

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA – UESB  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – DFCH

***SENHORES DE MEMÓRIAS***

**Jisely Azevedo Rosa**

**Nathan Pena Soares**

Vitória da Conquista – Bahia

2018

**JISELY AZEVEDO ROSA**

**NATHAN PENA SOARES**

**DOCUMENTÁRIO *SENHORES DE MEMÓRIAS***

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Cinema e Audiovisual, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof<sup>o</sup> D.r. Rogério Luiz

Co-Orientador: Prof<sup>o</sup> M. e Filipe Brito

Vitória da Conquista – Bahia

2018

## Sumário

1.0	INTRODUÇÃO.....	6
2.0	PRÉ-PRODUÇÃO.....	8
2.1	DEFINIÇÃO DE DOCUMENTÁRIO.....	8
2.2	ESTILO DE DOCUMENTÁRIO.....	9
2.3	A BUSCA PELA VOZ.....	10
2.4	CONCEPÇÃO DA IDEIA E PESQUISA DE CAMPO.....	12
2.4.1	ENGENHO DA GOIABEIRA.....	13
2.4.2	ENGENHO DA TROMBA.....	14
2.4.3	ENGENHO DO CURRALINHO.....	15
2.4.4	ENGENHO DE OURO VERDE.....	17
2.4.5	CONCEPÇÕES SOBRE OS ENGENHOS.....	18
3.0	A MEMÓRIA GERACIONAL NOS ENGENHOS.....	20
4.0	ESTUDOS COMO FORMA DE APRIMORAMENTO.....	23
4.1	ESTUDO I.....	23
4.2	ESTUDO II.....	23
4.3	ESTUDO III.....	24
4.4	ESTUDO IV.....	25
5.0	A PRODUÇÃO.....	25
5.1	O ENCONTRO.....	25
5.2	O RETORNO E O REENCONTRO.....	30
5.3	FOTOGRAFIA COM INTENCIONALIDADES.....	35
5.4	A CAPTAÇÃO DE SOM COMO UM PROCESSO DE DESCOBERTA.....	40
6.0	PÓS PRODUÇÃO.....	43
6.1	CONTROLE ORGANIZACIONAL E SERVIÇO DE LOGGER.....	43
6.2	MONTAGEM E EDIÇÃO.....	47
6.3	FINALIZAÇÃO.....	51
6.3.1	FINALIZAÇÃO DO SOM.....	53
6.3.2	CONCEITO ESTÉTICO GERAL.....	55
7.0	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
8.0	REFERÊNCIAS.....	59

8.1 BIBLIOGRÁFICAS .....	59
8.2 REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS .....	61

**Resumo:** Motivado pela realização do trabalho de conclusão de curso, esse presente memorial busca apresentar nossa trajetória acerca da construção do documentário "Senhores de memórias" que se desenvolve a partir da relação paternal que se constrói nos engenhos de cachaça e rapadura. Assim, objetivando detalhar toda a nossa trajetória, desde a concepção da primeira ideia, as mudanças durante o percurso, as dificuldades enfrentadas e aprendizados, até chegarmos ao produto final.

**PALAVRAS CHAVES:** Engenho. Cultura Familiar; Relação Pai e Filho; Rapadura. Cachaça; Memória.

## 1.0 INTRODUÇÃO

Este trabalho busca fazer uma descrição das etapas exercidas para a produção do documentário *Senhores de memórias*, filme apresentado pelos estudantes concluintes do curso de cinema e audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB no ano de 2018.

O documentário foi produzido com o intuito de mostrar como funciona a produção de pequenos produtores e como se dá nessa cultura a relação de saber entre pais e filhos passada entre as gerações desde que o engenho se fixou no local.

A produção em engenhos<sup>1</sup> se iniciou no Brasil como uma possibilidade de exportação e agricultura dos portugueses em terras brasileiras entre as últimas décadas do século XVI e meados do século XVII, onde era extraído da cana o açúcar refinado. Com o passar do tempo, e conhecendo as diversas possibilidades do plantio da cana, começaram a produzir outros tipos de mercadorias, como rapadura e aguardente. Logo no início, o local onde ocorria a produção pelo engenho era como se fosse uma pequena vila camponesa. Onde, em torno de toda a arquitetura do engenho eram fornecidos outros tipos de serviços, em alguns, era possível ter inclusive banqueiros. Assim, a produção em engenhos veio de uma cultura secular de fomento da economia, principalmente com a mão de obra escrava.

O município de Ouro Verde, local onde foi produzido todo o documentário, fica próximo de Abaira, cidade com cerca de 541 Km de distância da capital da Bahia, Salvador, muito conhecida pela grande produção de cachaça. Já no município de Ouro Verde essa produção também ocorre, mas atualmente de forma mais marginalizada. Com uma cultura muito grande de produção de farinha, cachaça e rapadura por engenhos há alguns anos, o local tem poucos engenhos resistindo a esse tipo de produção atualmente.

No documentário *Senhores de memórias*, buscamos tratar sobre a figura paternal que percebemos que sempre esteve presente nos engenhos que visitamos,

---

<sup>1</sup> O termo designava inicialmente instalações necessárias à produção açucareira. Com o tempo, estendeu-se a todo o conjunto da propriedade senhorial. (AZEVEDO, 2009)

seja produzindo, seja apenas observando. Essa figura paternal é a conhecida figura do senhor de engenho, porém, agora com um papel mais imerso em toda uma produção familiar.

Desta forma, esse memorial, além de descrever nossa busca por aspectos que fortalecessem esse tema, também mostra o processo de dois estudantes em sua primeira grande produção e em busca de suas vozes como documentaristas. Além disso, também pretende mostrar as dificuldades que enfrentamos durante esse percurso e as formas que encontramos para resolvê-las e a maneira que nos colocamos à disposição em produzir algo extremamente fora do nosso universo social cultural atualmente.

O memorial foi subdividido em 3 tópicos principais: A pré-produção, a produção e a pós-produção. No primeiro, tratamos sobre todo o período em que nos organizamos para começar a filmagem, isso inclui a nossa busca pela definição de documentário, estilo que mais nos interessava, e questões mais práticas como filmes que assistimos e leituras que fizemos para nos inspirar. Além disso, nesse tópico há também a descrição de todo o nosso percurso até a ideia do documentário, nossa busca por equipamentos e nossa primeira visita aos engenhos para pesquisa de campo. O segundo tópico trata sobre a produção, nele descrevemos todo o período em que viajamos para as filmagens, todos os problemas que precisamos enfrentar e escolhas técnicas e estéticas do documentário. Por fim, o tópico três retrata nossa caminhada até o produto final com a montagem e edição, o conceito estético do documentário e nossas conclusões após todo esse projeto.

## 2.0 PRÉ-PRODUÇÃO

### 2.1 Definição de documentário

Definir documentário não é uma tarefa fácil. Ao contrário de outros modos cinematográficos, este parece estar em constante movimento e desenvolvimento. As técnicas adotadas em um filme documentário podem, ou não, serem adotadas por outro. Para Nicholls (2005, p. 48) "nem todos os documentários exibem um conjunto único de características em comum". Portanto, dizer que todos os documentários usarão voz off como, por exemplo, na produção do documentarista Humberto Mauro *O carro de Bois*<sup>2</sup>, de 1974, perde a característica de verdade quando observamos filmes como *Regen*<sup>3</sup> (1929) que não é composta nem mesmo por falas e entra no modo documentário. Também não poderíamos dizer que todos os documentários devem ter atores sociais, visto que toda uma vanguarda neorrealista Italiana de filmes de ficção foi baseado na atuação por, também, não atores, como por exemplo, o filme *Ladrões de Bicicleta*<sup>4</sup> (*Ladri di Biciclette*), de Vittorio De Sica, 1948.

Em pesquisa rápida pelo internet<sup>5</sup>, a definição de documentário está inteiramente ligado à noção de documento, documentar acontecimentos reais. Entretanto, para Nicholls (2005, p. 47), esta não é uma definição que um dicionário conseguiria abarcar, pois o seu sentido parece ser sempre relativo ou comparativo às outras produções. Outra definição aceita é entender o documentário como um símbolo de resistência contra a forma cinematográfica de ficção.

O documentário se impõem com todas as suas falhas no modo de apreensão do mundo, repleto de vazios e surpresas, que obrigam o documentarista a se

<sup>2</sup> *Carro de Bois*. Direção: Humberto Mauro. Brasil. 1974.

<sup>3</sup> *Regen*. Direção: Joris Iven. França. 1929

<sup>4</sup> *Ladrões de Bicicleta*. Direção: Vittorio De Sica. Itália. 1948.

