

CENTRO UNIVERSITÁRIO CEUNI-FAMETRO

CURSO DE JORNALISMO

ADRIANO LIMA DE SOUZA

ANDRÉ FELIPE RIBEIRO DA CUNHA

KEVIN JOSEPH FERREIRA APARÍCIO

MARIO JORGE DE OLIVEIRA

CURUMIM NA LATA: PROJETO MUSICAL COMO FORMA DE EDUCAÇÃO E
INCLUSÃO SOCIAL EM COMUNIDADES PERIFÉRICAS DE MANAUS.

NOVEMBRO/2020

MANAUS/ AM

CENTRO UNIVERSITÁRIO CEUNI-FAMETRO

ADRIANO LIMA DE SOUZA
ANDRÉ FELIPE RIBEIRO DA CUNHA
KEVIN JOSEPH FERREIRA APARÍCIO
MARIO JORGE DE OLIVEIRA

**CURUMIM NA LATA: PROJETO MUSICAL COMO FORMA DE EDUCAÇÃO E
INCLUSÃO SOCIAL EM COMUNIDADES PERIFÉRICAS DE MANAUS.**

NOVEMBRO/2020

MANAUS/AM

ADRIANO LIMA DE SOUZA
ANDRÉ FELIPE RIBEIRO DA CUNHA - 219790
KEVIN JOSEPH FERREIRA APARÍCIO
MARIO JORGE DE OLIVEIRA

CURUMIM NA LATA: PROJETO MUSICAL COMO FORMA DE EDUCAÇÃO E
INCLUSÃO SOCIAL EM COMUNIDADES PERIFÉRICAS DE MANAUS

Projeto experimental apresentado ao
Centro Universitário CEUNI-Fametro como
parte das exigências para obtenção de
título de Bacharel em Jornalismo

Manaus _____ de _____ 2020

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Msc. Leila Ronize Moraes de Souza
Residente da banca

Prof.^a Dr. Gustavo Soranz Gonçalves
Membro da banca

Prof.^a. Tânia Cecília da Silva Brandão
Membro da banca

RESUMO

Este documentário tem como objetivo contar a história de um trabalho social de educação e inclusão social denominado Curumim na lata: Projeto musical como forma de educação e inclusão social em comunidades periféricas de Manaus. Para isso foi realizada uma pesquisa bibliográfica com os mais diversos autores que dialogam com o tema proposto, realizou-se uma visita de campo que procurou entender como nasceu o projeto. O produto do documentário é de gênero um vídeo documentário expositivo e tem como objetivo apresentar a realidade social em torno da comunidade existente no bairro de São José, zona leste de Manaus, que a realidade dessas áreas influencia o dia a dia de crianças e adolescente no qual ao participar desse projeto de inclusão ocupam seu tempo sendo livrados da violência e dos males social. O produto foi produzido com a utilização de informações repassadas pelo idealizador e professor do Centro Municipal de Arte Educação Aníbal Beça, por meio de arquivos, entrevistas, gravação e captação de imagens das pessoas envolvidas.

Palavra-chave: educação; inclusão social; documentário expositivo; crianças; adolescente.

ABSTRACT

This documentary aims to tell the story of a social work of education and social inclusion called Curumim na Lata: Musical project as a form of education and social inclusion in peripheral communities in Manaus. For this, a bibliographic research was carried out with the most diverse authors who dialogued with the proposed theme, a field visit was made to try to understand how the project was born. The product of the documentary is an exhibition video documentary genre and aims to present the social reality surrounding the existing community in the neighborhood of São Jose, east of Manaus, that the reality of these areas influences the daily lives of children and adolescents in the which when participating in this inclusion project they spend their time being freed from violence and social evils. The product was produced using information provided by Centro Municipal de Arte Educação Aníbal Beça creator and teacher Aníbal Beça, through archives, interviews, recording and image capture of the people involved.

Keyword: education; social inclusion; expository documentary; children; teenager.

DEDICATÓRIA

ANDRÉ FELIPE RIBEIRO DA CUNHA

Dedico esse trabalho ao meu pai Erik e minha avó Elizete que me ensinaram a ser honesto, batalhador e estudado. Mesmo com muitas dificuldades na vida nunca deixaram faltar nada a mim e meus irmãos.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à Deus que nos inspira todos os dias. Aos nossos pais e mães presentes que nos geraram e criaram, e em memória aqueles que não estão mais entre nós.

Aos amigos, familiares e, aos futuros colegas de profissão que foram luz nessa caminhada.

À Picote Produções em nome de Lucas Carvalho Cruz. Ao responsável pelo nosso transporte Rogério Moraes. A equipe de apoio do site Opinião Manauara pela disponibilidade em poder nos ajudar na produção.

Ao diretor do Centro Musical Aníbal Beça (CMAB), Jorge Farache, ao professor e idealizador do projeto Carlos Valdez, a coordenadora pedagoga do CMAB- Fernanda Dantas, aos pais, mães/ responsáveis pelas crianças e adolescentes e a todo corpo docente do Centro Cultural.

Enfim a todos que contribuíram de maneira direta ou indireta para execução e finalização deste documentário.

ANDRÉ FELIPE RIBEIRO DA CUNHA

Quero agradecer a mim mesmo por ter conseguido chegar até aqui com tanto esforço, dedicação e carinho por tudo que aprendi nesses anos de academia. Aos meus pais por me educarem e dar toda a estrutura que precisei para chegar até aqui e respeitarem minhas escolhas, sem eles nada seria, mas em especial minha querida avó Maria Elizete, mulher “filha de lampião”, guerreira e batalhadora que criou seus netos com muito amor e carinho, a senhora ainda vai ver minhas reportagens. Aos meus grandes amigos que guardo com muito carinho no peito e em especial Lucas Carvalho Cruz, sem você não teria chegado ao tema deste projeto. Aos meus queridos irmãos. E por fim a uma cadeia de professores que fizeram a diferença nessa minha jornada pelo conhecimento, de todas as aulas, todas as conversas filosóficas, existenciais, choros e lamentos da vida foi o grande prazer conhecer cada um de vocês.

"Qual é a sua estrada, homem? A estrada do místico, a estrada do louco, a estrada do arco-íris, a estrada dos peixes, qualquer estrada.... Há sempre uma estrada em qualquer lugar, para qualquer pessoa, em qualquer circunstância. Como, onde, por quê?" (Jack Kerouac)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
REFERENCIAL TEÓRICO.....	11
1 CULTURA COMO VISÃO DE MUNDO.....	11
1.1 Reflexões sobre Cultura e o impacto da Indústria Cultural.....	14
1.2 Preliminares acerca da Cultura Híbrida.....	21
1.3 Identidade Cultural em um mundo Globalizado.....	26
2 A RELEVÂNCIA DE REGISTROS AUDIOVISUAIS: COMO A PRODUÇÃO DE UM DOCUMENTÁRIO PODE SER UM RESGATE HISTÓRICO.....	30
2.1 Alteridade entre Ficção e Não Ficção.....	31
2.2 Documentários como registro de fatos (história do documentário, tipos de documentos – documentário jornalístico)	35
2.3 Produções documentais (linguagem e prática de produção)	39
RELATÓRIO TÉCNICO.....	43
ROTEIRO.....	48
MEMORIAL DESCRITIVO.....	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO.....	56
ANEXOS.....	58

INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa apresentar em formato de vídeo documentário um projeto de inclusão social denominado 'Na lata: Projeto musical como forma de educação e inclusão social em comunidades periféricas de Manaus. Tendo como base as histórias de alunos, pais e o corpo docente do Centro Municipal de Arte Educação Aníbal Beça, sede onde ocorre a atividade cultural. Verificou-se os diferentes contextos, representações, imagens, sons do momento da gravação.

O trabalho de conclusão de curso está dividido em 3 etapas.

A 1ª como fundamentação teórica descreve-se um conceito sobre cultura como visão de mundo, a segunda parte, uma indagação acerca da relevância de registros audiovisuais: como a produção de um documentário pode ser um resgate histórico?

A 2ª etapa será apresentada o relatório técnico que serviu como guia para a elaboração, gravação do projeto, e o memorial descritivo em que cada acadêmico irá descrever sua experiência adquirida tanto nos momentos em sala, quanto na execução do projeto.

Na 3ª e última etapa são as considerações finais, fazendo um resumo do que foi apresentado durante as etapas e uma mensagem de que só através do conhecimento o indivíduo expanda sua visão de mundo.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1- CULTURA COMO VISÃO DE MUNDO

A definição de cultura é um grande desafio para quem está construindo um trabalho acadêmico. Quem não conhece ou estuda sobre o tema, relaciona cultura com a arte, a dança, o teatro ou até mesmo com o cinema. Diversas ciências sociais descrevem o seu modo de ver sobre o conceito de cultura. Na construção deste trabalho foram usadas diversas compilações de diferentes autores e suas obras.

De acordo com a definição do dicionário sintético da língua portuguesa (1994) “descreve o significado de cultura como (s.f. Ato, efeito ou modo de cultivar; desenvolvimento intelectual; saber; utilização industrial de certos produtos naturais; estudo; elegância; esmero; (Sociologia) sistema de atitudes e modos de agir de um povo”. (Fernando, J. 1995. p.109)

A antropologia, por exemplo, é uma ciência social que tem como objeto de estudo o comportamento do ‘homem’. Assim como as outras ciências tem os seus métodos de estudo, a antropologia tem como metodologia;

[...] a etnografia, que consiste na coleta de dados e realização de estudos da cultura de um determinado grupo social. A etnografia tem como significado a descrição cultural de um povo, (do grego *ethnos*, que significa nação e/ ou povo e *graphein*, que significa escrita). É a partir desse método que podemos compreender e conceituar o que é cultura. (INSTITUTO OPUS, 2019)

Outros autores de renome definem cultura, conforme suas pesquisas e estudos. O professor de literatura inglesa da Universidade de Oxford- Terry Eagleton, descreve no capítulo um - Versões de Cultura, considera o oposto da natureza por ser uma das palavras mais complexas da língua. “Etimologicamente o conceito de cultura é um conceito derivado da natureza, onde os seus significados de origem é a ‘lavoura, o cultivo agrícola’, daquilo que cresce naturalmente. A palavra inglesa *coulter*, que é um cognato de cultura, significa “relha de arado”, tendo origem na palavra latina *culter*, que, entre outras coisas, designa a relha de um arado. Palavra está a mais nobre das atividades humanas, assim, derivada de trabalho e agricultura, colheita e cultivo”. (EAGLETON, 2000, p. 10)

De maneira geral cultura pode ser definida como um conjunto de padrões, comportamentos, mitos, crenças, criados pelos seres humanos em determinado local e época. A cultura está relacionada ao conjunto de valores e de ideias que se divide com a sociedade, e também como a socialização e a educação que recebemos na escola ou na família por nossos pais.

Quando falamos em cultura como visão de mundo, tomamos como seguimento os estudos e as pesquisas do antropólogo Roque Barros Laraia, relata como opera a cultura e como ela condiciona o homem no mundo em que ele vive. Ele descreve que a herança cultural que temos pode ser passada através de gerações, nos levando a pensarmos de uma forma fixa sobre um determinado assunto, fazendo com que haja certo preconceito sobre esse assunto.

“A nossa herança cultural, desenvolvida através de inúmeras gerações, sempre nos condicionou a reagir depreciativamente em relação ao comportamento daqueles que agem fora dos padrões aceitos pela maioria da comunidade”. (LARAIA, 2001, p. 67).

O autor prossegue, fazendo uma comparação de como o homossexualismo e é visto de forma diferente em várias culturas pelo mundo. “[...] discriminamos o comportamento desviante. [...] o homossexual corria o risco de agressões físicas quando era identificado numa via pública e ainda é objeto de termos depreciativos. Tal fato representa um tipo de comportamento padronizado por um sistema cultural”. (LARAIA, 2001, p. 67).

Assim, ele conclui que as formas e expressões culturais e situações do cotidiano, como agimos, falamos, comemos, vestimos e as diferenças linguísticas e nosso comportamento faz com que o homem veja da sua maneira o mundo através da sua cultura.

“O modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural, ou seja, o resultado da operação de uma determinada cultura. (...) O fato de que o homem vê o mundo através de sua cultura tem como consequência a propensão em considerar o seu modo de vida como o mais correto e o mais natural.” (LARAIA, 2001, p. 68; 71).

Outro destaque que o autor aborda é apatia com a cultura e que ela interfere no plano biológico dos indivíduos. Ele cita membros de tribos de africanos que saíram de sua cultura e foram inseridas em outra, deixando para trás a sua identidade cultural, levando a desenvolverem diversos males à sua saúde comprometendo à sua vida.

“Começamos pela reação oposta ao etnocentrismo, que é a apatia. Em lugar da superestima dos valores de sua própria sociedade, numa dada situação de crise os membros de uma cultura abandonam a crença nesses valores e, conseqüentemente, perdem a motivação que os mantém unidos e vivos (...). Os africanos removidos violentamente de seu continente (ou seja, de seu ecossistema e de seu contexto cultural) e transportados como escravos para uiva terra estranha habitada por pessoas de fenotipia, costumes e línguas diferentes, perdiam toda a motivação de continuar vivos. Muitos foram os suicídios praticados, e outros acabavam sendo mortos pelo mal que foi denominado de banzo. Traduzido como saudade, o banzo é de fato uma forma de morte decorrente da apatia”. (LARAIA, 2001, p.75).

