

Projeto Experimental em JORNALISMO

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS)
Curso de Comunicação Social

**ENTRE RIO E MEMÓRIA: UM OLHAR CINEMATOGRAFICO SOBRE OS IMPACTOS
AFETIVOS DO ROMPIMENTO DA BARRAGEM DA SAMARCO EM MORADORES DA
CIDADE DE BARRA LONGA, MINAS GERAIS**

*Projeto Experimental apresentado por Wesley Prado Heredia,
matrícula 11130009, como requisito obrigatório para obtenção do
título de Bacharel em Comunicação Social habilitação Jornalismo –
sob a orientação do Professor Doutor Marcio Castilho e co-
orientação do Professor Doutor Miguel Freire.*

IACS/UFF
Niterói
Março de 2016

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Marta, que me ensinou a voar.

À UFF, que me provocou a pensar fora da caixa.

Aos amigos de curso e militância que me mostraram outro mundo possível.

Ao amigo e orientador, Marcio Castilho, que me ensinou a nunca perder a potência do agir.

Ao co-orientador, Miguel Freire, pelas tantas horas dedicadas ao aprimoramento deste trabalho.

*“Ainda vão me matar numa rua,
quando descobrirem, principalmente,
que faço parte dessa gente,
que pensa que a rua
é parte principal da cidade”*

Paulo Leminski

*“Chega desse papo furado que o sonho acabou,
A vida é sonho, a vida é sonho, a vida é sonho...”*

Waly Salomão

*“Do lugar onde estou,
já fui embora”*

Manoel de Barros

RESUMO

“Lambari” é um documentário de imersão que tem como objeto de estudo os impactos afetivos provocados pela lama da Samarco Mineradora S/A - controlada pela Vale S.A e BH Billiton- em moradores de Barra Longa, um dos municípios mineiros mais afetados pelo rompimento da barragem em Bento Rodrigues. Por quatro dias a equipe documentou o cotidiano de moradores do maior desastre ambiental da história mundial dos últimos 100 anos¹, tendo como dispositivo a morada e intimidade do pescador João de Freitas. O filme de quinze minutos busca contribuir para o debate acerca da exploração predatória da terra e seus impactos para a sobrevivência humana e ambiental.

Palavras-chave: Crime Ambiental em Barra Longa; Rompimento de barragem em Bento Rodrigues; Memória; Contra-Hegemonia; Documentário Contemporâneo

¹ Ver reportagem da Empresa Brasil de Comunicação (EBC): <http://goo.gl/m83QQS>.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	5
1.1. Linguagem Documental.....	6
1.2. Contra-hegemonia pelo Cinema.....	8
1.3. Filmando o oprimido.....	9
1.4. Verdade construída.....	11
2. Descrição do processo.....	13
2.1. Pré-viagem: o inesperado bate à porta.....	13
2.2. A memória do outro.....	14
2.3. Encontros e desencontros.....	15
2.4. Em busca do mapa.....	16
2.5. O imprevisto na rua de baixo.....	17
2.6. Alvorecer em Barra Longa.....	18
2.7. Pós-produção.....	20
3. Conclusão.....	21
4. Referências.....	23
5. Filmografia.....	25
6. Anexos.....	26

1. INTRODUÇÃO

No dia 05 de novembro de 2015, a barragem de Fundão da Samarco Mineradora S/A se rompeu no distrito de Bento Rodrigues, na cidade de Mariana, Minas Gerais. Estima-se que 62 milhões de metros cúbicos de rejeitos foram liberados na região, mais de dez vezes a lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro, e atingiu uma extensão de 663 quilômetros até a foz do rio Doce na cidade de Regência, no Espírito Santo.

Os impactos foram desastrosos: dezenove pessoas mortas, seiscentos desabrigados, grande mortalidade da fauna e flora, poluição de parte do rio Doce e afluentes atingindo três Estados: Minas Gerais, Espírito Santo e Bahia. Dois desses afluentes são os rios Gualaxo e Carmo que passam, entre outros lugares, no município de Barra Longa, Minas Gerais. A cidade fica a 70 quilômetros de Mariana e foi bastante atingida pela lama, que destruiu residências e provocou a morte de dezenas de animais de criação e plantações.

“Lambari” é um documentário de imersão que tem como objeto de estudo os impactos afetivos provocados pelo rompimento da barragem da mineradora Samarco - controlada pela Vale S.A e BH Billiton - em moradores de Barra Longa, um dos municípios mineiros mais afetados pelo rompimento da barragem em Bento Rodrigues. Por quatro dias a equipe documentou o cotidiano de moradores do maior desastre ambiental dos últimos 100 anos².

O objetivo desse trabalho é contribuir para a discussão acerca dos impactos da exploração de recursos naturais que atingiram a população daquela região. A rotina, a memória e os limites da exploração predatória para os seres humanos e natureza são linhas condutoras desse projeto. Esse tema aborda o caso de Barra Longa, mas pode ser ampliado para diversos locais onde há atividade da mineração.

O dispositivo escolhido para a narrativa fílmica foi a morada e intimidade do pescador João de Freitas. Ele e sua família espelharam os impactos afetivos que a rompimento da barragem provocou na vida dos atingidos.

Apesar de haver coberturas de coletivos ambientais, jornais alternativos e movimentos como o MAB (Movimento dos Atingidos por Barragens), a narrativa de maior visibilidade sobre o desastre tem sido feita pelos meios de comunicação empresariais. A abordagem é

² Ver reportagem da Empresa Brasil de Comunicação: <http://goo.gl/m83QQS>

majoritariamente realizada de forma episódica e pontual, evidenciando o andamento dos fatos em detrimento dos impactos humanos. Nosso objetivo é também contribuir com a discussão por meio da narrativa cinematográfica, colocando o lado humano como prioridade na narrativa do filme.

1.1 Linguagem documental

A linguagem escolhida remete aos primórdios do cinema documentário. Com relação ao documentário, vale ressaltar o movimento *Cinema Verdade* de Dziga Vertov e Jean Rouch. Contemporâneo do movimento construtivista russo, Vertov apresentou uma nova teoria para a narrativa audiovisual. Os movimentos *Cine-olho* e *Kino Pravda* buscaram aproximar a câmera do olho humano, interferindo o mínimo possível na ação captada. A câmera se colocava, portanto, como um olho que observa atentamente ao objeto e seu entorno.