<sup>5</sup> Informação retirada do site <[www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/documentario](http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/documentario)> no dia 13/11/2016.

engajar em um processo de invenção constante sempre pautado por novas descobertas. (PUCCINI, 2009)

Documentário, portanto, é um tipo de produção muito sujeito a interpretações de cada indivíduo. Na nossa visão, está é uma modalidade de produção mais flexibilizada que foge dos sistemas técnicos de um cinema de ficção (mas não totalmente) e se aproxima de uma produção de maior imersão social, além de ser uma produção que se propõe a mostrar realidades diferentes. Destacamos este fato, pois estamos partindo da nossa própria experiência, quando decidimos falar sobre os engenhos e a relação pai e filho, entramos em uma realidade diferente da nossa e buscamos apresentá-la para outras pessoas que também possuem uma realidade distante daquela, tudo isso, com o intuito de mostrar outras realidades e outras formas de vida.

## 2.2 Estilo de documentário

Ao produzir um documentário, o cineasta e todos os envolvidos na produção têm uma responsabilidade com aqueles que serão colocados diante da câmera em prol de um desejo individual da equipe. Quando surgiu o interesse em falar sobre os engenhos, e, mais tarde, conhecendo os personagens que nos ajudariam a compor essa história, compreendemos a responsabilidade ética que tínhamos com eles. Estudamos as melhores abordagens que poderíamos utilizar para o documentário de forma que ambos – documentaristas e personagens – se sentissem representados. Toda esta questão partiu da confiabilidade que todos eles colocaram diante de nós, e, por isso, nos sentimos no dever não apenas de observá-los, mas entendê-los.

Partindo da nossa falta de experiência em produções documentárias e querendo não somente utilizar deste espaço que teríamos apenas como projeto, mas também como aprendizado, decidimos mostrar ativamente a nossa participação. Desta maneira, não ficaríamos apenas atrás das câmeras desempenhando um papel distanciado dos personagens, de modo que decidimos nos apropriar do estilo de documentário participativo. Como Nicholls (2005, p. 153) define, o documentário

participativo "dá-nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera."

Não buscávamos apenas produzir imagens e recriá-las em pós-produção da maneira que mais nos agradasse. O que queríamos com o documentário era descrever tanto a nossa experiência quanto a dos envolvidos nessa produção. Apesar de entendermos que nunca poderíamos ser um deles, gostaríamos, por um breve momento, estar entre eles, aprender com eles e mostrar isso diante das câmeras de alguma maneira.

Nossa postura durante todo o documentário foi então inclinada para esse engajamento dos cineastas na produção: conversas impessoais, participação ativa nas ações e nossa participação em frente às câmeras como atores sociais. Nas entrevistas, por exemplo, nos colocamos não apenas no papel de mediadores das falas, mas de confrontadores. Perguntamos o tempo inteiro sobre coisas pelas quais parecem óbvias para os personagens, interagimos com eles como se fôssemos alunos e eles os professores, nos explicando sobre os processos.

A proposta da entrevista, que, de início, nos pareceu uma possibilidade que fugia do que o projeto buscava, por ser um artifício de maior presença e reconhecimento no método do documentário expositivo. Nos confundiu em um primeiro momento sobre o caráter participativo dessas cenas. Porém, Nicholls (2005, p. 155) descreve que, a entrevista é mais do que simplesmente uma sequência de perguntas respondidas, ela é o momento de encontro entre cineasta e tema, não fugindo do método seguido nesse projeto.

### **2.3 A busca pela voz**

A dificuldade de encontrar uma maneira de escrever e mostrar um tema em forma de imagens começou quando precisávamos nos engajar em um tipo de produção que pouco nos interessamos em participar durante o curso. Inicialmente por preconceitos com o modo documentário e, mais adiante, por não nos considerarmos aptos para se apropriar de um tema de maneira tão próxima ao espontâneo. Foi talvez, por

este motivo, que escolhemos fazer algo tão desafiador. Queríamos entender qual visão de mundo tínhamos e como ele apareceria em uma produção.

Como produtores relativamente iniciantes no campo do documentário, necessitávamos encontrar o nosso espaço de fala em uma produção, achar as maneiras pelas quais gostaríamos de levar o espectador e defender algum argumento. Para isso, necessitávamos encontrar a nossa voz na produção.

Entendemos a voz de um documentário como um conjunto de artifícios que diz sobre como vemos um determinado tema, e, além disso, como nos aproveitamos e nos incluímos nele para produzir algum tipo de discurso. Nicholls (2005, p. 76) descreve a voz como "uma revelação de como o seu criador (documentarista) se engaja no mundo de forma que talvez nem ele mesmo tenha reconhecido plenamente."

Entender que nossas escolhas produziriam a voz do projeto que pretendíamos apresentar, nos fez compreender a dimensão de cada plano, personagem, cenário, questão e corte no trabalho como um todo. Nossa voz, não estava formulada e nem compreendida em sua totalidade, visto a falta de experiência e imersão naquele mundo social, mas estávamos em intenso movimento de busca por ela, por essa voz que mostre nossa perspectiva do mundo, nossos argumentos transcritos em imagens, e, além de tudo, demonstre nosso encontro com ele.

Quando visitamos o engenho do seu<sup>6</sup> Antônio Galdício dos Santos e ele nos explicou o tempo de moagem em um engenho de madeira (cerca de 2 a 3 horas) e disse que todos na roça costumavam acordar à meia-noite para conseguir produzir 2 tachos de rapadura, fizemos a escolha de planos mais longos que mostrassem a demora e a monotonia desse momento de moagem. Essa simples escolha, poderia ser entendida ou não pelo espectador, mas com absoluta certeza transmitiria, como menciona Nicholls (2005, p. 76) "nosso ponto de vista social, e ainda, como este ponto de vista se manifesta no ato de criar".

---

<sup>6</sup> Forma coloquial correspondente ao pronome de tratamento "Senhor", muito comum no sertão.

## 2.4 Concepção da ideia e pesquisa de campo

A busca, não apenas por uma categoria de trabalho, ou até mesmo projeto que nos interessasse, sempre foi constituída de dúvidas. É sabido por todos os estudantes da área que as diversas categorias apresentadas como opções se declinam para aquilo que o estudante se viu mais atraído durante os quatro anos de curso. A problematização surgiu pelo interesse de uma das partes (Nathan Soares) em seguir carreira na área de roteirização. Enquanto isso, a outra parte (Jisely Azevedo), buscava uma produção em que viabilizasse, de maneira efetiva, a prática de uma outra área em que ela já atuava: a fotografia. Porém, sem nenhum interesse por um tema específico.

Tudo se modificou no dia em que nos vimos obrigados a definir um caminho. Na primeira aula do 6º semestre, na disciplina de Pesquisa em Cinema e Audiovisual, necessitamos definir qual categoria e tema escolheríamos.

Quando essa dúvida foi apresentada ao professor responsável pela disciplina de Pesquisa em Cinema e Audiovisual, Eder Amaral, sanou dúvidas e permitiu que se pensasse por outra perspectiva. Afinal, se o único motivo de interdição para produzir o documentário era medo de deixar de lado um projeto praticamente concluso, não existia interdição, pois o trabalho poderia ser concluído após o curso. Assim, entre conversas a respeito desse assunto, surgiu um ponto de intersecção entre os dois envolvidos: a doença de Alzheimer.

Ambos queríamos entender como era viver com a Alzheimer, mas sem um estudo clínico, apenas por meio de relatos de pessoas com a doença, falando sobre como é viver com o esquecimento. Em suma, a problemática da memória e sua relação com nossos modos de viver.

Neste momento, começamos os estudos e o período de pesquisa para produção do documentário sobre Alzheimer. Queríamos entender tudo sobre a doença, sobre seu impacto na família e na pessoa doente para, enfim, começarmos o período de busca por personagens e elaboração de um argumento. Porém, o que parecia ser o começo de um projeto, foi o início de diversas complicações. Quanto mais líamos a respeito deste assunto, mais nos sentíamos despreparados para falar dele de forma abrangente e em tempo hábil para a produção, além de outros

problemas, como a dificuldade de acesso às pessoas com a doença. Ter a maturidade de perceber isso foi definitivo para nosso projeto.

Sabendo que queríamos falar sobre a memória, conversamos com o nosso orientador, Rogério Luiz, e obtivemos um grande avanço. Com a reunião, foi colocado em pauta o fato de que Jisely vem de uma região com uma cultura de produção, principalmente de cachaça e rapadura, muito intensa. Essa produção parece fazer parte da vida das pessoas na cidade, incluindo Jisely que viveu sua infância indo aos engenhos. Essa informação fez surgir uma vontade, tanto aos orientandos, quanto ao orientador, de procurar entender o fenômeno da memória referente à produção em engenhos em Ouro Verde, Município localizado próximo à cidade de Abaíra, aproximadamente 355 km, em linha reta, de Salvador. A ideia era que falássemos sobre essa produção pela perspectiva dos idosos que viveram nessa cultura.

Com um tema definido, precisávamos ir em busca de estética, personagens e do argumento que nos sustentaria na produção. Para isso, viajamos para o município no dia 11 de abril de 2018.