Sobre a participação dos indivíduos em sua cultura, Laraia afirma que a sua participação é limitada, ou seja, nenhuma pessoa é capaz de participar de todos os elementos no meio que está inserida. Sendo impossível um indivíduo dominar todos os aspectos de sua cultura.

“A participação do indivíduo em sua cultura é sempre limitada; nenhuma pessoa é capaz de participar de todos os elementos de sua cultura. (...) “Nenhum sistema de socialização é idealmente perfeito, em nenhuma sociedade são todos os indivíduos igualmente bem socializados, e ninguém é perfeitamente socializado”. Um indivíduo não pode ser igualmente familiarizado com todos os aspectos de sua sociedade; pelo contrário, ele pode permanecer completamente ignorante a respeito de alguns aspectos”. (LARAIA, 2001, p.87).

A cultura tem a sua lógica própria, o sistema cultural tem a sua própria lógica não passando de um ato primário de etnocentrismo que tenta transferir a lógica de um sistema para outro sistema. Os entendimentos que os homens adquirem no decorrer da vida reforçam a busca de respostas para suas inquietações:

“O homem sempre buscou explicações para fatos tão cruciais como a vida e a morte. Estas tentativas de explicar o início e o fim da vida humana

foram sem dúvida responsáveis pelo aparecimento dos diversos sistemas filosóficos. Explicar a vida implica a compreensão dos fenômenos da concepção do nascimento. Estas são importantes para a ordem social. Da explicação que o grupo aceita para a reprodução humana resulta o sistema de parentesco, que vai regulamentar todo o comportamento social.” (LARAIA, 2001, p.89).

A cultura é dinâmica, existem dois tipos de mudança cultural: uma que é interna, resultante da dinâmica do próprio sistema cultural, e uma segunda que é o resultado do contato de um sistema cultural com outro. As causas externas mereceram uma grande atenção por parte dos antropólogos. Onde chamaram este movimento de aculturação. E à medida que o indivíduo compreende e passam a fazer parte do sistema cultural, mudanças ocorrem no seu cotidiano, entender esta dinâmica é importante para que haja o choque entre as gerações e buscar compreender como o impacto da indústria cultural influenciou na forma de interações, comportamentos nas gerações seguintes e toda uma bagagem cultural carregada de costumes e tradições.

1.1 Reflexões sobre cultura e o impacto da Indústria Cultural

Nesta etapa será apresentado conceito de cultura e os impactos da indústria cultural segundo as narrativas dos seguintes teóricos: Roque de Barros Laraia, Theodor Adorno e Max Horkheimer, respectivamente.

Em seu livro: ‘Cultura: um conceito antropológico’- Roque de Barros Laraia, faz uma introdução ao conceito antropológico de cultura, realizada de forma didática, clara e simples:

“[...] culturas tratam-se dos sistemas (de padrões de comportamento socialmente transmitidos) que servem para adaptar as comunidades dos homens as suas condições biológicas, sendo que o modo de vida das comunidades inclui tecnologias e meios de organização econômica, padrões de estabelecimento, de agrupamento social e organização política, crenças e práticas religiosas etc” (LARAIA, 2001, p.59).

Mas, descreve que o para sobreviver o homem precisa adaptar-se ao ambiente em que habita, pois, cada dia sofre mudanças, condicionando-o a adaptações biológicas:

“[...] mudança cultural é basicamente um processo de adaptação que equivale à seleção natural, ou seja, o homem é um animal, assim, precisa manter uma relação adaptativa com o meio circundante para alcançar a sobrevivência. Apesar de o homem conseguir esta adaptação por meio da cultura, o processo é conduzido pelas mesmas regras de seleção natural que comandam sua adaptação biológica” (LARAIA, 2001, p.59).

Por meio dos conceitos apresentados, podemos entender os diferentes significados de cultura e o impacto social que ela tem em todas as comunidades de todas as classes sociais. Adorno compara efetivamente, cultura popular como uma fábrica de bens padronizados e distribuídos de forma massiva para manipular de forma tendenciosa a opinião e estilo de vida das pessoas que fazem parte desse processo e dessa estrutura social. Essa padronização de comportamento e pensamento pode ser perigosa e ofensiva para algumas pessoas, dando a falsa impressão de necessidade do que seria o produto do capitalismo, massivamente exposto na mídia, coagindo e manipulando as pessoas de forma que elas acreditem que realmente precisam fazer parte deste processo, sem até mesmo, se darem conta disso.

A indústria cultural compreende as pessoas simplesmente como consumidoras de um produto idealizado e pensado exatamente para aquilo que é proposto na estrutura estabelecida através dos meios de comunicação de massa, porém isso também abrange outros aspectos sociais, não somente limitando-se ao contexto comportamental, mas também orientando as pessoas, de forma inconsciente, a tenderem para fatores como ideologia sistêmica e comportamental de toda uma sociedade, ou seja, a indústria cultural, não se trata somente de situações do contexto capitalista, mas de toda uma estrutura.

O termo Indústria Cultural, foi concebido pelos teóricos Theodor Adorno e Max Horkheimer. Os estudos sobre o tema começaram nos tempos de guerra, principalmente nos Estados Unidos, que o Governo encontrou nos meios de entretenimento e veículos de comunicação uma forma de padronizar campanhas antinazistas e massificaram todas as informações em prol do objetivo de forma indireta para não se comprometerem, principalmente através do cinema; muitos filmes para colocar uma imagem de governo combatente, o que elevava a confiança dos cidadãos americanos, desta forma, influenciando de forma direta na opinião pública.

Indústria Cultural é evidenciada através de empresas que se utilizam da comercialização da cultura com o intuito de lucrar. Neste sistema, estão inseridos os veículos de comunicação como a televisão, o rádio, o cinema, os jornais, as revistas e a internet. Sabemos que a mídia, por ser o único veículo de comunicação de massa, que pode levar informação a todas as pessoas da sociedade, possui grande poder de influência em vários setores específicos da sociedade.

O mundo inteiro é forçado a passar pelo crivo da indústria cultural. A velha experiência do espectador cinematográfico, para quem a rua lá de fora parece a continuação do espetáculo que acabou de ver — pois este quer precisamente reproduzir de modo exato o mundo percebido cotidianamente — tornou-se o critério da produção. Quanto mais densa e integral a duplicação dos objetos empíricos por parte de suas técnicas, tanto mais fácil fazer crer que o mundo de fora é o simples prolongamento daquele que se acaba de ver no cinema. (ADORNO, 1942).

A indústria cultural como conceito surge através da análise de dois fenômenos: o efeito social do surgimento dos veículos de comunicação de massa, segundo Adorno e Horkheimer (1942), e das mídias físicas, processos mecânicos e a capacidade de reprodução de produtos culturais.

Pode ser definida como o conjunto de meios de produção e de comunicação tradicionais que geram sua promoção e difusão como: cinema, rádio, televisão, jornais, revistas. E ainda outros mais novos como: a difusão e troca de arquivos digitais na internet, ou através da portabilidade de arquivos com a telefonia móvel (BENJAMIN, 1936).

Outro exemplo pertinente do resultado da indústria cultural nos aspectos sociais é no mercado fonográfico, composto por grandes artistas do âmbito musical, e que é alvo de muitas críticas voltadas aos principais artistas do segmento musical, pelo fato de o mercado musical, se transformou apenas em uma fábrica de sucessos de grande escala, e não se preocupou tanto com a essência da sua arte, que são as mensagens que devem ser passadas através das canções.

Seguindo a lógica de Adorno, na indústria cultural, tudo se torna um negócio, um produto, e as pessoas são vistas somente como consumidores deste produto, apenas um objeto limitado a consumir o que foi proposto pelas grandes empresas, ou seja, tudo acaba virando uma grande sociedade artificial, induzindo as pessoas

a consumirem coisas, sem que nem seja preciso, apenas por status, apenas para fazer parte do processo sistemático da indústria, como se fosse uma fábrica de mentes e comportamentos previamente decididos e que influenciam na sociedade moderna como vemos hoje, principalmente com o avanço da tecnologia e dos meios de comunicação como televisão, rádio e internet.

Assim, a indústria cultural é um conceito crítico de interpretação da produção de bens culturais no mercado capitalista. Tem por característica a alienação do povo e a produção massificada e massificante da obra de arte. Pode, porém, ser utilizada para promover o acesso e contato facilitado e massificado de grandes obras de Arte, mesmo com prejuízo da qualidade técnica. A função da indústria cultural, porém, não é possibilitar o acesso, mas sim produzir lucro com as obras de arte, com a exploração do artista inclusive. (INFOESCOLA, 2020).

A globalização pode ser definida como processo histórico que promove maior integração social, cultural e econômico entre os povos no globo, ou seja, é a migração de pessoas pelo mundo. O motivo da globalização é o desenvolvimento das redes- (conexões) geográficas: material (transporte), - pessoas, mercadorias, rodovias, hidrovias, ferrovias e imaterial (comunicação) - internet, telefone, televisão, jornais, rádios, dados bancários etc.

A globalização é um processo geográfico que pode ser dividido em quatro fases. Onde cada fase dar uma contribuição, uma expansão a este processo de globalização.

A 1ª fase, século XV- é a Revolução Industrial (surgimento do sistema de capitalista). A partir desse momento com início da Revolução Industrial que vai até a 2ª guerra mundial, (expansão do capitalismo). A 3ª fase vai da 2ª Guerra Mundial, em 1989 até a Guerra Fria, mas foi nesse momento que a indústria cinematográfica trabalhou nessa fase da guerra fria, com os filmes (Rock Balboa- um lutador, 1976; Olhos de Tigre, 1985; Rambo, 1982; Top Gun, 1986), havendo aí uma relação entre o capitalismo e o socialismo, a indústria cinematográfica mostrava que o capitalismo era o sistema ideal, enquanto o socialismo era ruim, o negativo.

Esses filmes contribuíram para a formação da opinião pública. Nessa época, os brasileiros eram guiados pelo capitalismo de Hollywood. Essa terceira fase termina em 1989, quando cai o muro de Berlim marcando simbolicamente o fim da

Guerra Fria. A 4ª e última fase é a nova ordem mundial, onde o conceito de globalização torna-se mais intensa, porque neste momento o mundo em si é capitalista.

A expansão da globalização traz benefícios e malefícios, ela é contraditória, não sendo uma aldeia global, mas sim uma integração econômica-integração de mercados entre países. Um exemplo de aldeia global é a música para os americanos onde conecta pessoas. Para os mexicanos essa integração não ocorre pois existe um muro que separa os dois países, no qual fazem parte do mesmo bloco econômico o Nafta.

Por sua vez, o teórico Stuart Hall, questiona qual é o fragmento dessa complexa estrutura que impulsiona e potencializa os efeitos da indústria cultural e entende que o principal fator responsável é a rápida difusão da informação, a velocidade com que os meios de comunicação e entretenimento propagam as idéias e indicam as novas tendências dessa mesma indústria, em âmbito abstrato, o que ficou ainda mais exposto com o avanço da tecnologia e do alcance que esses meios de comunicação têm sobre a sociedade, elevando sua influência no dia a dia das pessoas; tudo faz parte do mesmo processo de globalização, todo tipo de informação se faz compartilhada para a padronização ser mais eficaz, o que vemos na sociedade dos dias de hoje;

A globalização se refere àqueles processos, atuantes em uma escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. (Anthony McGrew, 1992).

As características do povo de um país e as suas identidades estão se perdendo, como consequência da potencialização da globalização e do que ficou conhecido como homogeneização da cultura no mundo inteiro; a principal perda nesse sentido é das características culturais de uma sociedade local, dando espaço para uma cultura artificial e industrializada; o que é visto, exclusivamente em países subdesenvolvidos como na América Latina, por exemplo; e as culturas resistentes, acabam tendo que dividir espaço com essa nova hibridização cultural. O que se vê,

sobretudo, é a perda da identidade cultural como sendo o principal fator negativo nesse processo sistemático da indústria.

Afinal, o debate acerca da indústria cultural fica mais no campo abstrato e de conceitos filosóficos de liberdade ilusória, visto que, somos indivíduos limitados a sermos apenas uma parte do processo, sendo apenas vistos como objeto, de uma forma ou outra, tendo que consumir o que é colocado em questão, o que a indústria e as empresas propõe para as pessoas.

Discutir sobre esse tema, é decidir se é mal, ou ruim, visto que muitas pessoas até incentivam a continuação desse processo, e se sentem até orgulhosos; porém tudo se trata sobre se colocar à disposição do sistema contínuo da indústria. Tudo fica no debate abstrato ético e moral. Quem se opõe a esse modelo, ou pelo menos o questiona, entende a importância de uma sociedade livre da alienação capitalista, e livre para definir os próprios conceitos de cultura, de sociedade em grupo.

Por outro lado, há quem defenda a indústria cultural como uma facilitadora do acesso a informação e democratização da mesma; visto que, a principal característica é a sistematização quase que instantânea de produtos e serviços que beneficiam o homem.

Teixeira Coelho usa de exemplo a facilidade que a criança tem de aprender outros idiomas, com a ajuda da tecnologia (aplicativos, sites, dicionários online etc.).