No início do filme “Homem com uma câmera” de 1929, Vertov evidencia sua proposta estética e narrativa:

Esse filme apresenta uma experiência na comunicação cinematográfica de acontecimentos reais. Sem a ajuda de legendas intercalares, sem a ajuda de cenário, sem a ajuda do teatro. Esse filme experimental tem o objetivo de criar uma linguagem cinematográfica absoluta e verdadeiramente internacional baseada no total afastamento da linguagem do teatro e da literatura. (VERTOV, 1929)

Esse afastamento se daria, por exemplo, na recusa da utilização de atores profissionais no *mise-en-scène*, recursos típicos do teatro que o cinema da década de 1920 utilizava em suas construções narrativas. Esse afastamento com a negação do “palco” e a busca da verdade dos personagens foi a principal característica do cinema Vertoviano que utilizamos nesse filme.

A partir da década de 1960, o engenheiro e etnólogo francês Jean Rouch aprofundou o movimento *Cinema-Verdade* criado por Vertov e apresentou novos elementos estéticos e narrativos.

O Cinema Verdade/Direto revoluciona a forma documentária, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente, o aparecimento do gravador Nagra. Planos longos e imagem tremida com câmera na mão constituem o núcleo de seu estilo. O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos havia, até então, negado ao documentário. Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos. (RAMOS, 2004, p. 81-82)

Jean Rouch inseriu a presença física do autor no filme, deixando claro que se trata de uma visão sobre o ocorrido. Utilizou-se da voz *over* para narrar o que via, aproximando assim o espectador da ação. Além disso, seus trabalhos tinham uma temática ancorada na vivência antropológica. Na obra “Les Maîtres Fous” Rouch imerge numa tribo africana de Acra (Gana) e narra o processo de um ritual ancestral. Além de relatar, ele vive todo o processo fílmico junto com o objeto escolhido.

Manuela Penafria considera essa linguagem utilizada por Jean Rouch como “documentário interativo”, onde há uma “relação próxima entre o autor e o tema do filme. Esta relação passa pela presença física do autor no próprio filme.” (PENAFRIA, 1999, p. 64). A escola de Rouch e Vertov influenciou o modo de fazer e pensar o documentário no mundo inteiro. Mesmo na ficção, o *Neorealismo italiano*, por exemplo, fez muito uso dessa linguagem, como a utilização de atores não profissionais para retratar a realidade dos oprimidos após a segunda guerra mundial. É o caso de “Ladrões de Bicicleta” do italiano Vittorio de Sica que além de tratar da precariedade dos italianos no pós-guerra por meio de um elenco não profissional, fez uso de locações em vez de gravações em estúdio.

O movimento francês *Nouvelle Vague* também serviu de inspiração para “Lambari”. Esse movimento explorou de diversas formas o cinema autoral em confrontação à indústria do cinema mundial protagonizada por Hollywood. Fosse pelo rompimento com clichês narrativos e estéticos propagados por Hollywood (narrativa linear, grandes orçamentos, etc.) fosse pela provocação do cinema como mais uma linguagem na retratação da realidade.

Em “À Bout de Souffle”, por exemplo, Jean-luc Godard abre o filme derrubando a cortina, ou seja, revelando a metalinguagem ao apresentar o personagem Michel Poiccard não só olhando para a câmera, mas também xingando o espectador. Em “Les Quatre Cents Coups”, François Truffaut retrata o cotidiano de um adolescente, temática até então pouco explorada pelo modelo industrial.

O filme de autor (diretor, produtor, roteirista) na *Nouvelle Vague*, contrapondo-se aos filmes de grandes produtoras, muitas vezes era visto como se o autor fosse “dono” filme pelos próprios realizadores e críticos. Esse ponto, entretanto, está na contramão da nossa proposta, que sugere uma terceira via. A equipe de realização é formada por membros de um coletivo midiavivista chamado Poxavila³ e entende seus filmes como um processo coletivo e

³ Ver conteúdos em: <https://www.facebook.com/poxavila>

horizontal. Apesar da delimitação de funções técnicas, nossa obra se caracteriza pela participação coletiva em todas as etapas de feitura.

No Brasil, o *Cinema Novo* também bebeu das formas de realização iniciadas no *Cinema Verdade* e desdobradas nos anos seguintes. A máxima “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” praticada por cinemanovistas como Paulo César Saraceni, Glauber Rocha e Ruy Guerra teve como principal temática o povo marginalizado, muitas vezes utilizando-se de poucos recursos financeiros para isso. Segundo Valentinetti (2002), a reação de muitos realizadores do *Cinema Novo* foi contra um cinema colonialista e pela criação de uma identidade própria para o cinema brasileiro. Ao mesmo tempo confrontavam o modelo hollywoodiano que produtoras como a *Companhia Cinematográfica Veracruz* incorporavam aos filmes produzidos no Brasil, negando inovações e experimentações que muitos cineastas propunham à época.

Outro momento importante na história do cinema no Brasil foi a disputa pela condução da Empresa Brasileira de Filmes - Embrafilme⁴ criada pela Ditadura Militar, em 1969. Muitos cineastas como Saraceni e Glauber entendiam que era preciso ocupar os espaços criados pela Embrafilme, reafirmando a importância do cinema na disputa política por um modelo nacional na produção cinematográfica. Era preciso adotar uma “estética revolucionária e colocando em prática uma narrativa diferente da hollywoodiana” (LEITE, 2005, p. 96). Essa forma de ver o cinema como importante ferramenta de comunicação e poder também serviu de referência para a elaboração desse trabalho.

1.2 Contra-hegemonia pelo cinema

A cobertura da imprensa sobre o desastre tem se dado principalmente pelo jornalismo praticado pelas empresas/veículos de comunicação tradicionais. Nesse sentido, surge a necessidade de contrapor essa hegemonia e propor outras narrativas possíveis para a construção de sentidos e memória sobre o desastre. Dênis de Moraes, citando Gramsci, caracteriza hegemonia como

(...) a liderança ideológica e cultural de uma classe sobre outras. É obtida e consolidada em embates sociais que não comportam apenas as questões vinculadas à estrutura econômica (ainda que interfira na organização e na transmissão dos valores culturais) e a organização política; englobam também visões de mundo que ambicionam conquistar consentimento a saberes, práticas, modelos de representação

⁴ Cineastas da época criticavam a Embrafilme por privilegiar com incentivos certos grupos e setores da sociedade nos primeiros anos da empresa (MANZON, 2006).

e concepções de autoridade e poder. As disputas por posições incluem assim o plano ético-cultural, as orientações ideológicas que querem legitimar-se socialmente e universalizar-se. (MORAES, 2009, p. 35)

A imprensa, segundo Gramsci, atuaria como um *aparelho privado de hegemonia* ao exercer (ao lado ou não do Estado), um poder diante da sociedade na manutenção do *status quo*. Por outro lado, existem iniciativas que tentam contrapor essa hegemonia por meio de formulações políticas e narrativas diferentes do modelo corporativo da imprensa tradicional. Essa disputa seria protagonizada pela comunicação alternativa, por profissionais (não necessariamente jornalistas) que buscam preencher com pautas e abordagens críticas a lacuna deixada pela mídia tradicional.