Como o que queríamos estava relacionado, inteiramente, à história da produção na cidade, buscávamos, a priori, algum engenho com produções mais rudimentares. A partir disso, e por intermédio de alguns moradores, foi possível que fizessemos visitas em quatro engenhos com modos e maneiras de produção distintas.

#### **2.4.1 Engenho da Goiabeira**

O primeiro engenho que visitamos foi o engenho do seu Antônio Joaquim dos Santos, chamado comumente na cidade de "Engenho da Goiabeira". O engenho, que Antônio herdou do sogro, nos pareceu muito interessante por se manter em funcionamento há cerca de 50 anos, tendo como foco a produção de cachaça por meio do mecanismo de ferro. O dono, e principal produtor, nos explicou o processo completo de obtenção da cachaça. Segundo ele, a produção se iniciou pela rapadura, mas depois começaram a produzir todos os derivados da cana, desde vinagre à cachaça. A família foi bastante proativa em nos mostrar tudo, mas o senhor Antônio é um homem de poucas palavras. Nos respondeu, monossilabicamente, apenas o que

perguntamos. Em compensação, não pareceu se incomodar com as câmeras e nem com a proposta do documentário.

Ele se mostrou pouco ciente da dimensão histórica que estava inserido, mas foi o personagem com maior possibilidade de trazer uma memória imagética do engenho antes e hoje, já que a família possuía um acervo com cerca de 25 fotos. Portanto, buscaríamos nele, o que se tinha de história daquele engenho de meio século e as mudanças da produção, desde quando começaram, até os dias de hoje, já trazendo questões de mudanças de costumes e referentes à globalização. (Figura 1)



Figura 1. Engenho da Goiabeira. Seu Antônio apresentando o engenho.

#### 2.4.2 Engenho da Tromba

Apesar do interesse que tivemos pelo primeiro engenho, ainda procurávamos por um que produzisse de modo mais artesanal, como se fazia antigamente. Com a ajuda de algumas pessoas, chegamos ao segundo engenho visitado, o engenho do seu Antônio Galdício dos Santos. Neste, a família nos apresentou também suas maneiras de produzir, porém, com a peculiaridade de que ainda se utilizavam de bois para a extração da garapa, papel que antes era das pessoas escravizadas. A principal produção do lugar era a rapadura e a farinha, que geralmente ficava a cargo das mulheres. Seu Antônio nos disse que sua produção era familiar e que já havia começado a ensinar seu neto a respeito de como ela funciona. Além disso, entende que é um dos poucos a produzir de maneira ainda rudimentar, mas não tem pretensão

de mudar. Nas suas palavras "A garapa é mais gostosa feita com engenhos de bois, do que feita com engenhos mecanizados, que fica com gosto de ferro".



Figura 2: Engenho da Tromba, seu Antônio e seu engenho de ferro.

Ao contrário do personagem do primeiro engenho, este parecia ter consciência da história e também da importância do seu trabalho, porém, apesar de não se incomodar com fotos, pareceu incomodado com as filmagens. Sua família também foi prestativa em mostrar tudo, mas não possuíam nenhuma foto do local antigamente. Deste, pretendemos buscar um pouco mais sobre a história do engenho de madeira, onde esse produtor está inserido na história e na produção, como cultura familiar.

### 2.4.3 Engenho do Currálinho

O terceiro engenho que visitamos possuía um sistema de produção, também, familiar. Criado por dois irmãos, conversamos com Cícero Alves de Oliveira, aquele que parecia ter concebido a ideia de criação do engenho. Segundo ele, houve, anteriormente, a tentativa de buscar outras formas de sobrevivência na cidade grande,

com uma viagem que o mesmo fez até São Paulo, mas aquela realidade não o agradou.

Também com uma produção mecanizada, quem os ensinou a produzir foi o seu pai, que começou muito antes o trabalho nos engenhos. O que pretendíamos extrair desse personagem, muito carismático, é sua consciência do que faz, mas além dessas questões, como ele enxerga o seu papel na produção, como ele se atentava para a importância que tinha dentro dos processos. Quando o questionamos sobre o porquê de produzir, ele nos respondeu, quase prontamente, que produz cachaça porque gosta, afinal, foi para a capital e decidiu voltar para produzir. Perguntamos então o porquê de escolher a cachaça, o mesmo nos respondeu: "Fazer farinha aqui é uma doença, mas fazer cachaça é bom. Toda hora é hora".

Entretanto, apesar de muito proativo frente à câmera, Cicero não autorizou que o filmássemos, mas garantiu que o seu irmão e seu pai poderiam falar quando fossemos produzir o documentário.



Figura 3: Entrada para o engenho do Currealinho.



Figura 4: Local onde é produzida a cachaça.

#### 2.4.4 Engenho de Ouro Verde

O quarto engenho que fomos visitar pertencia a Janilson Azevedo Santos. O engenho foi criado também tendo uma produção mais artesanal, com bois para moer a cana, mas hoje, o que encontramos no local são somente as madeiras, que constituíam o engenho, jogado de lado. Ao ser perguntado sobre o motivo, ele nos respondeu que produzir com engenho de madeira era um caminho incoerente para quem quer produzir muito, pois necessitava de pelo menos quatro bois e demorava muito para retirar o máximo que pudessem da cana. Segundo ele, quando seu pai fez a proposta da criação do engenho, ele apresentou apenas a condição de que não fosse de madeira.

Apesar de ser relativamente novo, com mais ou menos seis anos, o que foi interessante neste lugar foi o que o personagem tinha para nos falar sobre uma produção efetiva em engenhos. Esse foi o que nos pareceu mais voltado para uma produção, com pessoas que entendem e têm consciência do que estão fazendo. Além disso, pensávamos em mostrar esse embate entre o filho, Janilson, que vê o engenho de madeira como sendo improdutivo, talvez até pela sua idade (cerca de trinta e poucos anos) e seu pai, que nasceu e viveu a partir desse tipo de produção.



Figura 5: Engenho de Ferro localizado na cidade de Ouro Verde.



Figura 6: Cachaça Pura do engenho de Ouro Verde (Janilson).

#### 2.4.5 Concepções sobre os Engenhos

Os quatro engenhos que conhecemos nos deram um panorama geral da produção na cidade, quatro perfis diferentes de produção. Nas nossas conversas com os possíveis entrevistados do documentário, surgiram pontos de intersecção entre eles, com entendimentos notáveis do porquê produzem e para quê produzem, mas com diferenças que podem entrar (mas sem querer proporcionar isso) em um conflito entre os estilos de produção.

No geral, todos disseram que aceitariam falar, mas que, infelizmente, o dia que escolhemos para a visita não era apropriado para acompanharmos a produção, pois ela é feita anualmente e tem uma data específica para iniciar. Por este motivo, marcamos um retorno para que, no mês de junho voltássemos para iniciar as gravações nos quatro engenhos.

O retorno da viagem foi de intensa efervescência de ideias e de esclarecimentos. Tomamos consciência de que pelos personagens que conhecemos, não havia possibilidade de manter a proposta inicial, na qual os idosos seriam os condutores da narração. Isto por que, o ambiente que esperávamos encontrar com muitos idosos participando da produção, não se concretizou. Primeiro, um dos personagens que visitamos possuía no máximo 35 anos. Segundo, quem produz nesses engenhos são principalmente os filhos dos senhores de engenho que também não eram idosos. Esses fatos nos impossibilitava de efetivamente fazer um

documentário sobre as memórias dos idosos no engenho. Desta forma, entendemos que deveríamos conversar com aqueles que vivem nos engenhos hoje, pois são eles a manifestação da cultura e memória construída daquele povo e daquele lugar. Portanto, o retorno foi de solidificação de ideias.

Conforme interagíamos com as pessoas durante a viagem e levando em conta nossas produções documentárias anteriores, sabíamos que não queríamos um filme estruturado no Talking Heads<sup>7</sup>, onde há um entrevistado como testemunha de fatos e situações, pois acreditávamos que havia muito a ser dito no silêncio ou nas ações. A pretensão era que houvesse os momentos de entrevista, mas planos que diriam por si só, ou até mesmo que estivessem abertos a interpretações mais subjetivas. Para a construção imagética, a ideia era utilizar planos mais longos, de contemplação, tentando capturar algo mais próximo do espontâneo, mas também mesclar com recursos que permitiriam dar um direcionamento para o espectador.

Nossa grande preocupação, neste momento, era a abordagem com essas pessoas, isto porque pareciam ter uma certa desconfiança sobre nosso trabalho. Nosso maior, e talvez mais difícil papel na filmagem, seria deixar de ser um intruso e fazer parte daquele universo de maneira mais efetiva. Primeiro, assim como na maioria das produções, precisaríamos ser mais meticulosos quanto ao que falaríamos e mostraríamos.

O fato é que os produtores da região já haviam sofrido com a intervenção do Ibama no local, e por mais que não tenha sido falado por eles especificamente, era sabido pela cidade que existia essa questão. Por isso, entendíamos que era necessário agir com ética ao mostrar seus engenhos sem interferir em seus cotidianos. Essa preocupação partia principalmente do que Bill Nicholls apresenta em seu livro sobre a representação. Isso nos trouxe a necessidade de se ater quanto à importância de representar do outro com responsabilidade.