A favor desta ideia lembra-se, por exemplo, que as crianças hoje dominam muito mais cedo a linguagem graças à veículos como a TV — o que lhes possibilitaria um domínio mais rápido do mundo. Citam-se ainda exemplos como o da moda, já abordado, capaz de em longo prazo promover alterações positivas no comportamento moral, ético, dos indivíduos. (COELHO, 1989).

A indústria cultural é na verdade, a indústria do entretenimento, daquilo que é cômodo, daquilo que é artificial, e daquilo que se vê em sociedades capitalistas, que tem como preceito fundamental a cultura do consumismo, impulsionado pela cultura de massa, megalomaniaca que fornece para quem faz parte dela, a falsa impressão de que estão na tendência aceitável pelo próprio sistema.

Adorno (1947) afirma que, é pelo menos duvidoso que a indústria cultural preencha mesmo a tarefa de diversão de que abertamente se vangloria. Se a maior parte do rádio e do cinema ficasse mudo com toda probabilidade os consumidores não sentiriam muito sua falta, visto que estão praticamente fadados a serem, se de forma eficiente, parte do processo da indústria, para sempre bombardeados com todos os tipos de produtos, filmes, músicas, moda etc.

A indústria cultural, de forma contínua, limita os seus consumidores do desejo e do prazer que os promete sempre deixando na expectativa de consumir mais e mais para gerar um mecanismo contínuo para aqueles que o aderirem. Esse mecanismo viciante é um dos principais fatores que perpetua a eficácia dessa indústria.

O processo de conscientização dessa indústria passa, fundamentalmente, pelo conhecimento de causa da estrutura de cultura de massa e globalização, como apresentado no texto; todos esses conceitos estão interligados na mesma estrutura e fazem parte da nossa sociedade moderna atual capitalista, evidentemente predominante no ocidente, em todos os países do mundo, tanto que, o principal expoente dessa cultura, que é os Estados Unidos, é visto como o rei dessa cultura, fortalecendo e instigando a glamorização dessa cultura e empobrecendo as pessoas de pensamento crítico na sociedade atual.

Para Coelho 1989, o debate acerca do tema ainda pode levantar várias respostas e teorias. Seguimos esmiuçando os conceitos desta complexa estrutura dos dias modernos.

O que fazer? O impasse continua: reforma ou revolução? Sem uma alteração radical das condições de existência não será possível colocar esses veículos trabalhando a favor do homem, é o que se diz de um lado. De outro, adverte-se que não é possível nada fazer enquanto se espera a Grande Revolução — que tarda. E tarda. Levando isto em consideração, a pergunta que deve ser feita desde logo, independentemente de qualquer transformação visceral da sociedade, é: como preparar as pessoas para entrar em contato com os fenômenos da indústria cultural e deles extrair o melhor? É essa preparação que tem sido impedida pelo atual estágio do capitalismo de organização, marcado pela diminuição constante da função ativa dos executantes e pela intervenção cada vez maior do Estado na vida privada dos cidadãos. Essa situação acarreta a passividade dos indivíduos na recepção e assimilação da produção cultural, o que, desorganizando-os, acarreta sua desculturalização — constatável nas

atuais culturas de massas, num processo, no entanto não onipotente, como se viu. (Coelho, 1989)

1.2 Preliminares acerca da Cultura Híbrida.

Nesta etapa, apresentaremos outra forma de cultura- a híbrida, e suas abordagens, segundo as narrativas da obra intitulada: 'Culturas Híbridas' de Nestor Garcia Canclini.

Do latim híbrida, define-se variantes de significados como: animal resultante do cruzamento de espécies. Aquele que ou/ o que tem elementos diferentes em sua composição, mas a gramática, dar um significado mais plausível ao termo como: de composto de elementos de diferentes línguas.

Cultura híbrida pode- se definir como um processo que ocorre com a mistura de diferentes culturas, que não se definem mais com rótulos de culto, popular e massivo convivendo em um mesmo cenário social. Em sua obra, o autor descreve e avalia as relações entre o que é moderno na sociedade e na cultura e a modernidade econômica entre os países da América Latina entre eles: Argentina, o Brasil e o México, considerando a diferenciação cultural.

Nestor Garcia Canclini conceitua o termo cultura híbrida como um processo de constante transformação, que em determinado momento por influência de aspectos sociais externos, acaba ultrapassando as barreiras sociais de uma determinada região, dando origem a uma nova perspectiva de cultura, com novos conceitos e novos comportamentos que se incluem nós já tradicionais e massivos.

Em outras palavras, cultura híbrida consiste na miscigenação entre diferentes culturas, ou seja, uma heterogeneidade cultural presente no cotidiano do mundo moderno. Essa miscigenação une traços distintos de diferentes visões de mundo, formando assim uma nova cultura, que resultará na elaboração de signos de identidades. Esse processo dá origem a uma identidade própria de um povo, uma cultura local. A modernidade é constituída de culturas híbridas, tal como a globalização.

O desenvolvimento dos meios de comunicação de massa facilitou consideravelmente essa hibridação. Por esse motivo pode-se afirmar que há influência entre ambos, a modernidade é marcada pela heterogeneidade, assim

como as culturas híbridas dependeram do desenvolvimento tecnológico, e dos conhecimentos científicos desenvolvidos pelo homem moderno.

O hibridismo cultural consiste na mistura de duas ou mais culturas gerando novos elementos (hábitos, costumes e valores), ou seja, é uma mistura de diversas culturas.

Quando se entende, que o indivíduo vive numa sociedade híbrida, afirma-se que esse indivíduo vive numa sociedade influenciada por diversas culturas. Daí melhora-se as relações entre os indivíduos, criando a sua identidade cultural. Esse mesmo indivíduo pertencente ao seu povo, isto é, a sua sociedade híbrida, ele percebe que é um povo híbrido, um povo diferente. Esse povo que agora é diferente, que tem pensamentos, religiões, culturas diferentes e que ninguém pensa igual ao outro, posteriormente isso gera respeito, tolerância, valorização da diferença do outro, tolerância cultural, religiosa, gênero, não abrindo espaço para a violência em todos os aspectos.

Podemos exemplificar diversos tipos de culturas híbridas, como: os clipes musicais, a música, grafites e pichações, vídeos games, tokusatsu sentai, histórias em quadrinhos,

Os clipes musicais destacam-se como “hibridação cultural” por apresentarem uma realidade que visa a união da música com um filme, ou uma história inventada.

A música pode ser classificada por aproximarem cantores de diferentes nacionalidades e/ ou estilos musicais, com o intuito de atingir um público maior e diferente do qual já estamos habituados. Músicas como ‘Boa sorte’ da cantora brasileira Vanessa da Mata com o cantor americano Ben Harper. A canção ‘Beautiful Liar’ da cantora Beyoncé (estadunidense) em parceria com a também cantora colombiana Shakira.

O grafite por ser considerado o mais antigo registro gráfico do ser humano, teve seu surgimento desde os tempos mais remotos, onde o homem e se comunicava através de pinturas registradas nas paredes das cavernas, onde apareceram as pinturas rupestres, bem como outras formas de comunicação escrita.

Assim caracteriza-se por hibridismo cultural por mistura-se e adaptar-se com culturas atuais, como por exemplo, o aparecimento do grafite em Paris, em 1968 e em seguida nos Estados Unidos. Hoje em dia é conhecido em todo o Brasil como forma de expressar a arte local e até mesmo inspira-se em culturas diferentes.

A pichação que tem seus registros históricos nas paredes das cidades antigas (Pompeia) torna-se uma hibridização por ganhar características e adaptações com culturas atuais. Como forma de expressar revolta, também é usada em alguns países para demarcar território entre gangues e é utilizada para expressar a arte em forma de poesia.

Híbrido de desenho animado e texto. Cada vez mais misturando os desenhos animados e seus personagens com diálogos e legendas, o videogame tem criando enredos cada vez mais complexos. As imagens ajudam na descrição dos personagens, das ambientações e na narração dos fatos, familiarizando o leitor com a trama enquanto os textos contam a história em si. No entanto, os jogos de videogame não fazem apenas apresentar uma narrativa para o jogador, eles também permitem a interação direta do mesmo, que fica livre para tomar decisões que tornarão a história mais dinâmica, criando novas possibilidades de desfecho.

Anterior ao anime, o Tokusatsu se refere a filmes com atores chamados genericamente live-action, mas que tem característica, o uso ostensivo de efeitos especiais para contar uma história, geralmente de ficção científica e fantasia. Em 1993, chegou aos estados unidos, onde a produtora americana Saban criou a série Mighty Morphin Power Rangers.

Uma adaptação das séries Super Sentai para o público americano que reproduziu o sucesso dos tokusatus japoneses e foi vendido para mais de 40 países. Um exemplo raro de hibridização, os Power Rangers misturam o estilo super sentai japonês com uma série de elementos da cultura americana como a moda, os lugares, as comidas entre outros.

A história em quadrinhos é um produto híbrido de grande utilidade para a sociedade por representar culturalmente o meio no qual foi criado. Como uma narração iconográfica sequencializar, os quadrinhos são uma mistura dos seguintes elementos: o requadro, o desenho, a narrativa, as onomatopeias, metáforas visuais, a noção de tempo e o balão ou letreiramento.

Em se tratando de modernismo sem modernização Canclini apresenta as contradições, ou seja, uma discussão sobre o descompasso entre a modernização socioeconômica e o modernismo literário-artístico. Descreve a heterogeneidade multitemporal com críticas ao descompasso cultural nesses países, onde a negligência das criações artísticas e literárias causa conflitos internos nessas sociedades, gerando obstáculos na comunicação com seus povos, neste caso o analfabetismo sendo um atraso social, isso seria as contradições entre modernismo e modernização.

Entre os anos de 1950 e 1970, o autor relata que ocorreram fenômenos estruturais na América Latina, como a expansão urbana, o desenvolvimento econômico, a massificação das relações culturais, transformaram as relações entre modernismo cultural e modernização social, estabelecendo um confronto entre a lógica socioeconômica do crescimento do mercado entre eles o literário e o artístico e a lógica voluntarista do culturalismo político.

Assim, Canclini conclui que, o Estado latino americano tem procurado administrar se responsabilizando pelo patrimônio cultural, especialmente o tradicional. Deixando nas mãos da iniciativa privada – a indústria cultural, onde a mesma passou a assumir tanto a promoção da cultura moderna para as massas quanto para as elites, tendo como exemplo os canais de TV (Televisa, no México; da Rede Globo, no Brasil; e do Grupo CAYC, na Argentina).

Sobre o desenvolvimento moderno, que não pode se sobrepor diante demais culturas, Canclini sistematiza seis refutações à visão clássica:

“[...] a) o desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares (estatísticas indicam aumento do percentual de artesãos na população econômica ativa de países latino-americanos); b) as culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular (há participação significativa de populações urbanas e uma maior relação com a vida urbana); c) o popular não se concentra nos objetos (há maior preocupação da antropologia e da sociologia com as condições econômicas de produção e consumo, os comportamentos e processos comunicacionais, interações e rituais); d) o popular não é monopólio dos setores populares (uma mesma pessoa pode participar de diversos grupos folclóricos; os processos comunicacionais e práticas sociais também sofrem a intervenção de órgãos governamentais e da iniciativa privada); e) o popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as contradições (há muitas práticas rituais que transgridem humoristicamente a simples reprodução da ordem tradicional,

como os carnavais); f) a preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso popular para se reproduzir e reelaborar sua situação (a incorporação de novas tecnologias e/ou materiais em adaptação ao mercado pode significar uma consolidação para comunidades tradicionais sem desvirtuá-las). (CANCLINI, p. 215-238).

Para o autor, assim como a análise das artes cultas, o exame das culturas populares requer livrar-se da pretensão de autonomia absoluta, de uma pureza ou de uma autossuficiência sem relação com as indústrias culturais, o turismo, as relações econômicas e políticas com o mercado nacional e transnacional de bens simbólicos.

Em *Popular, popularidade: da representação política à teatral*, Canclini faz a crítica à apropriação da cultura popular pela indústria cultural e pelas classes políticas.

De acordo com o autor, a “noção de popular construída pelos meios de comunicação, e em boa parte aceita pelos estudos nesse campo, segue a lógica do mercado. Popular é o que se venda maciçamente, o que agrada as multidões. A rigor, não interessa ao mercado e à mídia o popular e sim a popularidade” (p. 260).

Ainda em sua obra intitulada- ‘Culturas híbridas, poderes oblíquos’, no sétimo capítulo, Canclini expõe o que ele considera como exemplos de uma construção da hibridez cultural presente nas sociedades latino-americanas. No movimento da cidade, os interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais.

Sem dúvida, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural. O que significa para as culturas latino-americanas que países que no começo do século tinham aproximadamente 10% de sua população nas cidades concentrem agora 60 ou 70% nas aglomerações urbanas? Passamos de sociedades dispersas em milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais, locais e homogêneas, em algumas regiões com fortes raízes indígenas, com pouca comunicação com o resto de cada nação, a uma trama majoritariamente urbana, em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação. (CANCLINI, p. 285).

As ideologias urbanas comportamentais intensificaram o processo de difusão de vários outros aspectos dos conceitos e termos de cultura híbrida que está ligada extremamente com os conceitos de cultura de massa, que foram crescendo com o decorrer da massificação dos produtos de comunicação e dos meios de comunicação provenientes da indústria cultural.