Apesar dessa discussão de contra-hegemonia ser muito associada à imprensa, esse documentário se propõe também como uma ferramenta de rompimento com o discurso hegemônico dos meios de comunicação tradicionais. A principal narrativa dessas mídias reivindica objetividade, mas a exerce apenas retoricamente para legitimação do papel social da imprensa⁵, negligenciando muitas vezes o caráter humano inerente aos temas abordados. O texto jornalístico é ideológico, pressupõe enquadramento, constrangimentos organizacionais e, acima de tudo, produzir sentidos na arena de luta discursiva.

1.3 Filmando o oprimido

Durante a realização do projeto tivemos o cuidado de não romantizar o desastre e, de certa forma, a miséria presente no local. A professora Ivana Bentes faz uma reflexão similar quando usa o termo “cosmética da fome” para se referir ao cinema brasileiro contemporâneo. Para ela, o sertão e a favela foram revisitados a partir do *Cinema Novo*, transformando-se em produtos *glamourizados*, num “museu exótico a ser resgatado pelo grande espetáculo” (2007, p. 245). Ela revisita Glauber Rocha e problematiza questões éticas e estéticas presentes colocadas para qualquer “forasteiro” que se debruce sobre temáticas que não lhe são próprias.

A questão ética é: ‘como mostrar o sofrimento, como representar os territórios da pobreza, dos deserdados, dos excluídos, sem cair no folclore, no paternalismo ou num humanismo conformista e piegas?’

A questão estética é: como criar um novo modo de expressão, compreensão e representação dos fenômenos ligados aos territórios da pobreza, do sertão e da favela, dos seus personagens e dramas? Como levar esteticamente, o espectador ‘compreender’ e experimentar a radicalidade da fome e dos efeitos da pobreza e da exclusão, dentro ou fora da América Latina? (BENTES, 2007, p. 244).

⁵ Site do G1 Minas Gerais mostra histórico de notícias sobre o desastre: <http://goo.gl/8tkV81>. Acesso em 7 fev. 2016.

Para Bentes, citando Glauber, seria necessário violentar a percepção do senso comum e destruir os clichês sociológicos, políticos e comportamentais sobre a miséria. Ela reflete:

“Glauber propõe uma Estética da Violência, capaz de criar um intolerável e um insuportável diante dessas imagens. Não se trata da violência estetizada ou explícita do cinema de ação. Mas uma carga de violência simbólica, que instaura o transe e a crise em todos os níveis”. (BENTES, 2007, p. 244).

Nesse sentido, nosso cuidado foi de contrapor a ideia de que houve um acidente, que o desastre foi imprevisível. Esse é o discurso oficial da Samarco, muitas vezes reproduzido pela imprensa tradicional. Não queremos mostrar em nosso filme como a população local, apesar de tudo, consegue sobreviver às dificuldades e talvez por isso o crime e seus culpados possam ser relativizados. Trata-se de expor a ferida, de forma nua e crua, para que ela nunca mais aconteça.

Por outro lado, não cabe a nós enquanto realizadores audiovisuais apontar e julgar culpados. Queremos contribuir com um material documental o desastre no campo do sensível e subjetivo para que situações como essa sejam tratadas com maior responsabilidade pelo poder público e privado.

Documentar o oprimido, a “vida infame” dos esquecidos pela mídia e pela sociedade foi uma das escolhas políticas que fizemos. Consuelo Lins, pesquisadora da obra de Eduardo Coutinho, faz essa analogia com o artigo “A vida dos homens infames” de Michel Foucault para caracterizar o cinema de Coutinho.

Coutinho faz parte dos documentaristas que no lugar de se ocuparem de grandes acontecimentos e de grandes homens da história, ou de acontecimentos e homens exemplares, identifica acontecimentos quaisquer e homens insignificantes, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia. É “a vida dos homens infames” que interessa esse cineasta, para retomar o título de um belo artigo de Michel Foucault (1982), onde a infâmia em questão não diz respeito àquele que é “baixo e vil”, mas aquele que é não-famoso, segundo a etimologia latina da palavra: in=elemento negativo, fama=célebre. (LINS, 2004, p. 181-182).

Dar voz ao que não tem voz foi um dos princípios que conduziu a realização de “Lambari”. Além do recorte político, Lins demonstra que o *Cinema Verdade* também influenciou a linguagem documental de Coutinho, que explorou de diversas formas o modo como o autor interagia com os personagens e intervia nos filmes.

Assim, nos filmes de Coutinho, o mundo não está pronto para ser filmado, mas em constante transformação, e ele vai intensificar essa mudança. Da mesma maneira, seus personagens passam por metamorfoses, contam histórias que não sabiam que sabiam, e saem diferentes dessa experiência. São obras enriquecedoras não apenas

para os espectadores, mas também para quem participa do filme. (LINS, 2004, p. 182).

O processo realização de “Lambari” permitiu que os personagens encontrassem um lugar de fuga para seus anseios e angústias diante da realidade que enfrentam. Todos são protagonistas da própria história, na qual o palco se apresentaria (ou não) como dispositivo de interação entre câmera, documentarista e estória.

Realizadores e personagens estariam, então, em constante interação discursiva e afetiva, revelando que o filme surge dessa relação. O jogo com essa proposta é apresentar nossa visão sobre o acontecido, evidenciando, ao contrário da falsa objetividade jornalística, que a verdade é subjetiva e construída por protagonistas.