A segunda questão que parecia nos inquietar era quanto à abordagem dos personagens na hora da produção. A viagem nos serviu de suporte para perceber

---

<sup>7</sup> *Talking heads* é uma expressão que a cinematografia contemporânea (além de historiadores e teóricos do documentário) tem utilizado para se referir a uma técnica de realização documental em que as entrevistas de várias pessoas são montadas uma depois da outra, constituindo o documentário como uma sequência de depoimentos, que se complementam entre si. A expressão, corriqueiramente utilizada em língua inglesa, quer dizer "cabeças falantes", o que traduz o sentido da estrutura narrativa". (KHOURI, OLIVEIRA, 2017)

defasagens que tínhamos no processo produtivo, a principal delas nos parecia ser a maneira de perguntar/questionar e ser entendido. Para isso, buscamos tirar as respostas para essa pergunta na fonte do cineasta Eduardo Coutinho, assistindo filmes como "O fim e o princípio"<sup>8</sup>, de 2006; e "Cabra marcado para morrer"<sup>9</sup>, de 1984, que nos permitiram ter uma dimensão sobre como abordar, perguntar e se relacionar com os personagens. Observando a maneira com a qual o cineasta iniciava uma conversa, como ele conseguia fazer com que as pessoas falassem sobre um determinado aspecto e como garantiam a confiança dos personagens.

### 3.0 A MEMÓRIA GERACIONAL NOS ENGENHOS

A ideia inicial de falar sobre a doença de Alzheimer e, logo depois, abordar a história de vida dos idosos no engenho, sempre esteve pautada na nossa afeição pelo grande e vasto universo da memória. Para nós, a memória estava apenas ligada às nossas lembranças, assim como a maioria das pessoas imagina. Porém, com o início deste projeto e nossa discussão sobre o assunto, na disciplina "Memória e Preservação do Cinema e Audiovisual", nos tornamos mais familiarizados com o tema.

Em nossa visita inicial aos engenhos, percebemos uma infinidade de assuntos/temas que poderíamos tratar: O fim dos engenhos; a globalização; a resistência cultural; a economia da cidade, extremamente baseada na produção dos derivados da cana-de-açúcar, entre outros. Ou seja nos deparamos, com diversas possibilidades de trabalho para este projeto. Contudo, mesmo com esta vastidão de conteúdo, ainda almejávamos trabalhar com algo relacionado à memória.

Nas viagens que fizemos à cidade de Ouro Verde-Bahia, foi percebida uma intensa cultura familiar. Por este motivo, quando terminamos as filmagens, o que nos recendia em todas as imagens e falas dos personagens era justamente isso, essa tendência ao discurso fraterno e à afetividade provinda da instituição *família*. De forma ainda mais específica, o que estava evidenciado era a relação pai e filho nos engenhos de cachaça e rapadura.

---

<sup>8</sup> O fim e o Princípio. Direção: Eduardo Coutinho, 2006.

<sup>9</sup> Cabra Marcado para Morrer, Direção: Eduardo Coutinho, 1984.

A cidade não possui tantos engenhos quanto antigamente, mas dos quatro que escolhemos filmar existe uma cultura de produção, que é transmitida de pais para filhos muito forte. Cultura tão forte que (re)direciona o olhar para temas já vislumbrados como interessantes para serem documentados. Ou seja, ao falar desse assunto, tocávamos em globalização, fim dos engenhos, mercado, economia. Assuntos amplos, que poderíamos, ou não, utilizar no discurso do nosso documentário.

O engenho da Goiabeira começou há tantos anos, que nem mesmos os próprios trabalhadores conseguem calcular quem fez os primeiros plantios das canas, que hoje são usadas como produto principal para moagem. Seu Antônio Joaquim dos Santos, atual dono do engenho, começou trabalhos muito cedo, ajudando o seu pai na produção de rapadura. Seu pai, por sua vez, também começou muito pequeno na produção, com a ajuda do seu pai. Atualmente, quem produz no engenho da família são os filhos de seu Antônio.

O engenho da Tromba possui uma história mais específica. Seu Antônio Galdício, dono do engenho, foi iniciado já adulto na produção. Porém, também já ajudava o seu pai e o seu avô desde muito novo. Atualmente, ele é o único com engenho de madeira na cidade em produção. A sua resistência em manter o engenho de madeira vem da tradição dos seus ancestrais, e quando questionamos o seu filho se ele teria interesse em mecanizar o engenho, ele nos respondeu, prontamente, que não poderia deixar a cultura que seu pai, avô e tataravô criaram.

O terceiro, o engenho de Janilson Azevedo, foi criado por meio de uma sociedade entre pai e filho. Janilson começou a produção quando ainda era criança. Iniciou no engenho de madeira, ajudando o seu tio. Há cerca de oito anos, eles construíram um engenho conjunto, onde produzem, basicamente, cachaça.

O último engenho que observamos e filmamos foi o engenho de Mariano Alves. Foi da experiência em observar a relação entre ele e seus filhos que encontramos nosso dispositivo, pois o dono do engenho, Mariano, o criou juntamente com seus filhos, em busca de uma vida mais confortável para eles.

Portanto, o que se observava nos engenhos da cidade era um grande e vasto agrupamento de saberes que foram transmitidos há muitos anos para as gerações posteriores - homens que passam esses saberes para seus filhos. Por mais que os quatro engenhos visitados sejam, excepcionalmente únicos na produção e vivência,

possuem características em comum com a forma de ensino das técnicas na organização anterior. Assim conforme ressalta Milene Silveira Gusmão(2014, p. 107), em seu artigo "Relações Geracionais e Aprendizados de Cinema na Bahia", isto caracteriza a experiência relacional de membros de uma mesma geração, que, apesar das suas especificações, acabaram encontrando objetivos em comum.

É interessante observar que a forma que todos iniciaram os trabalhos no engenho segue um padrão, recorrente se compararmos com as formas que os filhos transmitem os conhecimentos para seus filhos, atualmente.

Quando questionados sobre a forma que começaram a produzir, todos responderam que o trabalho era, basicamente, "tocar" os bois no engenho de madeira. Processo este que, atualmente, no engenho da Tromba, onde ainda utilizam o sistema de moagem de madeira, pode-se visualizar os netos encarregados dos mesmos trabalhos. Já em outros engenhos, observamos a modernização. Os netos e as crianças participam da moagem, mas, agora, com outras especificidades durante a produção, como na mistura da garapa e observação da fervura. Além de fazer um movimento contínuo de passagem de saberes, há também um processo de resignificação destes no engenho. Gusmão (2014, p. 105) nos diz que esse processo, além de reproduzir repertórios culturais já existentes, permitem a sua resignificação.

Dentro deste sistema geral, é interessante observar que todos estão cientes dos seus papéis sociais e culturais. Todos os donos de engenho, que atualmente apenas observam os seus filhos trabalharem, afirmam que esse é o processo "natural" que ocorre na cidade. É um processo iniciado até mesmo pelos próprios filhos e sua vontade de aprender um pouco mais sobre o trabalho dos seus pais. Essas ações podem ser entendidas como resultados dos processos de transmissão de conhecimento (GUSMÃO, 2014, p. 104).

O papel dos pais no engenho é o ponto de referência de um saber que nem mesmo os filhos sabem informar a fonte, além de que o papel dos filhos no engenho está ligado, principalmente, à possibilidade de transmissão de saberes para a posteridade. Os netos, aqui como um terceiro elo do nosso dispositivo em falar sobre a relação da memória geracional nos engenhos, aparecem como uma nova possibilidade de ruptura ou resignificação, como, por exemplo, falado por um dos

nossos personagens, que disse que não gostaria de ver os seus netos no trabalho de engenho.

## **4.0 ESTUDOS COMO FORMA DE APRIMORAMENTO**

### **4.1 Estudo I**

O primeiro estudo proposto pelo nosso professor/orientado foi a montagem de um vídeo com duração de 5 minutos, a partir das imagens filmadas no primeiro processo de produção. Esse exercício nos permitiu trazer algumas perspectivas para o nosso projeto: primeiro, visualizar, já por meio do encadeamento das imagens filmadas, se o documentário estava em congruência com o sentido que esperávamos; segundo, descartar ou acrescentar ideias que fortaleceriam o nosso projeto.

Para produzirmos este vídeo buscamos trazer uma estética do que gostaríamos de exprimir no documentário geral. Desta forma, as imagens escolhidas para essa primeira montagem foram aquelas que achávamos que mais possibilitariam entender o tipo de documentário que queríamos trabalhar, o participativo. Optamos nesse estudo por imagens que mostrassem a câmera mais participativa em cena ou nossa voz norteando os personagens durante as entrevistas.