A formação de novas comunidades, de todas as classes sociais, porém com as mesmas ideias e comportamento, vindo de lugares diferentes e com outras origens, expõe a eficácia dessa difusão cultural, tanto nas comunidades mais periféricas, como nos bairros de classe alta.

A sociedade dos dias de hoje, sobretudo em países subdesenvolvidos é o principal exemplo e consequência/resultado da hibridização exposta no texto e estudada por Canclini.

A eficácia desses movimentos depende, por sua vez, da reorganização do espaço público. Suas ações são de baixa ressonância quando se limitam a usar formas tradicionais de comunicação (orais, de produção artesanal ou em textos escritos que circulam de mão em mão). Seu poder cresce se atuam nas redes massivas: não apenas a presença urbana de uma manifestação de cem ou duzentas mil pessoas, porém - mais ainda - sua capacidade de interferir no funcionamento habitual de uma cidade e encontrar eco, por isso mesmo, nos meios eletrônicos de informação. (CANCLINI, p. 288).

Deste modo, podemos entender os conceitos e esmiuçar essa complexa estrutura cultural nos dias de hoje com a sociedade tão conectada através do mesmo conjunto de regras preestabelecidas a cada momento pelos próprios agentes difusores dessa hibridização; as pessoas, a comunidade e a sociedade de forma geral.

1.3 Identidades Cultural em um mundo globalizado.

A identidade é o que diferencia um indivíduo de outro indivíduo, caracterizando-o como pessoa, ou como grupo social, de onde ele faz parte. Ela pode ser definida como um conjunto de papéis que os indivíduos desempenham suas condições sociais daquilo que produzem diariamente. As identidades dos indivíduos são influenciadas por fatores externos que são importantes para sua formação, presente em seu imaginário e transmitido por meio da cultura.

A identidade cultural consiste no sentimento de pertencimento do indivíduo com a sua cultura. Aquela em que ele nasceu e absorveu durante o tempo de vida, sendo ela construída e não herdada geneticamente. Em sua obra - A identidade cultural na pós-modernidade- Stuart Hall, assim define o que é identidade cultural: “Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações, quanto a concepção que temos de nós mesmos”. (HALL, 1999, p. 50).

Hall descreve de três concepções de identidades em sua obra- o sujeito iluminista, o sociológico e pós-moderno. A primeira concepção, ou seja, o sujeito iluminista é o um sujeito individualista, onde sua identidade não se altera. A segunda concepção é o sujeito sociológico, aquele que interage socialmente, ele e a sociedade no qual está inserido. E a terceira concepção é o sujeito pós-moderno, sua identidade é composta por outras identidades, é o sujeito que não tem identidade fixa:

“O sujeito do iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa’. (...) A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “ exterior” - entre o mundo pessoal e mundo público de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. (...) esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação as formas pelas quais somos representados e interpelados nos sistemas culturais nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente, o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas no redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidade contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas por que construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu, a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 1990, p. 10-13).

Assim como Laraia afirma que a cultura opera e condiciona o homem no ambiente em que vive. O cientista social Pierre Bourdieu, destaca o estudo do estado e da instituição escolar como vetores da cultura e das suas transformações e divisões; a análise crítica recorrente das formas de produção do conhecimento.

Segundo Bourdieu, a gênese do Estado se associa à de um campo social enquanto microcosmo social relativamente autônomo no interior de um mundo social ampliado.

“Onde se joga um jogo particular, o jogo político legítimo”. Trata-se de um processo ao longo do qual se dá uma série de concentrações de diferentes formas e recursos: concentração da informação (relatórios, estatísticas com base em pesquisas), de capital linguístico (oficialização de uma língua como idioma dominante, de forma que as outras línguas de um território passem a figurar como formas desviantes, inferiores à dominante). Dessa forma, o Estado é o resultado da concentração de diferentes formas de capital: “...capital de força física ou de instrumentos de coerção (forças armadas, polícia), capital econômico, capital cultural ou melhor, informacional, capital simbólico...” (BOURDIEU, 1994, p. 108).

E prossegue à figura do Estado se associa a ideia, da posse dos “universais” do pensamento e da autoridade cognitiva, linguística e política legítima.

Entrar nesse jogo do político legítimo, com suas regras, é ter acesso à fonte progressivamente acumulada do ‘universal’, à palavra universal, às posições universais a partir das quais é possível falar em nome de todos, do universum, da totalidade de um grupo. (BOURDIEU, 2012)

Onde a cultura legítima é a cultura garantida pelo Estado – instância que legitima os títulos da cultura validados pela distribuição dos diplomas por meio da escola, em seus diferentes níveis. Em seus estudos que tem como objetivo desvendar os mecanismos de produção cultural, Bourdieu descreve a “desnaturalização do mundo social”, onde desfaz as regras dos grandes pensadores e legitima a escola como pioneira.

“É na escola, uma vez que é essa instituição que outorga ou referenda aos seus aprendizes um capital ou herança cultural transmitidos como um

dom, uma inteligência inata ou um sistema de conhecimento fundados em “ideias puras”, ou seja, sem comprometimento com os seus modos sociais de produção (DORTIER, 2008).

De acordo com Bourdieu, existem três conceitos sobre o capital cultural que representa a posse de bens ou símbolos culturais que se completam entre si:

Primeiro, ele se refere aos conhecimentos adquiridos que se apresentam no “estado incorporado” sob a forma de disposições duráveis (ser competente em um ou outro domínio de conhecimento, ser culto, ter um bom domínio da linguagem, da retórica, conhecer e se reconhecer nos códigos do mundo social); segundo, o capital cultural se refere a realizações materiais, o que representa o seu “estado objetivo” ou patrimônio de bens culturais como obras de arte, livros, instrumentos, mídias, equipamentos; por último, ele pode se encarnar num “estado institucionalizado” referente aos títulos, diplomas, sucesso em concursos, premiações etc. que objetivam o reconhecimento das competências pela sociedade ou, mais frequentemente pelo Estado, que torna público esse reconhecimento e o institui. (BOURDIEU, 1998, CHAUVIRÉ; FONTAINE, 2003).

Bourdieu descreve o campo como o lugar das práticas sociais e laboratório do observador, e que este campo nas sociedades ocidentais sofreu processo de autonomização e diferenciação do sistema de produção, circulação e consumo dos bens culturais em relação a um modo prevalecente de conhecimento.

O processo crescente de autonomização das esferas de produção dos bens simbólicos fez com que, em primeiro lugar, fossem constituídos e fortalecidos microcosmos relativamente autônomos de produção e reprodução cultural, como o artístico, o filosófico, o científico, o educacional, além dos campos de distribuição e consumo. Em segundo lugar, criou-se a partir daí um mercado de oferta e consumo dos bens culturais, de maneira semelhante ao circuito de distribuição dos bens materiais: um “mercado de bens simbólicos”. (BOURDIEU, 1982).

A noção de campo está assim associada às subdivisões do contexto cultural mais amplo (BOURDIEU, 1980, 1982). Ele relata também que nesses campos existem microcosmos que agem como sistemas sociais que investem para que as produções sejam colocadas em práticas ou não:

Cada campo existe como um microcosmo relativamente autônomo funcionando como um sistema de posições sociais que possui seus investimentos próprios, objetivos e interesses específicos (os campos artístico e literário, o campo das “grandes écoles”, os campos científico e religioso, o campo do poder, o campo jurídico, o campo burocrático, dentre outros). Os diferentes campos existentes em uma dada formação cultural gozam de relativa autonomia na sua maneira de funcionar e de existir. Eles representam uma situação institucionalizada na qual os agentes desenvolvem suas ações como atividades regidas por regras válidas para cada campo, especificamente. (BOURDIEU, 1980).

E conclui que a participação ou não desses agentes em determinados campos depende dos seus hábitos, uma vez que os campos exigem investimentos que implicam o emprego de capitais culturais adquiridos na família e reforçados pela experiência escolar e prático-social. E salienta que é importante lembrar que os agentes ocupam no espaço social uma posição determinada pela sua origem de classe ou grupo social.

2. A RELEVÂNCIA DE REGISTROS AUDIOVISUAIS: COMO A PRODUÇÃO DE UM DOCUMENTÁRIO PODE SER UM RESGATE HISTÓRICO?

O documentário é uma produção artística, um filme não ficcional que se caracteriza principalmente pelo compromisso da exploração da realidade, não significando a representação da realidade como ela é.

O documentário assim como o cinema de ficção é uma representação parcial e subjetiva da realidade. Existem documentários de todos os tipos os que registram vida e obras de pessoas, artistas, personalidades, celebridades, e aqueles que registram ações da população de comunidades de grupos culturais etc.

O documentário é um documento audiovisual registrado sob o ponto de vista do diretor do documento, ou do ponto de vista de quem construiu a narrativa para o registro. Ele não é a história, não tendo compromisso com a verdade. A verdade do documentário é a verdade do ponto de vista de quem a registrou.

O Oscar, oficialmente chamado prêmios da academia, em inglês The Academy Oscars, é o prêmio mais importante do cinema americano. A cerimônia de premiação da Academia de Artes e Cinematográfica fundada em Los Angeles em 1927, que presenteia anualmente profissionais da indústria cinematográfica

com prêmio em reconhecimento pela excelência no trabalho e conquistas na arte da produção cinematográfica.

O Brasil tem chegado a participar da cerimônia em diversas categorias desde 1947, mas nunca foi premiado. Mas só de ser indicado e passar pelo crivo técnico já conta o peso nas produções brasileiras.

2.1- Alteridade entre a Ficção e Não Ficção.

Quase no começo da aventura, os cineastas perceberam que a memória de imagens pode, às vezes, ser a mais forte e duradoura do que a de palavras e frases, como afirma Jean-Claude Carrière¹ (1931). Visto que, naquele período a linguagem cinematográfica não foi aprendida como um vocabulário convencional e hoje, de uns tempos para cá, o espectador tornou-se mais refinado devido ao fato da evolução da linguagem visual, estética, narrativa e até mesmo tecnológica de contar histórias através de imagens.

O cinema é uma arte em movimento, apressada, em obstinadas comoções e desordem, com o uso da imagem e som graças a Thomas Edison, que construiu seu primeiro estúdio cinematográfico, Black Maria, e pioneiro em procurar sincronizar esses dois artifícios, de acordo com Silvio Da-rin (2004).

Embora Lumière constantemente lembrado, deve ser aqui salientado em duas singularidades, responsáveis pelo sucesso instantâneo do cinematógrafo: Lumière-produtor e, principalmente, Lumière-artista da fotografia, como divide Da-rin (2004). Mesmo antes de começar a vender o aparelho produziu centenas de títulos, na Maison Lumière, 15 desses filmes foram realizados pessoalmente por Louis Lumière, que também realizou cerca de 50 outras exibições na Maison, no ano de 1895, e acabaram ganhando Paris e se transformando nas primeiras exibições públicas.

A fotografia, adotada no final século XIX, associada ao espírito científico do positivismo reiterante, teve como um meio privilegiado de inscrições das “verdades do mundo”. “A “verdade” de uma foto, ou de um cinejornal, ou de qualquer tipo de relato, é, obviamente, bastante relativa, porque nós só vemos o que a câmera vê, só ouvimos o que nos dizem”. (CARRIÈRE, 1931, p. 49).

Para Nichols (2005, p.117)

A capacidade das imagens fotográficas de transmitir uma impressão tão viva da realidade, que inclui o movimento como um aspecto fundamental da vida a que a pintura e a escultura foram capazes de aludir, mas não copiar, instiga o desenrolar de duas histórias complementares: uma sobre a imagem e outra sobre o cineasta.

Assim também como para Carrière (1931), tamanho disparate do uso da fotografia, até mesmo com uso pedagógico que proporcionou o renascimento da Lanterna Mágica². “[...] leva aos cineastas a ver mudanças profundas em meras alterações sintáticas, em novos equipamentos, transmissão por satélite, geração eletrônica de imagens”. (Da-rin 2004, p. 16).

“Em vista destes antecedentes, não é difícil deduzir que uma vocação "mostrativa" ou informativa do cinema tenha prevalecido”. (DA-RIN, 2004, p. 18). Trazido assim pelos irmãos Lumière, o mesmo que produziu a tecnologia capaz de captar imagens em movimento, a exibição que deixaria para sempre um importante marco, aos primeiros espectadores parisienses, a saída do trem que se aproximava, lentamente, diante deles, fazendo-os sair às pressas, amedrontados, aturdidos, incrédulos da sessão pelo “poder da imagem”, considerado por alguns historiadores os primórdios do 3D. “A capacidade do filme de fornecer documentação rigorosa do que aparece diante da câmera leva a pelo menos duas outras direções: ciência e espetáculo.” (Nichols 2005, p. 119).

Por outro lado, a partir de 1903 a montagem começou rapidamente a se generalizar, dando novo alento aos projetos ficcionais. Em pouco tempo, as cenas não se confinariam mais nos estreitos limites de um espaço único e uma duração contínua; o fluxo do tempo seria livremente manipulado e os espaços franqueados. (DA-RIN 2004, p. 19).