1.4 Verdade construída

Capturar a *essência* das coisas talvez tenha sido o principal objetivo de muita gente dentro e fora do fazer cinematográfico. Revelar personagens desnudos, livres de máscaras e defesas contra a imposição autoritária da câmera foi uma das pretensões de “Lambari”. Esse foi o desafio e frustração de Carlos Nader em “Pan-Cinema Permanente” ao buscar incansavelmente o Waly Salomão por trás de suas facetas. O poeta baiano criava personagens de si mesmo para a câmera. “Eu filmei muito o Waly, mas nunca peguei como ele realmente era (...) ele era espontâneo, mas não era falso; era uma espontaneidade construída”, conta Nader no filme que levou mais de 15 anos para nascer.

Mas não era somente para câmera que Waly interpretava. Durante o filme Pan-Cinema Permanente, Caetano Veloso conta:

Ele era muito alerta, quase paranoico e então ele ficava às vezes desconfiado. (...) Entre as pessoas que ele conhecia ele desenhava um personagem, às vezes caricato, mas sempre revelador, e sobrepunha à pessoa. E a pessoa tinha que atuar, fosse se adequando ironicamente a esse personagem, fosse rebelando-se contra ele. Isso acabava desenhando um comportamento teatral daquela pessoa, que partia do próprio Waly, que teatralizava tudo.

Nesse depoimento, Caetano revela um Waly-personagem na sua própria vida, para além da confrontação com a câmera. O filme, então, trabalha com a realidade teatral do personagem em constante atuação, trazendo à tona a discussão do hibridismo ficção/realidade de uma maneira inusitada. Ora como captar a vida real se ela própria está repleta de ficção?

Essa reflexão permeou todo o processo de construção de “Lambari” como um desafio a ser trabalhado durante as filmagens. Até que ponto estaríamos captando a “essência” dos

personagens, uma vez que a câmera impõe a construção de armaduras e roupagens que não lhes são próprias?

O escritor e diretor francês Jean Louis Comolli (2008) entende que todos os objetos/sujeitos a serem filmados têm ideia de como a “coisa” funciona, do resultado que possivelmente será produzido com a gravação. Estariam, portanto, encarregados pela elaboração de sua própria *mise-en-scène*. Um fator preponderante nesse imaginário é a construção imagética que a televisão faz ao retratar a realidade, que cria e compartilha saberes e comportamentos.

“Estupefação das pessoas quando são filmadas de outra maneira – diferentemente daquela que esperam, que se faz na televisão, que elas acham o jeito normal. A raridade da palavra e a raridade da presença das pessoas, quero dizer, do povo, são tais na televisão, apesar da ininterrupta enxurrada de imagens e mensagens, que elas acabam aparecendo como um luxo ou um acidente”. (COMOLLI, 2008, p. 57)

Filmar de maneira diferente da televisão, segundo o autor, seria atribuir ao personagem um papel ativo no processo, conferir a responsabilidade pela criação de sua própria *mise-en-scène*, para além do olhar autoral do realizador. Para ele, filmar equivale a escutar, dar ao personagem o tempo que a TV não pode ou não quer dar. E essa relação não é unilateral, tampouco passiva.

“A entrevista, esta forma aberta, flutuante, e, de certa maneira, muita mais livre, porque não submetida unicamente ao princípio da relação intersubjetiva, funciona como reveladora de discurso, de postura, de gestos, de efeitos de corpo. Mas também pra aquele que filma as coisas estão sendo descobertas ao longo desses minutos. Coisas inesperadas. Impossível se atrasar em relação ao outro. É preciso suscitar coincidências, estar no tempo do outro, anteceder-lo em seus encontros, nos marcos que ele agencia aqui e acolá. Nos buracos, nos silêncios que manifesta”. (COMOLLI, 2008, p. 59)

O filme nasceria, portanto, da interação entre personagens e realizadores, entre *auto mise-em-scène* de quem é filmado com o olhar autoral de quem filma. Com o filme em curso tudo pode acontecer. Essa “postura do não-saber”, como sugere Comolli, também foi inspiração para “Lambari”.

Essas foram as principais referências para a realização de “Lambari” em relação a conceito e prática documental. A minha função no projeto foi a elaboração de argumento para a reportagem-filme que nasceria da experiência, além de atuar como cinegrafista, roteirista e

montador. Toda a equipe do filme se colocou como agente participativo na rotina de Seu João Freitas, tentando captar a vida real dos moradores daquele local.

2. DESCRIÇÃO DO PROCESSO

“Lambari” se construiu como um filme-experimento, nascido de uma constante incidência de acasos. Desde o desastre ocorrido em novembro de 2015, eu e um grupo de amigos do coletivo audiovisual no qual participo (Poxavila), refletíamos sobre a necessidade de produzir um produto sobre o crime ambiental de Bento Rodrigues. Em dezembro do mesmo ano, decidimos elaborar um projeto com essa temática e tentar captar recursos para viabilizá-lo. No entanto, o período de festas e fim de ano impossibilitou o andamento.

2.1 Pré-viagem: o inesperado bate à porta

Em janeiro de 2016 recebemos uma ligação da tesouraria da Associação dos Docentes da Universidade Federal Fluminense (ADUFF) comunicando que a diretoria havia aprovado nosso projeto e que receberíamos apoio para a realização. Foram R\$ 2.885 para suprir nossas necessidades básicas. Foi a chance de contar uma história que havíamos elaborado. Em menos de um mês realizamos a pré-produção, que consistiu em organizar um possível roteiro, juntar os equipamentos necessários, alugar um carro por sete dias, fazer contato com possíveis personagens de alguns locais afetados pela lama. A equipe foi formada por quatro pessoas: Lorena Santiago, Matheus Plastino, Rodrigo Freitas e eu.

Deixamos Niterói às 10 horas do dia 08 de fevereiro de 2016. O sol a pino queimava os olhos, lembrando que o caminho a seguir poderia não ser tão visível. Tínhamos lugar pra ficar, pessoas-chaves que poderiam nos ajudar, mas ainda não tínhamos nossos personagens. Isso nos preocupava. Mesmo assim, aceitamos o desafio do não-saber, propondo um processo inverso do método de produção cinematográfico tradicional. Era o imprevisível do jornalismo lembrando-nos que nem tudo pode ser definido. Como o jornalista Ricardo Kotscho ao narrar suas experiências em grandes reportagens que realizou em 1977 no Vale do Jequitinhonha:

“Quando finalmente partimos para o vale, o fotógrafo Solano José e eu entendíamos um bocado da região. Isso não nos impediu que fôssemos surpreendidos a cada momento – agradáveis surpresas que só fizeram enriquecer a história. A matéria começava com um epígrafe tirada de uma carta do início do século que encontramos

por acaso e em seguida dava um quadro geral da situação, para depois ir encadeando as histórias, que ocuparam oito páginas do jornal, de domingo a domingo”. (KOTSCHO, 2000, p. 74-75)

“Lambari” nasceu do inesperado, como uma flor que desabrocha no asfalto quente da cidade cinza. Eu tentava sair do jornalismo, mas ele não saía de mim.