Concluimos, com este vídeo, que sim, que havia a produção de um sentido próximo do que esperávamos. Além disso, conseguimos enxergar, além daquelas imagens fragmentadas, escolhas que funcionariam, ou não. O estudo I nos deu a dimensão de onde deveríamos focalizar para encontrar um conceito estético e técnico que fosse, não apenas idealizado mutuamente entre nós, mas ideal para o filme

### **4.2 Estudo II**

O segundo estudo proposto pelo nosso professor/orientador foi um pouco diferente do anterior. Dessa vez, a proposta era que montássemos um vídeo com

duração de apenas 2 a 3 minutos, com os *inserts*<sup>10</sup> das filmagens, sem entrevistas. A única regra seria que essas imagens não fossem colocadas aleatoriamente, mas sim, que elas narrassem algo. Sendo assim, através dessas capturas e do som, montamos todo o processo de produção e obtenção da rapadura, ainda dentro dos enquadres do engenho. Utilizamos imagens que pudessem mostrar o processo, sem nenhum tipo de explicação em diálogo, ou voz *off*, e, acompanhado delas, fizemos o uso do som deixando que ele ambientasse, mais ainda, aquilo que já estava na tela. Nesse segundo exercício, pudemos perceber que não só as entrevistas iriam trazer informações pertinentes, mas as imagens e o som também seriam, no documentário, um forte elemento a ser utilizado para a construção do sentido.

A partir desse estudo II chegamos à conclusão de que ganhamos autonomia para deixar as imagens e o áudio transmitirem os sentidos almejados, não descartando as entrevistas, mas mesclando todos esses elementos.

### 4.3 Estudo III

O terceiro estudo proposto, tinha a finalidade de unir os propósitos dos dois últimos estudos, numa tentativa de criar um contexto narrativo que pudesse dar direcionamento ao filme. Sendo assim, usamos imagens e entrevistas que nos auxiliaram na busca do que seria nosso assunto principal e dos arcos secundários que iriam compor o documentário, já que tínhamos várias entrevistas com assuntos distintos. Visto isso, mesclamos as falas com as imagens de produção.

Esse estudo nos fez perceber que aquela linha de escolha inicial, em relação aos assuntos abordados no filme, não era exatamente o que buscávamos em nossa proposta, mas ao mesmo tempo, com a ajuda do nosso orientador, percebemos que ali, naquele mesmo estudo, havia a essência da proposta inicial, mas que só a partir de vários estudos/observações conseguimos notá-lo: a relação pai e filho no engenho.

---

<sup>10</sup> Termo utilizado na área cinematográfica para designar o uso de imagens como interpolação e sobreposição em que uma cena é inserida em um ângulo diferente ou foco da tomada principal. Definição retirada do site <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Inser%C3%A7%C3%A3o\\_\(cinema\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Inser%C3%A7%C3%A3o_(cinema))> no dia 13/11/2018.

#### 4.4 Estudo IV

O quarto estudo foi feito com imagens captadas na segunda ida à cidade. Usamos entrevistas e imagens de produção e, com elas, notamos que nosso leque de possíveis assuntos a serem abordados, no documentário, eram ainda mais vastos.

Nesse estudo, também conseguimos concluir que a questão geracional e afetiva, nas relações paternas, voltava a se fazer presente. E serviu como reafirmação de que a construção do filme seguiria a partir deste argumento.

### 5.0 A PRODUÇÃO

#### 5.1 O encontro

Na tarde do dia 29 de Agosto, fomos ao engenho do seu Antônio Joaquim dos Santos, conhecido na cidade como Engenho da Goiabeira. A ideia inicial era que fôssemos apenas para uma conversa prévia e uma observação mais íntima, sem câmeras. Essa visita se fazia necessária para que pudéssemos eliminar os dois primeiros grandes problemas que constatamos ainda na pré-produção: a falta de confiança dos personagens em nós e a desenvoltura deles quando os colocássemos diante da câmera diante da câmera. Neste dia, levamos as câmeras e o gravador apenas por prevenção.

A viagem para o local durou cerca de 20 minutos. Chegamos logo no início da tarde e sem nenhuma câmera em punho, pois não queríamos nem os assustar, nem sermos vistos por eles como absolutos estrangeiros. Ao chegar na Goiabeira, observamos que estavam no processo de fervura da *garapa*<sup>11</sup>. Porém, nosso primeiro ímpeto foi procurar pelo seu Antônio e explicá-lo novamente sobre a intenção que

---

<sup>11</sup>Líquido que é retirado da cana de açúcar no processo de moagem, muito conhecido apenas como caldo da cana. Informação retirada do site <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Caldo\\_de\\_cana](https://pt.wikipedia.org/wiki/Caldo_de_cana)> no dia 13/11/2018.

tínhamos ali e a proposta do documentário. Para nossa surpresa, ele rapidamente nos pressionou a pegar as câmeras e começar filmar.

A partir deste momento se iniciou uma fase de testes, tanto para a câmera (J.A)<sup>12</sup>, quanto para o responsável pelo som e direção (N.S)<sup>13</sup>. Observamos como a luz e o vento se comportavam no local, de que maneira conseguiríamos as melhores imagens e como diminuiríamos os problemas evidentes de ruídos. Durante toda a tarde filmamos o processo final da produção de rapadura e os próprios produtores nos convidaram para conhecer o canavial e recolher imagens da retirada de cana. Na plantação, encontramos o primeiro obstáculo: o vento. O local traz uma ventania que impossibilitou que fizéssemos todos os áudios com a limpeza que queríamos e, como não tínhamos nenhum equipamento para barrá-lo, tivemos que, por vezes, aceitá-lo como parte da produção.

Outro desafio do processo foi a dificuldade de gerenciamento para os cartões memória e bateria para as câmeras. O fato é que não tínhamos condições de comprar um número de cartões que fosse suficiente para geração das imagens e, aqueles que conseguimos emprestados, suportavam, no máximo, 16Gb. Além disso, as baterias não podiam ser recarregadas facilmente devido à falta de tomadas – até mesmo no engenho – disponíveis na locação. Neste primeiro dia, apesar de alguns problemas, conseguimos capturar imagens interessantes para o filme e fizemos um mapeamento das questões que poderíamos tratar na visita seguinte, assim como a melhor maneira de obtermos respostas para além do recorrente tom monossilábico dos personagens em questãc.

Ao fim do primeiro dia de observação, que acabou sendo o primeiro dia de filmagens, voltamos para casa com alguns problemas e questões a resolver. Assistimos as imagens feitas e conversamos sobre o que tínhamos até ali, ou seja o que nos incomodava e o que teríamos que deixar como elemento narrativo. Este dia de filmagem foi importante para que continuássemos com os pés no chão. Afinal, por sermos ainda estudantes com algumas poucas produções, sabíamos que algumas coisas não sairiam no nível profissional que almejávamos, não por negligência técnica, pois estudamos ao máximo para fazer o melhor, mas pela falta de equipamentos e pessoas que nos ajudassem na produção.

---

<sup>12</sup> Abreviação para o nome próprio Jisely Azevedo.

<sup>13</sup> Abreviação para o nome próprio Nathan Soares.

Essa reflexão nos deu uma visão maior do trabalho e percebemos que gostaríamos que isso aparecesse na câmera. Queríamos que as pessoas soubessem do nosso papel na produção. Portanto, além de ser um documentário participativo, que falasse sobre os engenhos, gostaríamos que falasse de nós como dois futuros cineastas nordestinos tentando fazer uma produção de maior porte. Desta forma, por mais que não chegássemos ao resultado que esperávamos, a busca por chegar a algum lugar já seria válida pelo nosso perfil.

Entendidos a esse respeito, partimos para as questões possíveis de resolução. Primeiro, decidimos levar o notebook completamente carregado para o engenho, desta forma, o serviço de *logger*<sup>14</sup> seria feito nos momentos de menor necessidade de captura de imagens. Segundo, para o som, pesquisamos algumas possibilidades de produzir um *barravento* para o gravador. Assim, improvisamos com um pedaço de urso de pelúcia (Figura 7), uma possibilidade de diminuir a entrada de ventos. Por fim, diminuimos o número de câmeras para gravação. Assim, quando uma descarregasse, teríamos outras à disposição.



Figura 7: Urso de pelúcia utilizado para barrar vento.

No dia 30 de junho de 2018 (Sábado), partimos para o Engenho da Goiabeira, às 7:00 horas da manhã horário marcado com os produtores, em que ocorre a segunda produção de rapadura. A filmagem, dessa vez, começou com a intenção real do que buscávamos. Começamos a captura de imagens logo no caminho, chegamos

---

<sup>14</sup> Processo de descarregamento dos cartões.

ao engenho com as câmeras e equipamentos em mãos. Os produtores já acostumados pelo dia anterior, não se importaram tanto com elas.

