja, uma nova forma, é uma fabricação. Sendo assim, como o híbrido está em uma região de trânsito, os elementos que se combinam podem

existir em maior ou menor frequência dependendo da necessidade frente à ideologia, à criatividade e aos recursos que o diretor tem à sua disposição. Entendemos, desse modo, que no híbrido constrói-se um só elemento.

Assim, as perspectivas de novas narrativas híbridas também se ampliam quando surgem no mercado equipamentos leves a preços mais acessíveis, como, as câmeras portáteis ou *steadicam* (estabilizador de câmera) que ajudam a retratar fatos do mundo histórico. Esses recursos são utilizados com frequência em filmes de ficção e também em novelas.

O desenvolvimento tecnológico também oportuniza utilizar as animações para que haja interação entre os elementos animados e os que representam o mundo real, e não só para recriar fatos históricos ou dramatizar momentos importantes da vida de quem está sendo retratado. Contudo, vale salientar que as animações estão cada vez mais realistas, e o cinema recorre com frequência aos efeitos especiais para criar os cenários, personagens e suas interações. Podemos citar, como exemplo, o *As Aventuras de Pi* (2002), de *Ange Lee*, em que, em vários momentos, as dramatizações coexistem com a animação no mesmo espaço e tempo.

Ao pensarmos na abordagem de temas espirituais, as animações, bem como os efeitos especiais, possibilitam a criação de um mundo diferente e suas interações de forma mais apropriada e segura, pois fazem parte de um contexto imaginário ou subjetivo. Isto é, um mundo fictício pode ser apresentado com suas particularidades. É o que Wagner de Assis apresentou em *Nosso Lar* (2010) ao adaptar a obra mediúnica de Francisco Cândido Xavier pelo Espírito de André Luiz.

Sendo assim, a escolha por colocar animações na narrativa do filme é técnica e estética e ajuda a posicionar o espectador no entendimento dos dois mundos distintos apresentados, permitindo que ele perceba a diferença entre o presente e o passado, o real ou imaginário, mas também pode inseri-lo em um único contexto narrativo textual.

Alicerçado em todas essas questões, ainda é possível pensar no híbrido com o aprimoramento estético dos filmes em relação à composição de cores de acordo com as várias necessidades do discurso para provocar diversas sensações, como de prazer, para ter efeitos psicológicos, provocar efeitos dramáticos, remeter o espectador a uma época ou lugar, de acordo com as possibilidades tecnológicas e ideológicas do autor.

O híbrido pode fazer com que o documentário, ao “abrir mão” de vários de seus recursos clássicos, como a narração em *off* e legenda, leve o espectador a uma experiência visual, sensorial e auditiva. Essa é a proposta do webdocumentário *Híbridos, os Espíritos do Brasil*⁴³

⁴³ O teaser do webdocumentário pode ser assistido pelo link: <<http://hibridos.cc/en/themovie/>>.

(2018), de Priscilla Telmon e Vincent Moon, ao registrarem de maneira poética os rituais espiritualistas do Brasil.

É possível pensar em uma estratégia híbrida em que os atores sociais exerçam outras funções dentro da concepção da obra, por exemplo, atuar ou até realizar as filmagens. Em *O Céus sobre os Ombros*⁴⁴ (2011), de Sérgio Borges, três personagens representam seus dramas, e em *Domésticas*⁴⁵ (2012), de Gabriel Mascaro, sete jovens de classes sociais diferentes filmaram suas empregadas domésticas e depois relataram as histórias delas.

A emoção e o sentimentalismo podem ser sugestionados com a trilha musical ao sugerir uma atmosfera mais poética, dramática, alegre ou subjetiva e que envolve as necessidades textuais.

Nesse aspecto, destacamos que os efeitos sonoros de elementos que compõem a narrativa textual ganham evidência. Os estados da natureza podem ser justapostos à imagem através dos sons como o vento, que pode apresentar uma enunciação de suspense, mudança de ciclo emocional ou até climático. Em *O Menino que Descobriu o Vento* (2019), de Chiwetel Ejiofor, o vento inclusive é um dos personagens.