Como ressalta Carrière (1931, p. 13) “em seus primeiros dez anos, um filme ainda era, uma sequência de tomadas estáticas, fruto direto da visão teatral”. Tal uso possibilitou por meio da montagem e “poder” incerto e inconsciente da imagem, que George Méliès, batizado historicamente como o padrinho do cinema, realizasse ilusões em seus filmes, persuadindo homens e mulheres a se maravilhassem com

o poder quase inexplicável que possuíam suas imagens em movimento, tributações diretas da tradição do teatro popular. “É aí que nos aproximamos do melodrama do século XIX: diz-se que a plateia esperava o vilão na saída do teatro para lhe dar uma surra. E também de Méliès, que foi o primeiro a misturar ficção e realidade”, (CARRIÈRE 1931, p. 49).

O interesse desses cineastas e escritores não era abrir um caminho livre e desobstruído para o desenvolvimento de uma tradição documental que ainda não existia. Seu interesse e sua paixão eram a exploração dos limites do cinema, a descoberta de novas possibilidades e de formas ainda não exploradas. (NICHOLS 2005, p.116).

O alcance dessa novidade, por parte dos cineastas, conseguiu alcançar um público que buscava a mesma emoção, por meio da curiosidade, que a projeção cinematográfica aflorou naquele período. “Curiosidade estimulada por uma espécie de apropriação simbólica do mundo físico que o cinema começava a proporcionar [...]”, (DA-RIN 2004, p. 17). Uma proximidade tão verossímil de mundo e questionável ao mesmo tempo.

Se cinema não era um objetivo, mas sim um instrumento, como tal se prestava magnificamente. Seu poder de exposição e de sugestão era enorme. Sua capacidade de registrar as aparências sensíveis do mundo era insuperável. Sua intrínseca reprodutibilidade permitia alcançar milhões de espectadores, exibições incontáveis e uma durabilidade ímpar entre os meios de comunicação. (DA-RIN, 2004, p44).

“No constante vaivém entre nós e a “realidade”, as ciladas são muitas e ocultas, seja o close de uma mosca, um acompanhamento musical, ou qualquer outra espécie de progresso tecnológico”, (CARRIÈRE, 1931, p. 47). Nossos olhos e ouvidos, são guiados a um mundo imersivo dentro de uma sala de cinema e como esse efeito torna o material fílmico, para nossa mente, um pedaço de “verdade”, levando esses cineastas a um dilema desafiador. Parafraseando Carrière (1931) “Se você quer ser verdadeiro, terá que ser verdadeiro em tudo”, principalmente tratando-se de acompanhamento musical, no qual reafirmou as imagens cinematográficas como uma experiência sensorial completa e realística dentro de uma sala de projeção.

É um tipo de poder incerto e inconsciente, frequentemente mais forte, ainda que isso pareça estranho, nos excessos de ficção do que na suposta honestidade objetiva do documentário – como se a realidade “verdadeira” fosse mais difícil de transmitir do que a artificial. (Carrière, 1931, p. 45)

O cinema pode nos levar a caminhos que jamais poderíamos imaginar, literalmente nos dominar, uma relação de causa e efeito. Quando a plateia segurava a respiração na sessão de Tubarão (Steven Spielberg, 1975) levando a criar um medo irracional de praia ou de nadar no mar ou rio, esse poder do cinema, até hoje, ainda nos absorve e ilude. Aqui temos um paradoxo, como observa Carrière (1931, p. 64):

O cinema faz uso da ilusão precisamente por ser uma sequência de fotografias postas em movimento, sonorizadas e então projetadas em uma determinada área; precisamente por ser uma arte baseada na realidade, como se, ao explorar a ilusão, ele reconhecesse sua inabilidade em compreender e reconstruir essa estranha realidade que até os cientistas hesitam em nomear.

É evidente como nossa experiência enquanto espectadores em assistir um filme sendo ele ficção ou não ficção, nos leva a um mundo à parte. “O cinema é um instrumento de poder extraordinário; não necessita de exagero ou espetáculo para conquistar nossa admiração”, (NICHOLS, 2005, p. 118).

Mas, como observa Carrière (1931, p. 48) – “Todo filme, a seu modo, trabalha com o passado, e, como todos sabemos, o passado é a única realidade inquestionável, a única a deixar marcas que podem ser relatadas ou ensinadas”. Possibilitando a distinção de um filme de ficção, tributos direto da teatralidade e cenografia de George Méliès, e a não ficção, como os filmes de Lumière que registravam o cotidiano, naturalmente, ambos se tornam um resgate daquela época, assim como seus costumes, modo de falar, vestimenta, etc.

Os filmes de ficção geralmente dão a impressão de que olhamos para dentro de um mundo privado e incomum de um ponto de vista externo, de nossa posição vantajosa no mundo histórico, ao passo que os documentários geralmente dão a impressão de que, de nosso cantinho no mundo, olhamos para fora, para alguma outra parte do mesmo mundo. (NICHOLS, 2005, p. 117).

Mas é necessário relativizar historicamente, como o cinema surgiu de uma visão rusticamente documental e a necessidade de novas narrativas – até mesmo o modelo de enquadramento vinculava-se também àquela vertente racionalista de pesquisadores do movimento – vieram a evoluir com o tempo.

É necessário relativizar esta periodização. Ao padronizar as atualidades, conforme as necessidades comerciais e industriais da instituição cinematográfica que se estabelecia, o cinejornal efetivamente implicou em um processo de orientação "jornalística" e de massificação do filme "factual". Mas, nos parece que o verdadeiro marco do fim do período Lumière será o lançamento de *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, em 1922. (Da-rin, 2004, p. 22)

“Enquanto a ficção oferece, através de processos narrativos, acesso a um mundo fictício, o documentário oferece acesso a representação do mundo histórico – aquele onde, fora da sala de cinema ou além da tela da televisão, nós compartilhamos experiências” (DA-RIN, apud NICHOLS, 2004, p 138-139). Visto assim, o que faz do documentário ser um registro de fatos e com ele atribui-se uma voz própria?

2.2- Documentários como registro de fatos

Durante os primeiros dez anos do cinema, a preferência pelas atualidades era bastante notada pela burguesia "ilustrada". “Quando surgiu o cinematógrafo a ideologia documental já possuía raízes já bem estabelecidas, oriundas da rusticidade narrativa das tentativas pioneiras de ficção neste cinema das origens”, (DA-RIN, 2004, p. 16)

Nos primórdios da criação do cinema já havia documentários, que eram realizados através dos registros de cotidianos das pessoas da época. Através das imagens de terras longínquas, com suas paisagens desconhecidas e culturas exóticas tão valiosas no ensino das ciências naturais, existentes na geografia de cada lugar captado.

Não muito obstatante do que de fato os já mencionados, Meliès e irmãos Lumière, consolidaram o que hoje é o cinema. A distinção entre filme e documentário levou ao público à discussão de questões de legitimidade ou autenticidade, esperando encontrar as explicações lógicas para determinado

acontecimento. “O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma maior dimensão à memória popular e à história social.” (NICHOLS 2005, p 27).

Diferentemente da ficção, o documentário se aproxima da tradição retórica, pois é formulado de maneira a fazer com que o espectador acredite em seu conteúdo e o perceba como verdadeiro. “A ficção talvez se contente em suspender a incredulidade (aceitar o mundo do filme como plausível), mas a não ficção com frequência quer instilar crença (aceitar o mundo do filme como real).” (NICHOLS, 2005, p. 26).

Desta forma, o documentarista, que presumidamente visa a persuadir acerca de seu ponto de vista, deve despertar e estimular a crença do espectador.

Precisamos avaliar suas [dos documentaristas] reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos. (NICHOLS, 2005, p. 26-27)

Os documentários devem retratar, de acordo com a visão de seu autor, determinada realidade social; apresentar argumentos ou histórias que permitam ao espectador ver o mundo de uma nova maneira. Assim, é papel do cineasta elaborar argumentos e formular estratégias persuasivas para convencer o público acerca de suas opiniões e de seu ponto de vista. A intenção final do documentário não é ser uma reprodução da realidade, mas sim uma representação; apresentando uma perspectiva singular sobre o mundo. “O cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinematográfico do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas.”. (NICHOLS, 2005, p. 49).

Uma lógica informativa predomina no documentário, que busca organizar seu conteúdo de maneira a formar um argumento. A partir daí Nichols (2005) afirma que surgem algumas normas e convenções típicas do documentário, que ajudam a caracterizá-lo, como a gravação de som direto, o uso do comentário com vozes externas, as entrevistas e depoimentos, os cortes para ilustração ou explicação da

situação mostrada em cena e a utilização de pessoas comuns, em seus papéis cotidianos, como personagens.

De acordo com Nichols (2005), o documentário constitui mais uma voz dentre muitas que compõem um campo sempre existente de debate e contestação social. O documentário deve levantar questões que ainda não foram definitivamente resolvidas, ou sob as quais ainda não se chegou a um consenso, sob uma perspectiva particular, estimulando, assim o desejo de saber do público, proporcionando a ele descobertas, novos conhecimentos e uma nova consciência social.

O documentário não possui uma única linha de raciocínio, ele possui maneiras distintas de pensar e, não precisam ser 'Puro', podendo assim, ter uma mistura de estilos, como é classificado pelo autor abaixo:

- **O Modo Poético:** teve início no modernismo, representando fragmentos da realidade, importando mais a emoção do que a razão. Não precisa de uma linha lógica, permitindo que o personagem se sinta livre.
- **O Modo Positivo:** Dirige-se diretamente ao espectador, através de legendas e de narração. Dependem de uma lógica informativa transmitida oralmente, o orador é ouvido, mas jamais visto. A imagem possui papel secundário.
- **O Modo Observativo:** Olha-se de fora para dentro, ou seja, no momento em que ela é vivida. Tem pretensão de neutralidade e naturalidade. Transmite a ideia de realidade. Procuram transmitir a realidade.
- **O Modo Participativo:** Ao contrário do observativo, procura dar a sensação de como é estar em determinada situação. Evidencia que a câmera interfere na realidade dos fatos. Ouve-se e ver o cineasta em ação. Recusa a voz grave para interagir com as pessoas.
- **O Modo Reflexivo:** questiona o próprio modo como o documentário atua e intervém na realidade. Nega a capacidade da câmera de representar fielmente a realidade, estimula a consciência do espectador a respeito do modo de se fazer documentários.
- **O Modo Performático:** dá ênfase às características subjetivas das experiências de vida e dos depoimentos dos personagens. Há uma combinação entre acontecimentos reais e imaginários, conduzindo o espectador de maneira emocional, e não por argumentos lógicos ou científicos. Possui algo em comum com os primeiros documentários, misturando elementos fictícios com técnicas da oratória para tratar de questões sociais complexas. (NICHOLS, 2005, págs. 134 - 176):

Assim, para se conceituar um documentário, exige-se uma leitura dos mais diversos filmes representados em seus métodos, estilos e técnicas.

Para o cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, diretor de documentários como *Cabra Marcado para Morrer* (1984) e *Edifício Master* (2002), no Rio de Janeiro, descreve e define o que é um documentário, [... o documentário é o gênero cinematográfico que permite o encontro do cineasta com o mundo, socialmente diferentes e intermediados por uma câmera que lhe oferece um poder e esta situação ele a compara com um jogo fascinante...].

Poderíamos apresentar outra saída ao remeter o problema para a subjetividade do espectador, conforme Da-Rin (2006, p. 17): “o que faz um filme documentário é o modo como nós o vemos; e a história do documentário tem sido a sucessão de estratégias através das quais os cineastas têm tentado fazer os espectadores verem os filmes deste modo”. Parece ser uma boa resposta, mas como o próprio Da-Rin (2006) pontua ela é insatisfatória. Neste caso podemos então comparar o que ele chama de ‘estratégias’, ou seja, conhecer os modos que os cineastas utilizam para representar o documentário e concordar com Nichols (2005) que evita analisar o documentário dentro de uma perspectiva totalizante.

De acordo com Nichols (2005), estudiosos acreditam que a combinação de duas histórias forma a base do desenvolvimento do documentário, uma sobre a imagem e outra sobre o cineasta. A primeira é a capacidade e precisão incomum das imagens cinematográficas e das fotografias exibirem uma cópia física daquilo que são capazes de registrar. E a segunda é a compulsão gerada nos pioneiros do cinema pela exploração dessa capacidade e busca pelo registro do real.

Com essas histórias chegamos aos primeiros nomes e obras relacionadas ao cinema documentário. O explorador norte-americano Robert Flaherty leva às telas a vida dos inuits em *Nanook, o esquimó* (1922) que ficou conhecido como o protótipo de um novo gênero segundo Da-Rin (2006).

Nichols (2005), afirma que como regime discursivo, o documentário apresenta semelhanças com o modo narrativo que caracteriza a ficção cinematográfica, mas distingue-se dela sob vários aspectos. Esta comparação e distinção, sempre polêmica e problemática, será abordada depois que o panorama histórico e o delineamento das principais tendências nos proporcione, a necessária massa crítica.

Já o documentário está fortemente associado ao campo do jornalismo, isso porque ambos, jornalismo e documentarismo, são tomados como discursos que buscam oferecer acesso ao real, à verdade. O jornalismo, por sua vez, apesar de

discutir a questão nas redações e faculdades, e muitas vezes em outros espaços públicos, ainda preza a imparcialidade e a objetividade. No Brasil, o documentário foi um dos importantes mecanismos de divulgação dos ideais revolucionários que permearam a década de 1960 em plena ditadura e, dessa forma, influenciaram a sociedade.