Neste dia, filmamos o processo de moagem para extração da garapa e acompanhamos o processo até se tornar a pedra de rapadura. Descobrimos que apesar de ter o seu Antônio Joaquim como principal produtor do Engenho, a produção começou com a participação do seu genro. José Antônio dos Santos aceitou conversar com a gente e explicou como que o engenho cresceu e a importância da produção de engenhos de rapadura e cachaça na cidade. Tudo parecia ir bem, até que em uma passagem de cartão de memória de uma câmera para outra, nos deparamos com a mensagem "Cartão não pode ser acedido, formate-o e tente novamente". No momento trocamos de cartão e conseguimos fazer com que outro funcionasse, mas as imagens de todo um dia haviam sido perdidas. Para nossa sorte, tínhamos em mãos duas câmeras das três disponíveis, e uma delas estava gravando em alguns momentos importantes, como no momento da conversa com os filhos do seu Antônio Joaquim. Mas imagens como a da chegada, por exemplo, só existiam naquele cartão perdido. Sabendo da possibilidade de perda de imagens importantes para construção de sentido do nosso documentário, começamos a refilmar cenas já filmadas e procurar nos outros personagens ainda não entrevistados algumas respostas interessantes.

A abordagem utilizada neste primeiro engenho foi de conversar com os personagens, enquanto eles estavam produzindo. Esta decisão nos impossibilitou de manter a primeira ideia do documentário, em que aquelas imagens de produção seriam apenas *inserts*, mas, em compensação, nos trouxe pessoas entrevistadas diante da câmera de forma mais próximas a como elas são no dia-a-dia.

Esta escolha surgiu quando percebemos que o ponto de entrada para a vida daquelas pessoas, no engenho, era basicamente ouvi-las falar sobre o que sabem. Portanto, a partir de uma pergunta simples, como "Para que serve isso ou aquilo", eles conseguiam expor (sem efetivamente perceber) questões mais pessoais. Em um certo momento, eles mesmos esperavam que viessem perguntas sobre algo e já respondiam sem a necessidade de um questionamento norteado.

Por este motivo, nem sempre temos no documentário, em frente à câmera, pessoas olhando para a câmera, ou para o diretor (N. S). Deixamos que eles olhassem para onde se sentissem mais à vontade, não interferimos nestas questões mais

estéticas, pois queríamos o que de mais espontâneo eles tinham para mostrar. A única entrevista que optamos trazer convenções Talking Heads do documentário foi a entrevista principal com o seu Antônio Joaquim, mas ainda assim, permitimos esquecer perfeição técnica e focar no que aquele homem tinha para nos contar e da forma que ele queria contar.

Nós os seguíamos, eles nos guiavam da forma que queriam. Nós, como estranhos, que nos adaptávamos àquela rotina, buscamos nos distanciar daquela separação clássica dada por Nicholls (2005, P. 40), da relação entre cineasta, pessoas e público com a escolha da relação tripolar "Eu falo deles para você". Por entendermos que essa ideia traz a noção de propriedade em certo assunto e nos coloca em uma posição distanciada dos sujeitos filmados.

Nesta mesma semana, visitamos o segundo engenho, de Antônio Galdício dos Santos, conhecido na cidade como sendo o único engenho de madeira em funcionamento. Com os bois descansando para a segunda moagem de cana e a primeira remessa de garapa no tacho<sup>15</sup>, o encontramos em sua casa. Ele, assim como o outro, não se assustou com os equipamentos e se ofereceu para mostrar tudo diante da câmera.

Como queríamos um cenário com uma composição interessante, optamos por usar os últimos minutos que nos restavam, até a segunda moagem, para filmar a entrevista com o nosso personagem próximo ao engenho de madeira. Dele conseguimos mais do que esperávamos. Sem nenhuma preocupação diante da câmera, ele contou sobre sua vida no engenho e sobre questões como o fim da cultura na cidade e tradição familiar. Algumas coisas não saíram como previsto, como quando seu neto, parecendo não entender o que ocorria, se colocou atrás do seu avô e começou a fazer todo tipo de barulho possível com uma marreta. Entretanto, apesar do medo quanto ao resultado final do som, deixamos a imagem falar por si. Assim como Puccini (2009, p. 228) apresenta: produzir um documentário é estar sujeito a surpresas e acasos que podem, ou não, mudar totalmente o rumo da produção.

---

<sup>15</sup> Recipiente redondo de cobre no formato de uma grande assadeira que serve para fervura da garapa até chegar ao ponto de rapadura. Definição dado pelos produtores do Engenho.

## 5.2 O retorno e o reencontro

Voltamos à cidade cerca de um mês depois do nosso primeiro período de produção. O intuito desta vez era não apenas captar imagens e entrevistas de outros engenhos, mas retornar aos primeiros filmados para saber o que seria possível extrair daqueles locais.

A necessidade de retorno aconteceu quando, por meio de estudos feitos com imagens já filmadas no primeiro período, percebemos que as falas dos personagens pareciam repetitivas e não traziam nada além daquilo que já estava sendo visto em outras imagens.

Chegamos à cidade no mês de agosto. Como não podíamos perder tempo, decidimos ir no outro dia pela manhã ao engenho de Janilson Azevedo Santos, nosso personagem mais novo. Com 32 anos, construiu seu engenho juntamente com seu pai e produz uma das melhores cachaças da região – como ele mesmo destaca. Como a sua casa é muito próxima ao local que ficamos hospedados, acordamos às 5:30 da manhã e fomos ao engenho já com as câmeras em punho. Queríamos observar que tipo de imagem conseguiríamos, pegando o personagem completamente de surpresa com as câmeras.

Chegamos às 6 horas da manhã, dito por ele como horário para iniciar a produção de cachaça. O engenho estava completamente parado, apenas com a fomalha ligada. Esperamos cerca de 10 minutos, até que nosso personagem apareceu, com as câmeras em seu rosto, ele não se importou e autorizou que continuássemos. Neste engenho, as filmagens de *inserts* tinham um outro intuito. Enquanto filmávamos, íamos tentando tirar dele histórias interessantes que poderiam funcionar como arco para nosso documentário. Isso foi evidenciado por alguns autores,

Ao se examinar e interpretar os dados repetidas vezes, o pesquisador descobre novas interrogantes, novos caminhos a serem trilhados. Não é só ver os fatos e gestos da prática filmada, mas sublinhar a imagem, analisar com o cenário, com o ambiente de pesquisa e com o referencial teórico. (BELEI, et al., 2008, p. 193)

A experiência neste engenho foi, definitivamente, a melhor de todas até então. Parecíamos outras pessoas em campo. Enquanto na fotografia Jisely parecia saber exatamente o que procurava, na direção e som Nathan entendia o que buscava. Ambos nos apropriamos da desenvoltura, diante das câmeras, do nosso personagem e tentamos participar não apenas com a câmera, mas na produção de cachaça em si. Retiramos cana do carro, moemos, tomamos garapa, conversamos com ele sobre coisas além do assunto "Engenho". Queríamos a confiança dele, mas também gostaríamos de criar confiança necessária para termos uma entrevista-diálogo, termo defendido por Edgar Morin, que seria o momento em que a entrevista encontra um ponto em que entrevistado e entrevistador dialogam entre si.

Como a produção de cachaça é um pouco mais demorada, após retomarmos do canavial, decidimos conversar um pouco com o pai de Janilson. Era um homem com cerca de 60 anos, que parecia tão desenvolto com a câmera quanto seu filho. A ideia partiu de uma observação de Nathan de que o engenho havia sido criado por pai e filho. O pai, fez a proposta de um engenho de Madeira, enquanto o filho respondeu que só trabalharia em um engenho de ferro. Este conflito de tempos era visto/percebido por todo o engenho. O engenho tocado a boi, desmontado em um canto, os carros de boi largados, a fomalha de rapadura parada. Por isso, decidimos que o arco precisaria ser esse.

A conversa com o pai não foi aquela que esperávamos. Desinibido diante das câmeras, ele pareceu perder tudo que tinha para falar, assim que cantamos o "ação". Suas falas foram curtas e ele não parecia entender o que deveria falar. A entrevista durou pouco, suas falas acabaram logo e nossa falta de experiência se tornou, novamente, um desafio naquele momento. O diálogo que buscávamos não foi possível.

Após essa entrevista, decidimos voltar para casa, pois já era hora do almoço. Marcamos com Janilson às 13:30. Chegando em casa, fizemos toda a atividade de *logger* das imagens. Estávamos com medo de não conseguirmos chegar a lugar nenhum com aquelas entrevistas feitas. Por isso, decidimos mudar a abordagem, pois não estávamos conseguindo chegar onde queríamos com as entrevistas.

Existem três tipos de entrevistas: estruturada, semi-estruturada e não-estruturada. Entende-se por entrevista estruturada aquela que contém perguntas fechadas, semelhantes a formulários, sem apresentar flexibilidade;

semi-estruturada a direcionada por um roteiro previamente elaborado, composto geralmente por questões abertas; não-estruturada aquela que oferece ampla liberdade na formulação de perguntas e na intervenção da fala do entrevistado (MANZINI 2004, P. 189).