Podemos acrescentar imagens inseridas ou os cenários construídos, bem como os figurinos confeccionados, tudo isso pode levar o espectador a uma representação para compreender o tema proposto e ofertar ao documentário o caráter híbrido.

Compreendemos, então, as inúmeras formas de construção do discurso do autor através das narrativas híbridas, que tendem a ser aprimoradas à medida que se desenvolve a tecnologia, que se aperfeiçoa a técnica e a criatividade de fazer cinema, e que se intenciona fazer do documentário um **local de encontro** entre diretor, espectador e ator social. Um local de encontro para que aconteça o diálogo sobre um tema de interesse comum e que promova reflexões, que repense posturas e que possibilite novos valores; para o autoconhecimento, para perceber-se, sentir emoções e desejos; um lugar para lembrar, aprender sobre o que se passou e vislumbrar o futuro das novas gerações; que promova o engajamento da pessoa no mundo, pois fala do seu mundo, das suas necessidades, carências e valores.

Para nós, não só o documentário, mas, de uma forma geral, o cinema, é um forte canal de educação que deve ser estudado mais profundamente para que se compreendam os efeitos psicológicos e emocionais que causam no espectador, para que possa ser utilizado como recurso social e para que o homem possa repensar a sua própria visão de mundo.

⁴⁴ O documentário pode ser assistido pelo link: < <https://youtu.be/jMKun9Cagqg>

⁴⁵ O documentário pode ser assistido pelo link: <<https://youtu.be/Se5QUGucJMA>>

Por isso, é pertinente pensar no hibridismo como estratégia de comunicabilidade com o espectador, para que o cineasta o utilize de forma criativa e ética e consiga dialogar com seu público.

REFERÊNCIAS

- ABREU, C. F. **O melhor de Caio Fernando Abreu**. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BARROS, D. L. P. **Teoria Semiótica do Texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de LESSA, Ana Regina; CINTRÃO, Heloísa Pezza. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CARROLL, N. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema**, v. II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- CERVO, A. L.; BERVIAN, P. A.; da SILVA, R. **Metodologia Científica**. 6. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007. 16 p.
- COSTA, M. H. B. e V. da. Ficção e documentário: hibridismo no cinema brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro. **O Percevejo**, v. 5, n. 2, p. 165-190, jul./ago. 2014. ISSN: 2176-7017. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/3777/pdf_1317> Acesso em: 19 maio 2015.
- FIELD, S. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FUENZALIDA, V. O docudrama televisivo. **MATRIZES**, v. 2, n. 1, p. 159-172, 15 dez. 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v2i1p159-172>
- GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007. 220 p.
- KARDEC, A. **O que é o espiritismo**. 74. ed. Araras: IDE, 2009.
- LUCENA, L. C. **Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática de produção**. 2. ed. São Paulo: Summus, 2012.
- MELO, C. O documentário como gênero audiovisual. **Comunicação & Informação**, v. 5, n. 1/2, p. 25-40, jan/dez 2002. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/ci/article/view/24168/14059>> Acesso em: 21 dez. 2019.
- MOMBELLI, N. F. **Santa Maria Projetada: Memória e Identidade nos Documentários da TVOV**. 2012. 123 p. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-graduação em Comunicação, área de concentração Comunicação Midiática). UFSM - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012.
- MORAIS, T. de. Nanook, “O Esquimó”: Discurso Documental em Consonância com as Estratégias Ficcionalis. In: **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Natal, RN – 2 a 6 de setembro de 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0777-1.pdf>> Acesso em: 15 dez. 2019.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. 6. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2016.

OLIVEIRA, J. D. F. de. **Foi isso que ela disse: ensaísmo e estilo autoral em Jogo de Cena de Eduardo Coutinho**. 2017. 81 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/8069>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

PENAFRIA, M. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**.