No entanto, tal objetivo é inalcançável, pois a representação do mundo é sempre determinada por um ponto de vista, nunca é a coisa em si mesma. Se no início de sua história o documentário buscou representar a realidade de forma objetiva e imparcial, aos poucos ele foi se distanciando desse fim.

Em suma, os vídeos e filmes documentários falam do mundo histórico de formas elaboradas para nos comover ou persuadir. Eles tendem a reprisar aqueles aspectos da experiência que se encaixam nas categorias gerais de práticas sociais e relações mediadas institucionalmente: vida familiar, orientação sexual, conflito social, guerra, nacionalidade, etnicidade, história etc. Apresentam essas questões de um ponto de vista em particular; representam uma maneira de ver, e valorizar ou avaliar, seu tema. (NICHOLS, 2005, p. 114-115).

Até mesmo, como se verá adiante, muitos são os documentários que questionam essa possibilidade. O gênero ainda acompanhou as tendências sociais com Glauber Rocha e muitos outros documentaristas e cineastas, que inovaram o método de registrar os acontecimentos, para que, dessa forma, captasse as peculiaridades de cada indivíduo e o valorizasse como pessoa.

2.3- Produção Documental - linguagem e prática de produção.

Esse item aborda os passos para a criação de um documentário, pois o roteirista necessita construir uma história que tenha clareza, pois para se ter uma produção de sucesso é preciso descrever detalhadamente personagens, cenários, ações e diálogos que deverão traduzir para a tela a história a ser contada. Então, como início de uma boa história, para tirá-la do mundo das palavras e fazê-la ir para a tela é preciso se ter uma ideia de como será realizado o passo a passo.

A primeira realização de um documentário na história das artes foi feita pelos irmãos Lumière. Uma linguagem que nasceu a partir de um aspecto documental, com a introdução de uma câmera, e imagens em movimentos. Eles realizavam pequenos documentários que enquadraram momentos da realidade da época.

Louis Lumière por possuir vasta experiência em fotografia, além de desenho e escultura, procurou a seguinte definição para em seu trabalho cinematográfico, “escolher o melhor enquadramento possível para capturar um instante de realidade e filmá-lo sem nenhuma preocupação nem de controlar nem de centrar a ação” (Nurch da-rin, 2006, p. 27).

Grierson (1971) define documentário da seguinte forma: “É o tratamento criativo da realidade e, cabe ao documentário desenvolver o tratamento criativo da realidade, mesmo que ele inclua a reconstrução de determinado acontecimento”. Ou seja, documentário é realizado da forma que se vê, formado por estratégias nas quais os cineastas buscam fazer com que os espectadores vejam o filme a seu modo, incentivando as conclusões distintas ou até mesmo de comum acordo.

A linguagem de um documentário, de acordo com Lucena (2012), baseia-se em diferentes formulações, as mesmas podem ou não ser dirigidas ao público e está dividida em duas categorias: o discurso direto – onde uma voz fala direto com a câmera, e por consequência, com o espectador, de forma direta; e a forma indireta – não é dirigido a câmera ou público, que ninguém fala diretamente ao espectador.

Com a evolução do cinema chegou o tempo em que o documentário passou a ser considerada uma produção audiovisual com objetivo de registrar fatos, personagens, situações que tenham como base o mundo real. Diferente do filme de ficção, que possui sua construção condicionada a um roteiro predeterminado, cuja base é composta de personagens ficcionais ou reais, os quais são interpretados por atores. Esses papéis são definidos por scripts, que normalmente recorrem a fórmulas consagradas, e sua principal função é o entretenimento do espectador.

Segundo Lucena (2012, p.13), Nichols deixa claro que se dedica há décadas ao tema, a definição dos gêneros que se mostram para o documentário ainda é válida, apesar das mudanças radicais na linguagem dos filmes de não ficção, em todo o mundo. Analisando a forma da narrativa do documentário, pela visão de Nichols, até hoje possui uma oratória como na Antiga Roma, que tinha como principal objetivo de fazer com que o espectador se emocionasse ao mesmo tempo em que ficasse impressionado com as Histórias das grandes batalhas e seus guerreiros. “O estudioso também afirma que, ao contrário dos filmes de ficção,

temos a sensação de que os documentários falam diretamente com o espectador, sendo que o foco está no que é dito tanto verbal como visualmente, sobre o mundo histórico” (LUCENA, *op.cit.*, 2012).

Justamente por possuir essa forma direta, é que faz com que se preste atenção, por se tratar do mundo real, onde o ritmo é ditado pela narrativa, e que motiva a tomar posições.

“[...] é muito difícil ter uma definição teórica para o documentário, pois existi várias formas de caracterizá-lo: um filme sem atores, uma cópia da vida real, etc. Todas essas definições, independente de serem ou não apropriadas são simplistas e, por isso, insuficientes para qualificar certos filmes, que vêm sucessivamente negando esses conceitos fechados.” (DA-RIN, 2006, p. 25).

Dwight Swain (1976, p. 10) afirma que, “a produção de um filme documentário é guiada por leis internas próprias que variam de filme para filme ou mesmo de produtor para produtor, fato esse que obriga o roteirista a trabalhar com uma flexibilidade maior”. Produtor: busca parcerias para conseguir recursos, o fim de concretizar a realização do filme.

Segundo (COLL, TEBEROSKY, 2000). “Atualmente a indústria cinematográfica é um mercado muito exigente, embora muito promissor para diferentes áreas do saber. Não somente interessados nos atores e atrizes que brilham nas cenas que são apresentadas a um público local e internacional, mas também na realização de um filme que precisa englobar uma equipe de trabalho. Em qualquer projeto cinematográfico existem a seguinte equipe de profissionais”:

- Roteirista: responsável pela narrativa e história dos personagens;
- Diretor: responsável pela coordenação de todas as pessoas envolvidas, da concepção à finalização;
- Diretor de fotografia: responsável pela iluminação das cenas, quais as lentes melhores para determinados ângulos, o tipo de filme a ser rodado, entre outras atribuições;
- Sonoplastia: edita a trilha sonora do filme, responsável por contribuir para o clima pretendido pela equipe;
- Produtor: busca parcerias para conseguir recursos, afim de concretizar a realização do filme.

O primeiro passo para se iniciar um documentário, é observar o que está ao redor, o bairro, a cidade, as pessoas, os noticiários. Tudo é motivo para se transformar em ideia, que é o princípio de qualquer roteiro; não se inclui nas etapas de um projeto, mais sem ela nada terá um começo.

O fator principal nesse ponto é a criatividade, que ajuda muito para que as ideias continuem aparecendo. O roteirista precisa ter um olhar treinado registrando situações cotidianas ou fatos inusitados a que todos estão sujeitos.

Após a ideia definida, o segundo passo é o processo de pesquisa que define com precisão o conceito por trás do filme. Se o mesmo for um fato histórico, ficará mais fácil devido estar tudo disponível em forma de arquivos. Sendo o mesmo sobre a história de um personagem, as informações devem ser coletadas através de entrevistas com amigos e familiares, trabalho, etc.

Outras etapas são necessárias para a construção de um documentário, são elas: sinopse e argumento; O roteiro; A entrevista no documentário; O trabalho com a câmera; Planos e enquadramentos; Som direto e imagem digital (nova realidade); A edição; O ponto de vista e o Pixels; Divulgação nos meios digitais (LUCENA, p.98, 2012).

RELATÓRIO TÉCNICO

Nesta etapa apresentaremos um roteiro de como foi realizada as gravações no Centro Municipal de Arte Educação Aníbal Beça. As visitas ao local de gravações foram suspensas devido a Pandemia do Covid 19, onde evitou-se o contato com as crianças e famílias participantes do projeto.

Após a volta gradual das atividades escolares conseguimos realizar as visitas, entrevistas e gravação no local, atendendo todas as normas sanitárias de prevenção.

As atividades citadas foram realizadas seguindo um cronograma de reuniões, definições e divisão de tarefas entre os membros da equipe entre os meses de outubro e início de novembro, sempre seguindo orientações da professora Leila Ronize.

APRESENTAÇÃO

O trabalho é feito em duas partes. Primeiro a pesquisa bibliográfica que, no caso deste trabalho, foi usado artigos científicos e livros de autores como Stuart Hall à Nestor Garcia Canclini, para uma compreensão de cultura e identidade cultural. A segunda parte caracteriza-se pela gravação do produto documentário, com estudos em autores nesse campo como Bill Nichols.

Foram investigados conteúdos para reflexão mais analítica do caso. O projeto realizado numa escola municipal na zona leste de Manaus foi o local delimitado onde serão feitas imagens e uma breve pesquisa de alunos na escola que participam do projeto musical. Na pesquisa bibliográfica, foi assistido diversos documentários como Street Food, Jago: A life underwater, Hip-hop Evolution, ambos disponíveis na Netflix, para um maior entendimento narrativo e de abordagem clara, para aprimorar nossa visão da forma como será abordado a história gravada.

O presente trabalho tem como tema escolhido: Música como forma de educação e inclusão social em comunidades periféricas de Manaus, o projeto Curumim na Lata. A mais de quinze anos, o projeto tem por objetivo combater a

vulnerabilidade social de jovens e adolescentes, preservar e diminuir o impacto ambiental através da música. Sendo esta fundamental para a transformação e desenvolvimentos de indivíduos na faixa etária mínima de 7 a 15 anos até os mais adultos.

TEMA E JUSTIFICATIVA

A temática desenvolvida é a inserção da música como ação transformadora em projetos sociais. Sendo uma alternativa de execução e um excelente instrumento de trabalho no processo de inclusão e desenvolvimento dos indivíduos envolvidos.

Assim, a escolha do formato é a gravação de um vídeo documentário que acompanha a história das crianças, adolescentes e jovens da periferia de Manaus, com idades variadas entre 7 a 15 anos dentro do Centro Musical Aníbal Beça (CMAB), localizado no bairro de São José Operário, na zona leste de Manaus.

Nesta abordagem, a narrativa foca principalmente na ação transformadora realizada pelo Curumim na Lata dentro da comunidade, no qual possibilita aos atores envolvidos, o acesso a modos diferentes na confecção de instrumentos com materiais recicláveis e leitura de partituras musicais.

Este documentário tem como relevância acadêmica, unir a teoria aprendida na sala de aula e a prática desenvolvida no ambiente externo. Com o objetivo de divulgar o projeto social Curumim na Lata para o conhecimento de artistas, jornalistas, músicos, educadores e possíveis patrocinadores.

PROCESSO DE PRODUÇÃO

O documentário é produzido a partir de um roteiro, pautas e planejamentos produzido pelos alunos, priorizando o cotidiano desses alunos e educadores, no processo de aulas e ensaios. Com o roteiro pronto a produção do documentário pode ser iniciada, atendendo as necessidades narrativas planejadas ou que, por ventura, surgiram durante as filmagens.

As imagens de ensaios e acervo histórico do próprio projeto será o fio condutor do documentário, os entrevistados ouvidos são o eixo central para as

histórias acerca do projeto social 'Curumim na Lata', que serão personagens relevantes para a conclusão das filmagens.

FORMATO

O documentário será do tipo Performático, nesta abordagem a narrativa foca principalmente na ação transformadora realizada pelo Curumim na Lata dentro da comunidade, no qual possibilita aos atores envolvidos, o acesso as aulas de leitura de partituras musicais desde a ensaios do grupo.

Serão feitas perguntas diferentes para cada entrevistado divididos entre: Docentes, Alunos e Responsáveis. A ideia é ter diferentes perspectivas, mostrando sobre a trajetória do Grupo Curumim na lata e os participantes sobre o tema abordado

RECURSOS E EQUIPAMENTOS

Serão utilizados microfones de lapela para captar as o bate-papo com os entrevistados, além do microfone direcional que capta um som geral e ambiente. Câmera *EOS Canon rebel T7* que grava na qualidade desejada estando em tripé e até mesmo em *Steadicam* para captação de imagens de apoio com a câmera *EOS Canon rebel T6i*. Na pós-produção será realizado a edição e decupagem do material no programa *Final Cut (Macbook)*, no qual será feita a edição de imagem e som captados nas externas. O formato do tipo *Talking Heads*, mas contando com imagens de apoio que ilustram bem o que está sendo relatado nas entrevistas. Utilizamos recursos cedidos pela produtora Picote Produções de Lucas Carvalho Cruz e André Felipe Ribeiro da Cunha, sem comprar equipamentos a mais para as gravações.

FONTES:

Nesta etapa registra-se a participação dos envolvidos no projeto Curumim na Lata. São coordenadores, gestores, alunos, pais e responsáveis. Como descrito abaixo:

- Jorge Farache: Diretor do Centro Musical Aníbal Beça

- Carlos Valdez: Professor de música do Projeto
- Fernanda Dantas: Pedagoga
- Aurenice Botch: Merendeira
- Adilson Cunha da Silva: Ex-aluno
- Aldemir Rodrigo: Ex-aluno
- Raimunda: Aluna
- Maria: Aluna

FICHA TÉCNICA

Equipe de Apoio: Picote Produções

Direção: André Cunha

Assistente de direção: Adriano Lima

Produção: Kevin Joseph

Produção Executiva: Mário Jorge

Pauteiro: Adriano Lima/Kevin Joseph

Som direto: Lucas Carvalho

Cinegrafista: André Cunha

Edição e Finalização: Picote Produções

TRILHA SONORA

Músicas originais do compositor Yan Rodrigues e Amazonas Moreno (Raízes Caboclas, 1992), Vermelho (Garantido, 1994) e Aquarela do Brasil (Ary Barroso, 1939) interpretada pelo Grupo de Percussão Alternativa Curumim na Lata.