Durante a viagem pensava constantemente numa entrevista que o Coutinho concedeu em 2011 para a então estudante Mariana Simões, publicada pela Agência Pública⁶. Ele disse: “tudo que eu faço é contra o jornalismo.” Eu também queria me livrar do ranço da ditadura da informação, da *quadradeza* dos formatos jornalísticos tradicionais, da impessoalidade e até desumanização do jornalismo-negócio que impera na imprensa corporativa nos dias de hoje.

Coutinho em “O Fim e o Princípio” propõe algo similar: aventura-se pelo sertão da Paraíba em busca de alguma história. O vazio, a ausência e a indecisão foram seus únicos suportes. De lá saiu com um documentário que questionava o próprio formato e método documental. Encontrou personagens que “não estavam prontos”, mas dispostos a se construir com Coutinho.

Ao nos jogarmos nessa empreitada sabíamos que tudo poderia ser diferente do planejado. E, sobretudo, acreditávamos que a experiência iria contribuir para nosso crescimento pessoal e profissional.

2.2 A memória do outro

No documentário “Santiago”, o diretor João Moreira Salles nos convida a passear pelas memórias de seu ex-mordomo e amigo através de uma narrativa em primeira pessoa. E vai mais. Além de se colocar como autor/narrador, Salles denuncia todo o processo de feitura do filme que, entre frustrações e acertos, levou mais de 13 anos pra ser feito.

Queríamos que a família escolhida abrisse sua memória como Santiago fez para Salles. Considerando o pouco tempo e intimidade que teríamos, nosso anseio era chegar ao mais próximo possível das revelações que Santiago fez a Salles, que soube captar de forma sensível e respeitosa toda a grandeza daquele personagem.

⁶ “Tudo que eu faço é contra o jornalismo”. Entrevista disponível em: <http://goo.gl/HLwkO9>. Acesso em 7 fev, 2016.

Paul Ricoeur no texto “A memória, a história, o esquecimento” diz que “não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela”. Trabalhar com memória é pensar principalmente em reconstituição histórica e esquecimento (RICOEUR, 2003). Nesse processo de lembrança e reconhecimento do passado, a memória se coloca aberta a reinterpretações que podem ser diferentes em cada sujeito.

Nesse sentido, o filme abordou distintas interpretações sobre o desastre, protagonizadas por diferentes sujeitos num mesmo recorte espaço-temporal: Barra Longa 11 a 14 de fevereiro de 2016. Nossa reconstituição histórica foi feita a partir de testemunhas do desastre, um fato comprovadamente verdadeiro. Como se tratou de uma reconstituição através da memória - e não por meios tidos como objetivos, como vídeos e fotos, por exemplo - o processo de narração estava imerso numa subjetividade que pode tomar diferentes configurações de acordo com cada sujeito. O par lembrança/esquecimento pode atuar também na construção de um passado a serviço de usos no presente, estando, inclusive sujeito a fabulações e invenções. A seletividade do que contar e como contar torna-se, desse modo, artifício presente nas narrativas.

O testemunho atua, segundo Ricoeur (2007 p. 170), como a primeira fase do processo historiográfico. “Com o testemunho inaugura-se um processo epistemológico que parte da memória declarada, passa pelo arquivo e pelos documentos e termina na prova documental”. Dessa forma, nosso objeto de estudo pode ser configurado também como prova de que o desastre realmente aconteceu, deixando marcas concretas nas pessoas e locais afetados.

2.3 Encontros e desencontros

Chegamos à Mariana pouco antes do pôr do sol. Encontramos uma cidade em plena folia carnavalesca. Isso nos deixou um pouco desconfortáveis, pois não parecia o palco do maior desastre ambiental recente. Enfim, o povo também precisa de diversão para aliviar certas dores do cotidiano. O contato feito anteriormente que nos ajudaria a encontrar a família-personagem em Mariana descumpriu o combinado. “Não estou em Mariana e não há ninguém do movimento aí também”, disse uma militante do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB). Foi a primeira dificuldade a ser superada, mostrando o que já deveríamos ter claro: seríamos nós por nós mesmos.

Seguimos pelas ruelas ascendentes da cidade e conversamos com algumas pessoas. O relato mais presente era que o centro de Mariana não fora atingido e que boa parte da cidade era empregada direta e indiretamente pela mineradora Samarco. Havia um medo iminente de desemprego no caso de fechamento da empresa. Percebemos que nossa história não surgiria dali, pois queríamos um convívio direto com os afetados. Pessoas que não tivessem nenhuma relação empregatícia com a empresa.

A noite caiu e ainda não tínhamos lugar pra ficar. A cidade estava cheia, os locais de hospedagem igualmente cheios e caros devido ao carnaval. Decidimos, então, refazer contato com o Vitor, morador de uma república de estudantes da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) que aceitou nos receber caso precisássemos. À porta, ninguém para atender mesmo após muita insistência. Uma cerveja foi a solução que pensamos ser a mais coerente naquele momento.

Na volta, tentamos novamente e nada. Já era noite e decidimos ser mais incisivos. Abrimos a porta e gritamos por alguém. Logo um jovem estudante de Letras, que mais tarde descobrimos ser conhecido como “Farrel”, recebeu-nos de coração aberto.

2.4 Em busca do mapa

Acordamos cedo no segundo dia. Já pouco convencidos que nossa história sairia de Mariana, decidimos tomados por desespero, que um mapa da região ajudaria mais que o *Google Maps* que falhava constantemente. Alguns transeuntes disseram que talvez encontrássemos em Ouro Preto.

Em Ouro Preto a folia era ainda maior. Nos centros de informação turísticos só mapa da cidade e do Caminho Real. “Vocês devem encontrar no Pouso dos Viajantes”, disse o vigia de um dos centros de informação. Após voltas e mais voltas, nada de mapa no tal pouso. A decepção começava a desanimar. Decidimos que o mapa era uma furada e fizemos contato com Jaqueline, uma moça que o Rodrigo Freitas havia conhecido na noite anterior num dos poucos momentos de respiro que tivemos na viagem.