CONGRESSO SOPCOM, 6., Abril, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

RAMOS, F. P. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2013.

SANTOS, A. T. dos. **Ficção e antificção na telenovela brasileira: a hibridação do formato e a aproximação com o gênero docudrama**. 2010. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Acesso em: 17 fev. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.27.2010.tde-23052013-101431>

SANTOS, A. F. dos. **Perspectivas para construção do documentário dialógico**. 2014. 130f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/19625>>. Acesso em: 5 set. 2019.

SANTOS, A. T. dos. **Afinal, o que é docudrama?** Um estudo do gênero a partir da telenovela brasileira. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2013.

SANTOS, A. T. dos. **Proposta de Leitura de Docudramas: Uma Análise do Quadro “Anjo da Guarda” do Fantástico**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2133-1.pdf>>. Acesso em: 21 dez. 2019.

SPINELLI, E. As marcas da enunciação no cinema. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 37, n. 34, p. 75-85, 22 dez. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/68114>>. Acesso em: 15 jan. 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2010.68114>

VAN SIJILL, J. **Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento: as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

FILMOGRAFIAS

A MARCHA DOS PINGUINS. Direção: Luc Jacquet. Local: Christophe Lioud; Emmanuel Priou; Yves Darondeau, 2005. 1 filme (85 min). son. color.

A VIDA QUE VOCÊ ESCOLHEU. Direção: Renato Cabral. Local: Independente, 2014. 1 filme (5 min). son. color.

BABAS. Direção: Consuelo Lins. Local: Consuelo Lins, 2010. 1 filme (20 min). son. color.

BRILHO Imenso: a história de cláudio kano. Direção: Denis Kamioka. Local: Atime Associação Esportiva Recreativa, 2012. 1 filme (26min). son. color.

COSMOS: A Personal Voyage (Original). Direção: Adrian Malone, David F. Oyster, David Kennard, Geoffrey Haines-Stiles, Richard J. Wells, Richard Wells, Rob McCain, Tom Weidlinger XX. Local: KCET e Carl Sagan Productions, 1980. 1 série (780 min). son. color.

DIARIO DE UM BUSCA. Direção: Flávia Castro. Local: Les Films du Poisson; Tambellini Filmes, 2010. 1 filme (105 min). son. color.

DOMÉSTICAS. Direção: Gabriel Mascaro. Local: DESVIA, 2012. 1 filme (75 min). son. color.

EDIFICIO MASTER. Direção: Eduardo Coutinho. Local: VideoFilmes, 2002. 1 filme (110 min). son. color.

ELENA. Direção: Petra Costa. Local: Busca Vida Filmes, 2012. 1 filme (82 min). son. color.

FRATERNIDADE. Direção: Jorge Furtado. Local: Casa de Cinema de Porto Alegre, 2004. 1 filme (3 min). son. color.

HÍBRIDOS, os espíritos do Brasil. Direção: Priscilla Telmon e Vincent Moon. Local: Petites Planètes, 2018. 1 filme (85 min). son. color.

ILHA DAS FLORES. Direção: Jorge Furtado. Local: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1989. 1 filme (13 min). son. color.

J.O.A.N.A.S – Alguém se lembrou de mim. Direção: Karla Natário. Local: Independente, 2018. 1 filme (47 min). son. color.

NELSON Gonçalves – O filme. Direção: Eliseu Wald. Local: Dieler & Associados, 2001. 1 filme (80min). son. color.

O CÉU SOBRE OS OMBROS. Direção: Sérgio Borges. Local: TEIA, 2011. 1 filme (68 min). son. color.

O QUE É ISSO COMPANHEIRO? Direção: Bruno Barreto. Local: Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda.; Filmes do Equador Ltda, 1997. 1 filme (106 min). son. color.

POR TODA A MINHA VIDA. Direção: Rogério Gomes. Local: Rede Globo de Televisão, 2006 a 2011, 1 série (15 episódios). son. color.