ORÇAMENTO

Para a realização deste projeto a equipe fará um investimento necessário para as suas atividades em campo.

DETALHAMENTO DE RECURSO			
MATERIAL PRODUÇÃO DOCUMENTÁRIO			
ITENS	QUANTIDADE	VALOR UNITÁRIO	TOTAL
Câmera Canon rebel T7+ kit lente 18mm-55mm/75mm-250mm	1	R\$2.999,00	R\$ 2.999,00
Câmera Canon rebel T6i+ lente 18mm-55mm	1	R\$3.399,00	R\$ 3.399,00
Mic Lapela Rode smartlav	1	R\$304,90	R\$ 304,90
Mic direcional Rode Go	1	R\$628,00	R\$ 628,00
Tripé câmera Greika	1	R\$120,00	R\$ 120,00
Gravador Zoom H1n+ microfone KEK	1	R\$1139,00	R\$ 1.139,00
Estabilizador Steadicam	1	R\$160,00	R\$ 160,00
Traveling p/Camera	1	R\$1.099	R\$ 1.099
Drone DJI		R\$300,00 (diária)	R\$ 300,00 (diária)
Transporte- Aluguel de Carro	4	R\$100,00 (diária)	R\$ 400,00
Alimentação	3	R\$50,00	R\$150,00
			R\$ 10.398,90

CRONOGRAMA

As atividades descritas abaixo serão realizadas durante os meses de outubro e novembro. Podendo sofrer alterações conforme as adversidades surgidas.

DIA/MÊS/ANO	ATIVIDADES	RESPONSÁVEL
15 de Setembro/ 2020	Reunião da Equipe para definição de tarefas -Vídeo Conferencia - 19h	Todos da Equipe
16 de Setembro/ 2020	Agendar entrevistas	André
2 de Outubro/ 2020	Visita de Locação	Todos da Equipe
10 de Outubro/ 2020	Planejamento de filmagens	Todos da Equipe
19 à 23 de Outubro/ 2020	Filmagens do documentário	Todos da Equipe
6 de Novembro/2020	Filmagens com personagens que faltaram + alterações solicitadas pela orientadora	Todos da Equipe
7 a 8 de Novembro/2020	Decupagem	André
9 a 29 de Novembro/20	Edição do Documentário	Todos da Equipe
30 de novembro/2020	Entrega do Produto e Material escrito à Banca	Todos da Equipe
07 de Dezembro/2020	Defesa do Trabalho	Todos da Equipe

ROTEIRO DE EDIÇÃO

1ª CENA: Imagens de apoio drone do entorno do Centro de Artes Aníbal Beça. (trilha sonora original: composição Yan Rodrigues)

2ª CENA: Portão da escola em plano geral, entra em quadro o diretor Jorge Farache (diretor) abrindo os portões do Centro de arte. Créditos.

3ª CENA: Farache caminhando no pátio da escola, em Off (problemática da Zona Leste e motivação a abri a escola)

4ª CENA: Detalhe de Farache abrindo a grade.

5ª CENA: Farache dentro da sala da diretoria.

Título: CURUMIM NA LATA

6ª CENA (Histórico): Carlos Valdez (professor) relata o surgimento do grupo de percussão alternativa Curumim na Lata.

7ª CENA (Histórico): Jorge Farache, fala sobre o conceito do projeto.

8ª CENA (Histórico): Carlos Valdez, “o lixo transformado em arte...”

9ª CENA (Histórico): Fernanda Dantas (Pedagoga), fala sobre o acompanhamento do projeto.

10ª CENA (apresentações): Valdez conta sobre a apresentação no Jornal Nacional.

11ª CENA (apresentação): Farache conta sobre a visita do príncipe Charles ao Centro de Artes, apresentação para o embaixador de Israel.

12ª CENA: Valdez relata sobre Alunos Antigos “[...] a maioria estão envolvidas em coisas boas”.

13ª CENA (melhores momentos): Aldemir Vieira (ex-aluno) relata os melhores momentos com o grupo.

14ª CENA (primeiras aulas): Adailson da Silva (ex-aluno) estudante da UEA, bacharel em música.

15ª CENA (primeiras aulas): Dona Raimunda Corrêa (aluna) fala sobre a progressão nos instrumentos.

CORTA PARA O BANCO DE IMAGENS DO CURUMIM TOCANDO AMAZONAS MORENO

16ª CENA (reconhecimento): Aldemir conta como o projeto acompanhou na sua trajetória.

17ª CENA (apresentação): Adailson relata sobre as apresentações com Curumim

18ª CENA: Dona Aurenice Botch (merendeira) relata a importância do projeto e centro de artes.

MEMORIAL DESCRITIVO

Foi um ano atípico, muito diferente do que imaginamos à 1 ano atrás quando pensei nesse projeto e na força que ele tem, no impacto que ele causa e nas pessoas envolvidas com tanta dedicação e carinho. Sou André Felipe Ribeiro da Cunha e falar sobre o processo de produção do documentário foi mais fácil para mim do que meus colegas de equipe, pois já estava envolvido com o grupo de Percussão Alternativa Curumim na Lata em 2019 no Centro Municipal de Arte Educação Aníbal Beça, lá eles nos receberam de braços abertos a falar sobre esse projeto tão inspirador, para que pudéssemos realizar por fim o documentário. Chegar nesse tema foi de suma importância por sua relevância em envolver música e inclusão social através da arte e questões ambientais.

A maior dificuldade da equipe em relação a produção do projeto de TCC foi a pandemia, que recheou nossas cabeças com a dúvida de como seria pós pandemia e se realmente haveria um depois, mas com tamanhas adversidades e a parceria que o Curumim se propôs conosco foi possível registrar a essência do projeto como havíamos imaginado. Dividimos assim a equipe nas seguintes funções, cinegrafistas, direção, assistente de direção e produção. Enquanto meus colegas se preocupavam em organizar as entrevistas, organizar lanches e toda a logística das atividades externas, fiquei responsável com a fotografia do filme assim como a entrevista que teve colaboração de alguns nas perguntas e direção das perguntas.

Contudo o que define bem toda essa experiência na produção desse produto de TCC foi a harmonia do grupo, que foi difícil no começo devido ao isolamento social que causou uma cobrança muito maior das partes, pois o entrosamento foi um grande problema para o andamento do projeto escrito inicialmente e até mesmo um dos colegas ter migrado de outra instituição, assim conhecemos o seu empenho profissional em poucos meses que deixou a desejar desde o início, mas mostrou-se eficiente na hora da produção. Por mais intempérie que esse ano de conclusão do curso tenha sido, conseguimos com esforço de cada um realizar esse grande feito para nós acadêmicos e futuro jornalistas, quando para a comunidade do São José Operário e o grupo Curumim na Lata.

Sou Adriano Lima, o ano de 2020 ficará marcado em nossas mentes com um ano em que todos os brasileiros sofreram por conta da Pandemia do Covid-19, que afastou pessoas, deixou cicatrizes no corpo e na alma de muitos. Mas a adaptação foi a palavra que fez a diferença nesse desafio que abraçamos que foi o Curumim na Lata.

Quando conheci o projeto Curumim na Lata por meio do colega André Cunha que precisava de apoio nessa loucura chamada documentário, fiquei fascinado. Pois até aí eu estava determinado a fazer o trabalho sozinho sobre rádios comunitárias. Aí eu despertei meu pensamento crítico e pensei já como jornalista que essa era a hora de eu ser a voz para esse pequeno grupo que para muitos era invisível, mas que ao longo dos anos com sua atuação e persistência tornavam-se os visíveis neste mundo cultural.

A experiência vivida por esses pequenos artistas, mas com grande talento, fez com que eu percebesse que era preciso contribuir para que esse talento chegasse até aqueles que não os conheciam. É gente que passou e passam necessidades, mas que valorizam cada ajuda que chega até eles.

A experiência dos dias em que estivemos junto deles foi bastante gratificante, fez com que eu valorizasse cada objeto, coisas e pessoas que faz parte do meu cotidiano.

Essa experiência vivida também marcou esse trabalho acadêmico. Ouvir o que eles têm a contar, conversar de maneira natural, saber de suas dores, frustrações, rejeições, preconceitos, conquistas e vitórias foi bastante gratificante para minha vida acadêmica e profissional. Foi um estágio bem praticado.

Sou Kevin Joseph e o documentário Curumim na Lata surgiu com o intuito de apresentar uma realidade adversa e incomum nos dias de hoje. A realidade da periferia e das pessoas que buscam uma vida diferente do que o que é comum neste cenário; a alternativa é a música.

As pessoas envolvidas buscam ocupar seus dias, com atividades que agregam no intelecto, no convívio social, e este é o sentido do documentário. Contar as histórias dessas pessoas que atravessam esses momentos de transição através da música; moldam seu caráter, iniciam carreiras, relacionamentos, histórias etc, usando a música como principal fator nessa transformação.

Vivemos um momento atípico, em que tudo mudou e precisamos nos reinventar, em que precisamos achar alternativas para preencher momentos que agora estavam vagos. A música e o projeto curumim na lata ajudaram neste momento, inclusive se adaptando a ele. Essa com certeza foi o nosso maior desafio; entender a dinâmica readaptada do projeto, conseguir compreender os propósitos das famílias e dos integrantes que continuavam a participar integralmente do projeto.

A maior importância e o maior legado do projeto curumim na lata é este; adaptação. Não somente adaptar no sentido rotineiro, das normas, das máscaras, mas também dos próprios instrumentos que são reaproveitados de latas, painéis e etc. O projeto Curumim na Lata é algo que eu sempre terei orgulho de ter conhecido. Foram muitos aprendizados, com trabalho em equipe, todos nós podemos fazer parte e contar a história.

Eu sou Mário Jorge, o ano de 2020 iniciou bem, mas três meses depois deu virada, onde começamos a conviver com o medo é uma doença que poucos conheciam que mudou toda nossa vida e de muitas pessoas, fato este que fomos superando para a realização de nossos projetos.

A trajetória este ano como acadêmico foi muito difícil, por conta da pandemia, mas não tirou o foco que era o estudo a formação e a produção deste documentário e elaboração deste TCC.

O trabalho apresentado teve como objetivo dar voz a uma classe esquecida e invisível nas periferias de Manaus.

A população dessas periferias é esquecida nem lembrada, são vítimas da violência urbana e do preconceito por morarem em lugares distantes.

Como jornalista em formação estamos por meio deste documentário levando para o conhecimento das pessoas um projeto lindo realizado por crianças do bairro São José na zona leste da cidade.

O Projeto Curumim na Lata ensina a leitura de partituras, e teoria musical, afinação de instrumentos e percussão, fazendo com que essas crianças ocupem seu tempo vago pós-escola e aprendam uma profissão por meio da música livrando da violência e das drogas. Hoje me sinto realizado, junto com meus amigos pela participação e elaboração deste projeto de cunho cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a leitura deste trabalho conclui-se que a cultura, a música e a arte em si é de total importância para o desenvolvimento intelectual das sociedades.

Leva o ser humano a sonhar, aprender, buscar conhecimento e além de tudo muda o ambiente muita das vezes poluído pela violência urbana, drogas ilícitas, falta de oportunidades, desemprego que assola a vida de crianças e adolescentes que vivem em zonas afastadas da cidade de Manaus.

O ambiente desses lugares não é só poluído pela violência, mas são poluídos por objetos descartados em ruas, lixeiras a céu aberto, no entorno das escolas, feiras e mercados.

Esses objetos antes observados pelo professor são recolhidos, limpos e aperfeiçoados e transformados em instrumentos que servirão de base para os alunos do Curumim na Lata.

As aulas são realizadas na sede do Centro Municipal de Arte Educação Aníbal Beça, ela divide-se em dois momentos, o primeiro momento é a parte da teoria, escrita em lousa e leitura dessas partituras. O segundo momento, afinação dos instrumentos e colocação na prática do que foi aprendido.

O gestor da escola, o professor, a pedagoga, a merendeira, alguns pais ajudam no lanche para essas crianças que muitas vezes não tem sequer alimento em casa, e passam mais tempo no centro cultural evitando estarem nas ruas fazendo algo não muito bom.

Esse grupo sempre são convidados para apresentações em festivais, teatros, escolas, centro cultural ou na recepção de autoridades, onde vão uniformizados levando o nome do grupo em destaque.

Por fim o projeto em si já formou muitos jovens que hoje estão vivendo da música profissionalmente. Esse projeto precisa chegar e ser bem visto pelo poder público que fecha os olhos quando o assunto é investimento na educação e cultura.

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. (1947). Dialética do esclarecimento. Fragmentos filosóficos.

CANCLINI, Néstor García. CULTURAS Híbridas - Estratégias Para Entrar E Sair Da Modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350: Culturas híbridas, poderes oblíquos.