Jaqueline topou nos encontrar naquela tarde ensolarada. Ela trabalhara em Bento Rodrigues antes do desastre e conhecia o caminho para lá. No entanto, não sabia onde os afetados estavam agora. Esses também não eram os personagens que buscávamos, pois

estavam em moradias alugadas pela Samarco. Queríamos pessoas que ainda tivessem relação com o local e convivessem com a lama.

Apesar disso, decidimos dedicar o segundo dia a uma visita a Bento Rodrigues. Um longo caminho de estrada e barro nos levou ao epicentro do crime ambiental. Lá encontramos carcaças de casas, resquícios de lama que ainda descia pelo rio e empregados da mineradora que trabalhavam na construção de um dique no local. Registramos tudo de longe e enquanto nos aproximávamos pudemos sentir o cheiro lama, que ainda escorria lentamente.

Voltando à república onde estávamos hospedados fizemos um balanço de nossas atividades e decidimos deixar Mariana rumo à Barra Longa. O município de 6143 habitantes, segundo o censo demográfico 2010 do IBGE, foi muito afetado pelo rejeito, que atingiu ribeirinhos, pescadores e trabalhadores rurais. Os moradores ainda estavam lá convivendo com a destruição e o rio poluído.

2.5 O imprevisto na rua de baixo

Chegamos à Barra Longa na tarde do terceiro dia, após percorrer 70 quilômetros. A entrada da cidade já apontou o que esperávamos: um imenso rio enlameado pintando a cidade de sépia. Por todo lugar que olhávamos havia caminhos e carros da Samarco, resultando em uma poeira constante no ar e num barulho irritante. Queríamos ver o rio de perto e saímos em busca de uma rua que nos levasse até ele. A primeira que encontramos foi uma ruela à esquerda. Demos de cara com uma rua sem saída e dois senhores de olhares desconfiados. Afinal éramos forasteiros se aventurando em terra desconhecida.

Nossa primeira conversa foi com José Ricardo dos Santos, um pedreiro ribeirinho de 63 anos de idade. Ele disse que chegara à Barra Longa aos oito anos e que, apesar de ter viajado para muitos lugares a trabalho, sempre voltava para lá. Explicamos brevemente nossa ideia e, sobretudo, nossa urgência em encontrar um lugar pra ficar. Não havia espaço que considerássemos seguro para acampar. Só havia um hotel da cidade que parecia estar lotado. A cidade recebeu um acréscimo de mais de 500 trabalhadores da Samarco desde a chegada da lama.

De algum modo, “Seu Cadinho”, como Ricardo é conhecido entre os amigos, se compadeceu com nossa história e proposta de trabalho. No meio da conversa, ele disse: “Se não encontrarem lugar pra ficar, podem ficar aqui em casa, uai.” Ficamos animados com o

convite e deixamos em aberto caso não encontrássemos nada. Queríamos explorar mais o local antes de escolher “nossa” família, que pensávamos que seriam de pescadores.

Seguimos na rua principal da cidade até a zona rural, que mais tarde descobriríamos ser a parte mais populosa da cidade. Chegamos à fazenda do “Seu Tininho”, agricultor e dono de uma quantidade razoável de terra. Ele criava vacas e galinhas. Era também vereador da cidade. Lá conversamos um pouco e entendemos melhor a dinâmica de Barra Longa. Não havia pescadores artesanais que dependiam dessa atividade para sobreviver. A maioria deles pescava para sua própria subsistência ou como lazer. Além disso, havia muitas fazendas produtoras de leite e gado de corte. Muitos fazendeiros perderam gado e parte da terra. Pequenos produtores perderam casas, animais e a terra onde trabalhavam.

Tínhamos alguns nomes de moradores que poderiam nos ajudar. Parte que conseguimos numa busca virtual antes da expedição e parte que conhecemos lá durante as “prosas”, como diziam os locais para se referir às conversas. Havia, como esperado de uma cidade pequena, uma relação de afeto entre os moradores. A maioria conhecia uns aos outros.

A luz caía e decidimos aceitar o convite do Seu Cadinho, afinal, ele era um ribeirinho e provavelmente tinha muita história pra contar. Lá fomos recebidos por ele e Cláudia Maria dos Passos Santos, sua esposa. “Entra ae, tem quarto vazio procês”. Pra nossa surpresa ele tinha dois quartos, uma cama de casal e duas de solteiro. Éramos quatro.

2.6 Alvorecer em Barra Longa

O quarto dia de viagem foi intenso. Decidimos começar a gravar porque já havíamos passado da metade da viagem. A urgência começava a incomodar. Já no amanhecer apresentamos a proposta do filme a Ricardo e Cláudia, que nos ajudaram a buscar personagens que pudessem conversar com a gente. Depois disso passamos a gravar todas as conversas. Aos poucos, a equipe foi criando uma harmonia de trabalho. Durante as filmagens, muitas vezes nos comunicávamos por olhares e gestos para garantir a melhor captação das imagens e som. Foi recorrente a inversão de posições da equipe porque o personagem estava fora do eixo da câmera ou em uma posição inadequada para captação de áudio.

Ainda no primeiro dia em Barra Longa encontramos João de Freitas, nosso personagem principal. Identificamos nele as características centrais para toda a nossa discussão e proposta. Ele tem 75 anos de idade e mora na cidade desde que nascera. Saía de lá

em viagens a trabalho, mas sempre voltava. Tinha como *hobby* a pescaria de lambari que, segundo ele, era sua especialidade.

Ao longo de três dias de entrevista, Seu João nos contou sobre a chegada da lama e sua relação com o rio. As perdas materiais da família foram reveladas por sua irmã, Eponina Rosa de Freitas, enquanto as perdas afetivas descobrimos por meio de sua filha Cláudia Mol de Freitas. “Ele criou uma barreira, mas por dentro está sofrendo muito”, revelou Cláudia. Desse modo, descobrimos um João oculto por ele, um personagem desnudado por um membro de seu convívio familiar. Talvez esse tenha sido o momento mais intenso da experiência fílmica, uma revelação íntima que talvez só tenha sido feita por ser tratar de um trabalho audiovisual que propõe imersão. Visitamos a cidade e alguns locais onde João e seus amigos tinham histórias pra contar, como a ponte e o encontro entre os rios Gualaxo e Carmo, locais onde João costumava pescar seus lambaris.