Nosso intuito era que nossas entrevistas fossem semi-estruturadas e possuísem um caráter mais narrativo. Gênero definido por Jovchelovich e Bauer (2002), como sendo uma entrevista com perguntas abertas, uma forma de encorajar os entrevistados. Com isso, atrelados a um esquema de perguntas fechadas e personagens de poucas falas, estávamos tendo entrevistas insuficientes para construir arcos interessantes para a história.

Decidimos então, pesquisar a respeito de entrevistas abertas e fechadas e começamos a reformular todas as perguntas. Pois, assim como Moraes (2009, p. 3) apresenta, as perguntas abertas possibilitam ao entrevistado relatar seus pensamentos e opiniões. Com essa pesquisa, conseguimos escrever quatro páginas e meia de perguntas, que não eram possíveis de serem respondidas monossilabicamente. Este processo foi corrido e mentalmente exaustivo, mas precisávamos testar algo diferente. Ademais, criamos perguntas simples de serem entendidas pelos personagens. Ainda segundo a apresentação de Moraes, de acordo com Jovchelovitch e Bauer (2002), "o entrevistador não deve impor formas de linguagens não empregadas pelo sujeito" e ainda, como apresentado por Belei (2008, p. 190), "um bom entrevistador é aquele que sabe ouvir, mas ouvir de forma ativa, demonstrando ao entrevistado que está interessado em sua fala, em suas emoções".

Quando retornamos no horário marcado, ficamos cerca de 10 minutos explicando sobre o que era o trabalho. Contamos sobre o que estávamos estudando e o que, para nós, era importante saber. Explicamos como funcionava a entrevista e quais perguntas seriam feitas. Além disso, o deixamos livre para falar além do engenho e além das perguntas norteadoras. Pois, de acordo com Moraes (2009, p.4), "as entrevistas narrativas deixam os sujeitos livres para argumentar sobre o que julga importante acerca de determinado tema." Todas essas ações, que antes eram feitas com menos ênfase, pareciam ser simples, mas se demonstraram de extrema importância na entrevista.

Pela primeira vez, em todo o nosso processo do trabalho, dialogamos com um personagem. A conversa fluiu tanto, que, em 20 minutos de entrevista, faltavam 3

páginas de perguntas. Neste momento, aquilo que queríamos aconteceu, o personagem nos dava pautas. Nathan não precisou olhar para o papel a todo tempo procurando perguntas, apenas conversamos com ele. Neste diálogo, conseguimos uma história potente e conseguimos, por fim, algo que nos fortaleceu a continuar no nosso projeto.

Este foi o momento que encontramos a nossa voz no documentário. Tínhamos estudado, assistido filmes e documentários em busca de abordagens que nos chamassem a atenção. Procuramos beber na fonte de filmes, como *"Cabra Marcado pra morrer"*<sup>16</sup> e *"O senhor do engenho"*<sup>17</sup>, em busca de vozes que falassem por nós e, com uma série de escolhas simples, conseguimos encontrar a nossa. Descobrimos nossa maneira de abordar aquelas pessoas, como deixá-las entendidas do que estávamos fazendo e, principalmente, como queríamos o nosso documentário. Agora, pretendíamos apenas fortalecer essa voz que encontramos. Mas antes, precisávamos retornar a nossas escolhas anteriores e tentar reformulá-las. Para isso, voltamos aos engenhos já filmados.

Depois da visita ao Engenho de Janilson, retornamos ao da Goiabeira e da Tromba, ambos já filmados no primeiro período de produção. Na visita, buscávamos saber o que eles faziam no período em que a produção de rapadura precisava parar, pois após os períodos juninos, quase não se vende.

O primeiro local que retornamos foi o engenho da Goiabeira. Chegando lá, encontramos seu Antônio Joaquim dos santos produzindo. Isso já nos fez perceber que a produção não havia chegado ao fim e, provavelmente, nossa visita seria em vão, para questão que queríamos trazer. Ainda assim, conversamos com ele.

Nesta entrevista, não tínhamos muito mais o que perguntar. Sabíamos que queríamos algo próximo da naturalidade, queríamos que ele falasse sobre sua vida no engenho. Queríamos que a nossa entrevista chegasse ao diálogo. Porém, não foi possível retirar muito mais do personagem.

O segundo engenho que retornamos foi o engenho da Tromba. Neste, a experiência foi um pouco mais complicada. Isto porque, apesar da produção não estar mais acontecendo, seu Antônio Galdício dos santos não pareceu entender o que queríamos dele. Ele continuou sendo aberto às nossas perguntas, mas parecia o

<sup>16</sup> *Cabra marcado para morrer*. Direção: Eduardo Coutinho, 1984.

<sup>17</sup> *O senhor do Engenho*. Direção: Bertrand Lira, 2004.

tempo inteiro estar se questionando "O que mais eu devo dizer?". Perguntamos, mas desta vez, ele não nos falou praticamente nada, nem parecia o mesmo homem.

A entrevista deve ter durado cerca de 10 minutos. Até o diretor (N.S) perceber que tudo aquilo era difícil demais para ele. Ficamos com eles durante dois dias, entrevistamos, filmamos e ele nos falou tudo que ele sabia e que se lembrava sobre o engenho e, agora, todo esse retorno parecia deixá-lo desconfortável demais. Talvez não havia nada mais a ser dito realmente, induzir os personagens a falar o que gostaríamos que eles falassem, era completamente fora do que queríamos. Aquilo que ele havia nos dito, havia menos de um mês, era o que ele se lembrava de ter vivido. Portanto, nossa conversa acabou assim, com poucas falas.

Este segundo dia foi extremamente decepcionante para nós. Foi o momento que tivemos medo de que nada do que esperávamos que acontecesse, se concretizasse de fato. Apesar de acreditarmos que aquilo que conseguimos do Engenho de Janilson Azevedo havia sido interessante, dois dos quatro engenhos que queríamos visitar não falaram absolutamente nada do que esperávamos.

O último engenho que visitamos, dando, assim, fim ao nosso período de produção, foi o engenho dos dois irmãos, Cícero e Celso, que começaram a produzir através do seu pai, Mariano Alves. Chegamos ao engenho logo cedo, os dois irmãos já estavam no canavial ali perto. Neste local, buscamos ser um pouco mais precavidos, pois eles haviam avisado que não gostariam de aparecer diante das câmeras, mas que conseguiriam fazer com que seu pai falasse. Desta maneira, não chegamos com câmeras.

Entretanto, para nossa surpresa, ambos pediram que pegássemos as câmeras e que filmássemos o que queríamos. Assim, Jisely seguiu para o canavial para filmar a extração de cana com Cícero e Nathan ficou com outra câmera no engenho com Celso. Eles nos explicaram o processo e pareceram bem confortáveis diante da câmera. Sem que pedíssemos qualquer coisa, eles se posicionavam da maneira que achavam que melhor mostrariam os seus trabalhos.

O interessante neste engenho foi o interesse de ambos em entender o que fazíamos ali. A cada momento que ligávamos qualquer equipamento, eles perguntavam para que servia. Como tínhamos passado pela ótima experiência no engenho de Janilson Azevedo, decidimos usar a mesma abordagem.

Deste local, respeitamos a vontade dos filhos em não falar. Mas conseguimos a autorização do pai para conversar. Com 67 anos, Mariano Alves viveu da roça durante toda a vida e viu a sua família criando engenhos ou trabalhando para senhores de engenho da cidade. Explicamos para ele o que estávamos fazendo, o que queríamos e sobre o que se tratava todo aquele processo.

Assim que começamos a filmar, felizmente, foi resgatada a sensação que tivemos no engenho de Janilson Azevedo. Conseguimos, mais uma vez, manter um diálogo com o nosso personagem. Inclusive, ele nos deu sensações e situações que até então não havíamos experienciado. Aquele homem da roça chorou diante da câmera, nos falou de tudo que queríamos e um pouco mais. Em algum momento da conversa, o caderno com as perguntas já havia sido deixado de lado e estávamos apenas conversando e ouvindo o que aquele senhor queria nos dizer. A filmagem acabou apenas por que as baterias das câmeras começaram a marcar esgotamento. Porém, continuamos conversando.

Novamente pudemos sentir a nossa voz neste documentário. Além de todo o estilo que buscávamos e também, toda a técnica que tentávamos manter e toda a estética de discurso que queríamos promover com as imagens e entrevista. Encontramos a maneira como queríamos produzir e como isso poderia nos deixar e deixar nossos personagens confortáveis.

Com absoluta certeza, este foi um processo árduo, mas necessário. Precisávamos passar pelas experiências ruins da primeira filmagem para entendermos nosso papel na produção. O que queríamos se tornou muito claro neste último processo de filmagem e aquilo que buscávamos quando escolhemos fazer uma produção documentária, se tornou bem claro para nós. Queríamos aprender a produzir e nos imergir em uma produção.