CARRIÈRE, Jean-Claude. a linguagem secreta do cinema. Nova Fronteira; 1ª Edição (14 setembro 2015)

CHAUVIRÉ, C.; FONTAINE, O. Le vocabulaire de Bourdieu. Paris: Ellipses, 2003. O PODER SIMBÓLICO. Rio de Janeiro: Bertrand, Lisboa: Difel, 1989.

COELHO, Teixeira. O Que é a Indústria Cultural. Coleção primeiros passos. Editora Brasiliense. Edição 1993.

COLL, César, TEBEROSKY, Ana. Aprendendo Arte. São Paulo: Ática, 2000.

DA-RIN, Silvio. Espelho Partido Tradição e Transformação Do Documentário Cinematográfico. Editora: Azougue, São Paulo, 2004.

EAGLETON, Terry. A Ideia De Cultura. São Paulo: UNESP, 2000.

FERNANDO, J. Dicionário Sintético Da Língua Portuguesa/ J. Fernando. P.109 – São Paulo: Editora Ícone Ltda, 1995.

GRIERSON, John (1926), "Flaherty's Poetic Moana". The New York Sun, 8 de Fev. In Lewis Jacobs (ed.) The documentary tradition, 2ª ed. 1971).

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11. Ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006

HORKHEIMER, Max. Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LARAIA, Roque de Barros, 1932. Cultura: Um Conceito Antropológico. 14. ed. Rio de Janeiro: Jorge "Zahar" Editora, 2001.

LUCENA, Luiz Carlos. Como Fazer Documentários: Conceito, Linguagem E Prática De Produção - 2ªed. (2012).

NICHOLS, Bill. Introdução Ao Documentário/BILI NICHOLS. Tradução Mônica Sado Martins. - Campinas, SP: Papyrus, 2005. (Coleção Campo Imagético)

PIERRE BOURDIEU. La noblesse de l'état. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.

PIERRE BOURDIEU. Réponses: pour une anthropologie réflexive. Paris: Le Seuil, 1992^a.

PIERRE BOURDIEU. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 1992b.

PIERRE BOURDIEU. Razões práticas: sobre a teoria da ação. São Paulo: Papyrus, 1998.

PIERRE BOURDIEU. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand, Lisboa: Difel, 1989. Tradução- Fernando Tomaz.

PIERRE BOURDIEU ET LES MEDIAS. Rencontres Ina/Sorbonne, 15 mars 2003. Paris: L'Harmattan, 2004 PIERRE BOURDIEU: son oeuvre, son heritage. Paris: Sciences Humaines Editions, 2008.

PIERRE BOURDIEU A produção social da cultura, do conhecimento e da informação / organização Regina Maria Marteleto e Ricardo Medeiros Pimenta. - 01. Ed. - Rio de Janeiro: Garamond, 2017.

SWAIN, Dwight V. FILM SCRIPTWRITING. New York: Hastings House, Publishers, 1976.

Sites Consultados:

<https://www.opuspesquisa.com/blog/tecnicas/etnografia/> Data da consulta: setembro/2020.

<https://www.ibpad.com.br/blog/comunicacao-digital/o-que-e-pesquisa-etnografica/>
Data da consulta: setembro/2020.

<http://www.e-publicacoes.uerj.br/> Data da consulta: setembro/2020.

<https://www.infoescola.com/sociologia/industria-cultural/> Data de acesso
08/09/2020

ANEXOS

Autorização permitindo o uso das imagens dos participantes.

A U T O R I Z A Ç Ã O

Eu, Fernanda de Holanda Dantas,
portador(a) de cédula de identidade nº 1258445-2, autorizo a
_____ a gravar em vídeo e veicular minha
imagem e depoimentos em qualquer meio de comunicação para fins didáticos, de
pesquisa e divulgação de conhecimento científico sem quaisquer ônus e
restrições, relacionados ao documentário **Curumim na lata**.

Fica ainda **autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos
fins, a cessão de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo
de remuneração.

Manaus, 19 de Outubro de 2020.

Ass. Fernanda de Holanda Dantas

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E AUDIO

Eu, Renilce de Matos Lobato, portador do
RG nº 1401089-5, CPF nº 653535362-15 residente na
Rua 40, nº 99 - Bairro Amazonicas Mendes,
AUTORIZO a gravação da imagem/áudio e depoimento de meu filho
Sarah Emmanuelle L. de Silva em qualquer meio de
comunicação para fins didáticos de pesquisa e divulgação de conhecimento científico
sem quaisquer ônus e restrições.

Fica ainda **AUTORIZADA**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão
de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Manaus, 19 de 10 de 20 20

Renilce de Matos Lobato
(assinatura)

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E AUDIO

Eu, Mariana Polírio da Silva Anunciação, portador do
 RG nº 2167479-2, CPF nº 981.574.772-04, residente na
 Rua Macai, nº 49 - Bairro Jumbi dos Palmares I

AUTORIZO a gravação da imagem/áudio e depoimento de meu filho
Pedro Flávio Polírio de Jesus em qualquer meio de
 comunicação para fins didáticos de pesquisa e divulgação de conhecimento científico
 sem quaisquer ônus e restrições.

Fica ainda **AUTORIZADA**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão
 de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Manaus, 19 de outubro de 2020

Mariana Polírio da Silva Anunciação

(assinatura)

AUTORIZAÇÃO

Eu, JORGE ALBERTO CUSTÓDIO FARIAS,
 portador(a) de cedula de identidade nº 0735.396-0, autorizo a
 _____ a gravar em vídeo e veicular minha
 imagem e depoimentos em qualquer meio de comunicação para fins didáticos, de
 pesquisa e divulgação de conhecimento científico sem quaisquer ônus e
 restrições, relacionados ao documentário **Curumim na lata**.

Fica ainda **autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos
 fins, a cessão de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo
 de remuneração.

Manaus, 19 de outubro de 2020.

Ass. _____

Jorge Alberto Custódio Farias

AUTORIZAÇÃO

Eu, Aurenice da Silva Balth,
portador(a) de cédula de identidade nº 2144432, autorizo a
_____ a gravar em vídeo e veicular minha
imagem e depoimentos em qualquer meio de comunicação para fins didáticos, de
pesquisa e divulgação de conhecimento científico sem quaisquer ônus e
restrições, relacionados ao documentário **Curumim na lata**.

Fica ainda **autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos
fins, a cessão de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo
de remuneração.

, 19 de 10 de 2020.

Ass. Aurenice da Silva Balth

AUTORIZAÇÃO

Eu, Carlos Rauli Torres da Silva,
portador(a) de cédula de identidade nº _____, autorizo a
_____ a gravar em vídeo e veicular minha
imagem e depoimentos em qualquer meio de comunicação para fins didáticos, de
pesquisa e divulgação de conhecimento científico sem quaisquer ônus e
restrições, relacionados ao documentário **Curumim na lata**.

Fica ainda **autorizada**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos
fins, a cessão de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo
de remuneração.

, 19 de outubro de 2020.

Ass. Carlos Rauli Torres da Silva

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E AUDIO

Eu, Marina Rita Marques da Costa, portador do
 RG nº 4267685-9, CPF nº 64656896268 residente na
 Rua Denize Torres, nº 08 - Bairro Parque 10
AUTORIZO a gravação da imagem/áudio e depoimento de meu filho
Marina Eduarda Marques Damasceno em qualquer meio de
 comunicação para fins didáticos de pesquisa e divulgação de conhecimento científico
 sem quaisquer ônus e restrições.

Fica ainda **AUTORIZADA**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão
 de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Manaus, 19 de Outubro de 2020



(assinatura)

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E AUDIO

Eu, Adailson Lumba da Silva, portador do
 RG nº 2920562-0, CPF nº 035.616.473-19 residente na
 Rua Rio Tiquê, nº 75-9 - Bairro São José III
AUTORIZO a gravação da imagem/áudio e depoimento de meu filho
 _____ em qualquer meio de
 comunicação para fins didáticos de pesquisa e divulgação de conhecimento científico
 sem quaisquer ônus e restrições.

Fica ainda **AUTORIZADA**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão
 de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Manaus, 19 de outubro de 2020



(assinatura)

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E AUDIO

Eu, José Beltrão meireles Aguiar Júnior, portador do
 RG nº _____, CPF nº 013689172-16 residente na
 Rua Rua de Leon, nº 55 - Bairro Compensa II
AUTORIZO a gravação da imagem/áudio e depoimento de meu filho
 _____ em qualquer meio de
 comunicação para fins didáticos de pesquisa e divulgação de conhecimento científico
 sem quaisquer ônus e restrições.

Fica ainda **AUTORIZADA**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão
 de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Manaus, 19 de OUTUBRO de 2020

José Beltrão meireles Aguiar Júnior

(assinatura)

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E AUDIO

Eu, ALDENIR RODRIGO FONSECA VIEIRA, portador do
 RG nº 2231907-7, CPF nº 951281072-72 residente na
 Rua SANTA MARIA, nº 22 - Bairro ZUMBI DOS PALMARES
AUTORIZO a gravação da imagem/áudio e depoimento de meu filho
 _____ em qualquer meio de
 comunicação para fins didáticos de pesquisa e divulgação de conhecimento científico
 sem quaisquer ônus e restrições.

Fica ainda **AUTORIZADA**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão
 de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Manaus, 19 de OUTUBRO de 2020

Aldenir Rodrigo Fonseca Vieira

(assinatura)

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E AUDIO

Eu, Maurice Louize Loure Cardoso, portador do
 RG nº _____, CPF nº _____, residente na
 Rua _____, nº _____ - Bairro _____

AUTORIZO a gravação da imagem/áudio e depoimento de meu filho
 _____ em qualquer meio de
 comunicação para fins didáticos de pesquisa e divulgação de conhecimento científico
 sem quaisquer ônus e restrições.

Fica ainda **AUTORIZADA**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão
 de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Manaus, 19 de Outubro de 2020

Raimunde Maurice Cabral Loure

(assinatura)

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E AUDIO

Eu, Raimunde Maurice Cabral Loure, portador do
 RG nº _____, CPF nº _____, residente na
 Rua _____, nº _____ - Bairro _____

AUTORIZO a gravação da imagem/áudio e depoimento de meu filho
 _____ em qualquer meio de
 comunicação para fins didáticos de pesquisa e divulgação de conhecimento científico
 sem quaisquer ônus e restrições.

Fica ainda **AUTORIZADA**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão
 de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Manaus, 19 de Outubro de 2020

Raimunde Maurice Cabral Loure

(assinatura)

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E AUDIO

Eu, Santina Campos Mendes Filha, portador do
 RG nº 5958475, CPF nº 601.824.662.72 residente na
 Rua I canto com Pipe pap nº 5/11 - Bairro São José 3

AUTORIZO a gravação da imagem/áudio e depoimento de meu filho
Derick Gabriel Vieira Costa em qualquer meio de
 comunicação para fins didáticos de pesquisa e divulgação de conhecimento científico
 sem quaisquer ônus e restrições.

Fica ainda **AUTORIZADA**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão
 de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Manaus, 19 de outubro de 20 20

Santina Campos Mendes Filha

(assinatura)

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E AUDIO

Eu, Aline Lima da Silva, portador do
 RG nº 2274581-9, CPF nº 98747782287 residente na
 Rua Buxiti, nº 07 - Bairro São Lucas

AUTORIZO a gravação da imagem/áudio e depoimento de meu filho
Charlton Alexandre da Silva P. em qualquer meio de
 comunicação para fins didáticos de pesquisa e divulgação de conhecimento científico
 sem quaisquer ônus e restrições.

Fica ainda **AUTORIZADA**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão
 de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Manaus, 19 de outubro de 20 20

Aline Lima da Silva

(assinatura)

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E AUDIO

Eu, Mariame Polírio da Silva Anunciação, portador do
 RG nº 2167475-2, CPF nº 981.574.772-04 residente na
 Rua Macaré, nº 49 - Bairro Zumbi I

AUTORIZO a gravação da imagem/áudio e depoimento de meu filho
Rihanna Yasmim Polírio de Jesus em qualquer meio de
 comunicação para fins didáticos de pesquisa e divulgação de conhecimento científico
 sem quaisquer ônus e restrições.

Fica ainda **AUTORIZADA**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão
 de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Manaus, 19 de outubro de 20 20

Mariame Polírio da S. Anunciação

(assinatura)

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE IMAGEM E AUDIO

Eu, Tâmia da Silva Feitosa, portador do
 RG nº _____, CPF nº 27458121220 residente na
 Rua Baurerimha, nº 40 - Bairro São José A 45

AUTORIZO a gravação da imagem/áudio e depoimento de meu filho
Tudy Feitosa Azevedo em qualquer meio de
 comunicação para fins didáticos de pesquisa e divulgação de conhecimento científico
 sem quaisquer ônus e restrições.

Fica ainda **AUTORIZADA**, de livre e espontânea vontade, para os mesmos fins, a cessão
 de direitos da veiculação, não recebendo para tanto qualquer tipo de remuneração.

Manaus, 19 de outubro de 20 2026

Tâmia da Silva Feitosa

(assinatura)

ANEXO II



2º dia de gravação: Equipe a caminho do local



Aula Prática: Ajuste dos instrumentos



Os Curumins e suas latas



Entrevistas



Captação de Imagens



Preparando os entrevistados



Apresentação