Não atingimos uma câmera “invisível”, mas chegamos próximo disso algumas vezes. Em vários momentos a conversa parecia fluir naturalmente, sem que os personagens relutassem diante da câmera. Talvez a situação de impotência e fragilidade dos personagens fizesse com que a relação com a câmera fosse mais leve e íntima. Em muitos momentos fomos convidados para a conversa, onde as personagens se abriram para a gente.

A interação da equipe com os personagens fica evidente em boa parte das gravações. A presença física da equipe foi revelada em alguns momentos, seja pela aparição diante da câmera (sempre na relação com os personagens), seja por meio da voz over na conversa. A “entrevista” não passou de uma conversa entre conhecidos. Nessa relação, revelamos que se tratava de um processo fílmico que se realiza entre os envolvidos na ação. Explicitamos que se tratava de um filme feito por pessoas que se comunicam e não se escondem atrás de falsas cortinas. É, de fato, a nossa visão de mundo sendo explicitada para a câmera e para o futuro espectador.

A interação entre personagens e equipe se desenrolou majoritariamente de maneira inédita e processual. Em alguns momentos, no entanto, sugerimos aos entrevistados algumas cenas que poderiam ser interessantes para a experiência fílmica. A cena inicial na qual Seu João simula um dia de pescaria, por exemplo, surgiu no momento enquanto ele nos mostrava os equipamentos que usava em suas pescas.

Nos dias seguintes falamos com várias pessoas da cidade. Já não éramos tão estranhos quanto no primeiro dia na cidade. Passávamos na rua e éramos cumprimentados. Viramos referência para os locais como “pessoal do filme” e passamos a ser respeitados por isso. De certa forma, criamos um elo afetivo com nossos entrevistados: bebemos juntos com alguns deles, conversamos com eles na rua em momentos além-filme.

Domingo foi o sexto e último dia de nossa estadia em Barra. Segunda-feira pela manhã precisaríamos estar em Niterói para devolver o carro alugado na semana anterior. Fizemos os últimos trâmites, como a busca de assinaturas de cessão para o uso de imagem. Na despedida dos personagens, principalmente Seu Cadinho e Dona Cláudia, todos nós nos seguramos para não desabar em choro. Preferimos manter a alegria e a esperança por dias melhores. Trocamos telefones e prometemos que enviaríamos o filme por correio. Assim fizemos com todos os nossos personagens.

O trabalho continuou em Niterói. Entramos em processo de decupagem, elaboração de roteiro de edição, montagem e finalização do filme. Processo que durou vinte dias intensos de trabalho. Contribuí em todas as etapas de produção, com foco no argumento, câmera, roteiro e edição.

2.8 Pós-produção/ Roteiro e montagem/ Som e cor

O lambari é um peixe de água doce presente em boa parte do Brasil. É pequeno e simples de pescar, servindo de alimento principalmente para as populações mais pobres. Ele representa no filme o elo entre pescadores e rios, entre sustento e fome e, em boa medida, entre sobrevivência e morte. A destruição do rio significou também a extinção desse peixe naquele local. Lambari agora é ausência e saudade, fazendo parte da memória daqueles que um dia o pescaram em Barra Longa. Lambari é passado em constante lembrança para nosso personagem João.

O roteiro foi repensado três vezes até concluir que seria melhor focar em apenas um personagem. Selecionamos, a princípio, personagens que trariam elementos distintos ao filme, separados por eixo temático (perda material, perda afetiva, memória da chegada da lama). No entanto, o formato curta-metragem não daria conta de explorar com qualidade mais de um personagem, de modo que decidimos dar mais atenção ao personagem que havia mostrado maior complexidade.

Seu João, Cláudia e Eponina foram os escolhidos por representarem as características que queríamos apresentar. Basicamente, o filme demonstra a relação de afeto que João mantinha com o rio. Através dele e de sua família, revelamos os impactos diretos e indiretos que a destruição está causando nos moradores de Barra Longa e, de certa forma, em todos os atingidos pelo rompimento de barragens. A reconstituição do dia que a lama chegou, a dor da perda, a mudança de hábitos, a dinâmica alterada da cidade são alguns pontos explorados pelo filme.

A sonoplastia foi pensada para realçar o caráter realista das cenas. Assim, priorizamos o som direto. Trabalhamos o mínimo possível com trilhas e composições não-diegéticas⁷ que pudessem extrapolar a experiência realista que queríamos apresentar.

Optamos pelo uso da cor por dois motivos. Primeiro, a cor reitera o caráter realista da ação, como se apresentássemos na tela a vida em andamento. Isso porque "ver colorido é o que fazemos desde que nascemos. A empatia com a foto em cores é muito maior, mais imediata e até de entendimento mais simples do que a que temos com uma foto em preto e branco." (GURAN, 2002, p.19) Considerando, obviamente, o pleno funcionamento de todos os componentes biológicos que formam a visão humana, Guran apresenta esse ponto de vista para a fotografia fixa, que ampliamos aqui para a fotografia em 24 quadros por segundo.

O segundo motivo foi que o uso da cor traria informações que o preto e branco negligenciariam, como, por exemplo, a cor lamacenta do rio e do entorno da cidade. Além disso, o preto e branco poderia romantizar a imagem, trazendo elementos estéticos e significantes que iriam na contramão da nossa proposta. Não queríamos relativizar, tampouco cair na armadilha da "cosmética da miséria", como apontou Ivana Bentes, citada anteriormente.

3. CONCLUSÃO

Ao todo foram sete dias de expedição, sendo quatro em Barra Longa, quinze horas de gravação e treze pessoas entrevistadas, com diferentes perfis de classe, cor e gênero. Todos os personagens tinham relações entre si em algum nível e eram conectados pela dor da perda do

⁷ Som não diegético são sons que os personagens não podem ouvir no momento da captação. Portanto, são sons inseridos na montagem do filme.

rio e de boa parte da cidade. Todos foram afetados de alguma forma pela lama, seja pela perda concreta de animais e terras, seja pela perda afetiva.

Apesar de não utilizarmos todos nesse curta-metragem, temos a pretensão de produzir um média ou longa-metragem em um futuro próximo para dar conta de toda a grandeza das personagens. Em “Lambari”, escolhemos apenas Seu João como personagem principal. Dessa forma, pudemos explorar melhor toda a complexidade que ele e sua família apresentaram pra gente.

A intimidade criada com os personagens foi fundamental para a realização do projeto da maneira como se desenvolveu nas gravações. Provavelmente isso também se deu pela relação interpessoal, que caracteriza os habitantes das cidades pequenas do interior.

Acreditamos que nosso objetivo foi cumprido com vigor. Tivemos um retorno positivo de várias maneiras. Criamos afetos e amigos durante o processo de realização. Crescemos enquanto profissionais da comunicação ao realizar com dedicação e responsabilidade nossa proposta, pactuada, inclusive, com a Associação dos Docentes da UFF.

Demonstramos que é possível galgar caminhos alternativos ao modelo tradicional e corporativo do fazer comunicação, seja no cinema ou no jornalismo. E, sobretudo, demos um retorno à sociedade a partir da aplicação de todo acúmulo teórico que tivemos acesso durante nossa estadia em uma universidade pública.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Editora Gama Filho, 2002.

KOTSHO, Ricardo. **A Prática da Reportagem**. São Paulo: Editora Ática, 2000, 4ª edição.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LINS, Consuelo. **O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente**. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **Documentário no Brasil – Tradição e Transformação**. São Paulo, Summus Editorial, 2004.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Cláudia. **Aspectos do Documentário Brasileiro Contemporâneo (1999 – 2007)**. In: MASCARELLO, Fernando e BAPTISTA, Mauro. **Cinema Mundial Contemporâneo**. São Paulo: Papyrus, 2008.

PENAFRIA, Manuela. **O Filme Documentário: história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Cosmos, 1999.

MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006 - (Coleção Campo Imagético).

MORAES, Dênis de. **A Batalha da Mídia. Governos progressistas e políticas de comunicação na América Latina e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2009.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema Verdade no Brasil**. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org). **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004. p.81-96.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007

VALENTINETTI, Claudio M. **Glauber, um olhar europeu**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Prefeitura do Rio, 2002.

SITES

AMANCIO, Tunico. **Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme**. Revista Alceu, n. 15. PUC, Rio de Janeiro. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf. Acesso em: 24 fev. 2016.

BAGGIO, Eduardo T. **O Cinema Verdade de Jean Rouch no filme Di Cavalcanti Di Glauber**. Revista Científica./FAP, Curitiba, v.4, n.2, p.166-179, jul./dez. 2009. Disponível

em:<http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica4vol2/12_artigo_Eduardo_Baggio.pdf> Acesso em: 24 fev. 2016.

BENTES, I. **Sertões e Favelas no Cinema Brasileiro Contemporâneo**. In: Ivana Bentes. (Org.). Ecos do Cinema - de Lumière ao digital. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, v. , p. 191-224. Disponível em: < http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n15_bentes.pdf > Acesso em: 30 jan. 2016.

MANZON, Melina Izar. **O Cinema da Retomada: Estado e Cinema no Brasil da Dissolução da Embrafilme à criação da ANCINE**. 2006. 203f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: < <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2012/02/O-Cinema-da-Retomada-Estado-e-Cinema-no-Brasil.pdf> > Acesso em: 30 jan. 2016.

RICOEUR, Paul. **Memória, história e esquecimento**. Conferência Internacional “Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism”. Budapeste, 8 de março de 2003. Disponível em: < http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia>. Acesso em: 29 fev. 2016.

5. FILMOGRAFIA

À Bout de Souffle (1960) - Jean-Luc Godard

Jogo de Cena (2007) - Eduardo Coutinho

Ladri di Biciclette (1948) – Vittorio de Sica

Les Quatre Cents Coups (1959) – François Truffaut

Les Maîtres Fous (1955) - Jean Rouch

O Fim e o Princípio (2005) – Eduardo Coutinho

O Homem com uma câmera (1929) – Dziga Vertov

Pan-cinema Permanente (2008) – Carlos Nader

Santiago (2007) - João Moreira Salles

6. ANEXOS

FICHA TÉCNICA DO FILME

Direção: Rodrigo Freitas

Roteiro e montagem: Wesley Prado

Decupagem: Matheus Plastino

Direção de fotografia e câmera: Matheus Plastino e Wesley Prado

Produção e som direto: Lorena Santiago

Apoio: Associação dos Docentes da UFF (ADUFF)

CURRÍCULO DA EQUIPE DO FILME

Wesley Prado Heredia

Formando do curso de Comunicação Social – habilitação Jornalismo, da Universidade Federal Fluminense (UFF). Durante sua trajetória na universidade, participou no Diretório Acadêmico de Estudantes de Comunicação Social (DACO) e de diversas atividades políticas da Executiva Nacional dos Estudantes de Comunicação (ENECOS).

Dentro da universidade, participou como fotógrafo na 3ª edição da revista acadêmica "Graduar", além de fotografar e escrever para a 3ª edição da revista "Prata da Casa". Tem experiência como fotógrafo, cinegrafista e editor de vídeos, tendo realizado diversos trabalhos como *freelancer* para organizações como Anistia Internacional Brasil e Sindicato dos Engenheiros do Rio de Janeiro.

Em 2015 foi selecionado pelo edital Elipse da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro para a realização de dois curta metragens. Em "Vestido Sujo de Sangue" atuou como diretor de fotografia e em "Tabuleiro Catarina", como produtor e assistente de fotografia. No segundo semestre de 2013, foi selecionado com bolsa para estudar um semestre em Mídia, Periodismo y Audiovisual na Universidade Carlos III de Madrid, Espanha.

Rodrigo Ribeiro da Silva Freitas

Formando em Estudos Culturais e Mídia na UFF. Diretor dos curtas: "Diálogo Afro", "Docinho" e "Entornos". Realiza monitoria no Laboratório Audiovisual Telas, nas disciplinas Linguagem de Documentário e Oficina de Realização de Documentário. Em 2015 foi selecionado pelo edital Elipse da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro para a realização de dois curta metragens. Em "Vestido Sujo de Sangue" atuou como diretor e em "Tabuleiro Catarina", como assistente de fotografia.

Matheus Plastino de Souza Carvalho

Estudante de Comunicação Social – Jornalismo na UFF, onde também é monitor na disciplina "Fotojornalismo". É fotógrafo e cinegrafista. Em 2015 foi selecionado pelo edital Elipse da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro para a realização de dois curta metragens. Em "Vestido Sujo de Sangue" atuou como assistente de fotografia e em "Tabuleiro Catarina", diretor de fotografia.

Lorena Santiago

Estudante de Estudos Culturais e Mídia na UFF.