### **5.3 Fotografia com intencionalidades**

Com relação à fotografia, a pesquisa (J.A) para a construção imagética do filme se deu através de um certo conhecimento que eu já possuía, sobre como era estar em um engenho, pois, na minha infância, tive contato com alguns. Entretanto, ainda

assim, sabia que precisava de um maior aprofundamento. Então, nosso co-orientador, Filipe Brito, nos indicou produções que também abordam o mesmo tema. A partir delas, pude ter algumas noções e inspirações sobre por que maneiras eu poderia enquadrar e quais planos seriam interessantes explorar. Foram utilizadas, como referências, filmes como: *O engenho*<sup>18</sup>, de Geraldo Sarno (1970), *A Estrada Real da Cachaça*<sup>19</sup>, de Pedro Urano (2008). Outra forma de pesquisa foi a de campo, na qual, por meio de uma visita antecipada às locações, pude me familiarizar com os cenários e assim ter uma base para a elaboração dos enquadramentos. Com isso, pude imaginar o que iria me servir dos mais diversos planos como o geral, detalhes, conjunto, closes, etc. E de que maneira eu poderia utilizar da luz natural ali presente.

A abordagem fotográfica, pensada para a concepção da fotografia do documentário, partiu da intenção de representar e apresentar as cenas e contextos, da forma mais natural possível, além do desejo de que cada elemento fotográfico pudesse contribuir de alguma forma na narrativa. Os enquadramentos foram pensados de forma a levar o espectador "para dentro" do documentário, fazendo com que ele fique imerso naquele universo e também direcionando seu olhar para cada detalhe e singularidade dos engenhos e produtores (figura 01). Para isso, decidimos deixar a luz tomar seus próprios caminhos, quando adequado mas também interferi nela quando possível.

Apesar de toda a pesquisa, programação e tendo ciência de qual seria a abordagem estética que iríamos buscar na representação da vida no engenho, a experiência do documentário é cheia de imprevistos, que precisam ser enfrentados para que se tenha um produto final. Não foi diferente conosco. Passamos por diversos empecilhos que acabaram mudando um pouco o nosso roteiro. A dificuldade de se ter uma equipe pequena foi uma delas, assim como a de não ter equipamentos suficientes.

De início, começamos a reunir os equipamentos que seriam utilizados nas gravações, incluindo as câmeras. Conseguimos três DSLR<sup>20</sup> (Digital Single-Lens Reflex) (duas t5i e uma t5), sendo uma minha (Jisely) e duas emprestadas. A ideia inicial era ter as três câmeras captando imagens ao mesmo tempo, mas em ângulos

<sup>18</sup> O Engenho. Direção: Geraldo Sarno. Brasil. 1970.

<sup>19</sup> A estrada Real da Cachaça. Direção: Pedro Urano. 2008.

<sup>20</sup> Câmeras que possuem espelho central que envia a imagem para que possamos visualizar no View Finder (Local que encaixamos os olhos) Informação retirada do site < <https://fotografiadicas.com.br/o-que-e-uma-dslr/> > no dia 18/10/2018.

diferentes, duas no tripé e uma na mão. Entretanto, não conseguimos dois tripés e, como já foi dito, não havia cartões de memória suficientes. Tivemos, então, que mudar a estratégia e usar apenas duas câmeras, deixando a terceira como reserva.

Passaríamos também pela dificuldade de lidar com o excesso de luz (superexposição) e a falta dela (subexposição). Mesmo visitando previamente as locações e estudando a iluminação, nos deparamos com situações que, diante das limitações, não conseguimos resolver. Como, por exemplo, nas gravações externas (incluindo algumas entrevistas e atividades da produção no engenho) quando lidamos com a inconstância da luz natural, o que fez com que as imagens sofressem com essa variação, já que a iluminação vinha do Sol e não tínhamos como fazer interferências, ou, até mesmo, rebater quando esta incidia com muita intensidade sobre as personagens. Já em alguns pontos, nas gravações internas, a falta de luz prejudicou um pouco a captação das imagens, pois a luz que iluminava a parte interior dos engenhos, vinha de portas, janelas ou alguns buracos na construção (figura 09). E, como não tínhamos refletores para iluminar o ambiente, ficamos à mercê desses poucos pontos de luz que em determinados momentos não foram suficientes, como por exemplo, quando alguém bloqueava a passagem.

É a realidade na qual as produções de baixo orçamento estão inseridas. Normalmente, contam apenas com a ajuda de amigos que emprestam alguns equipamentos para que o filme seja realizado. E este foi o nosso caso.

Conforme Sergio Puccini em sua tese de doutorado (2007, p 155) "Aquilo que na ficção é cenário, passa a ser, no documentário, um espaço real, um espaço do mundo diante do qual a câmera não exerce total domínio." No documentário, apesar de ser feita a pesquisa de campo, nunca se tem um controle total dos acontecimentos e grande parte deles gira em torno do acaso, o que dificulta o trabalho da câmera, que, por vezes, como cita Puccini, faz com que o operador tenha que corrigir a todo momento o quadro. Houve também a limitação que foi filmar com uma DSLR, afinal a mesma não nos permite manter um tempo de gravação maior do que 15 minutos, sem interrupção, o que nos obriga a fragmentar a filmagem. Em decorrência deste fato, algumas vezes estávamos sujeitos a perder alguns momentos da gravação, já que, no documentário, as ações são autônomas, sem mencionar o limite dos poucos cartões de memória que tínhamos, o que, por vezes, nos obrigava a escolher o que filmar. Ou a questão da falta ou excesso de luz, como já disse anteriormente, que no

documentário é bem mais difícil controlar. Mas não se deve permitir que estes empecilhos induzam à perda de tempo, como diz o diretor de fotografia Adrian Cooper, citado por Puccini "Uma cena mal iluminada que tem força dramática é sempre preferível a uma cena lindamente iluminada, mas que perdeu o momento dramático e que só registra as sombras do momento significativo"(2007. p. 155). Essas situações que fogem ao controle dos realizadores, fazem com que eles, principalmente o cinegrafista, tenham que agir com rapidez e contornar a situação, o que, incontestavelmente, para documentaristas com experiência se torna algo mais "fácil", o que, não era exatamente nosso caso, tendo em vista que só tínhamos realizado, antes desse, dois documentários, mas com formatos bem diferentes. Porém, Walter Carvalho, referenciado por Sérgio Puccini, afirma que: "O que é imprevisto no documentário é tão importante quanto o previsto, porque você nunca sabe o que o imprevisto pode trazer", (2007. p.158). E foi dessa forma que tentamos lidar com os acontecimentos autônomos durante as filmagens, tentando extrair deles, o que de mais importante eles trouxeram.

Diferentemente de um filme de ficção, no documentário a câmera tem mais autonomia. Como Moura descreve em seu livro "Câmera na Mão": "O diretor pode até discutir com o cameraman sobre o assunto, sobre o local, sobre o que ele gostaria, mas no momento da filmagem do plano, a escolha na verdade é do cameraman", (1985, p. 36). Sendo assim, a fim de buscar os melhores ângulos possíveis de cobertura, por mim pensados (J.A), fiz muito uso de plano detalhe, principalmente na parte da produção, para que representasse, com sensibilidade, tudo aquilo que é feito num engenho, que mesmo diante das dificuldades, o prazer e o amor em exercer aquelas atividades movem cada um dos entrevistados. Tentei usar da melhor maneira possível tudo o que aprendi durante o curso e meus parâmetros estéticos. Buscando fazer com que os espectadores, também através das imagens, conseguissem enxergar as relações afetivas e de memória que existem em cada engenho visitado, em cada personagem apresentado, no ofício de cada um, na maneira de se relacionarem, etc.

A relação de realidade, no documentário, é mais evidente pelo fato de se filmar o momento em que ocorre a ação, em plano sequência que dura, normalmente, o mesmo tempo do acontecimento, como fala Roberto Faissal, no filme

*Cinematografia*<sup>21</sup> (2008), dirigido por Gabriel Barros: "Mostrar coisas que acontecem num tempo que a gente não controla". As imagens por vezes surgem do movimento rápido, instintivo do câmara, diante das ações. Nesse sentido, a realidade dita, por diversas vezes, o que vai ser filmado. A relação com o tempo, no documentário, é muito presente, tanto o tempo das ações, quanto o tempo das reações. A primeira que se volta aos personagens, que não são atores, não decoraram falas, tampouco ensaiam movimentos e a segunda que se volta ao câmara, que é responsável por tentar captar todos esses acontecimentos que são únicos.

Com relação aos lugares nos quais as personagens foram colocadas nas entrevistas, passamos pelos critérios de estética e estratégia. O de estética foi colocá-los em ambientes representativos ao contexto, quando isso não foi totalmente possível, que já entra a estratégia, por motivos como: incidência de vento, pouca iluminação, iluminação demasiada, ruídos, etc. Foi necessário pensar em outros lugares que conseguissem trazer uma boa estética, mas que, também, tivesse boas condições técnicas.



Figura 8 – Mudança de foco para direcionamento de olhar.

<sup>21</sup> *Cinematografia*, Gabriel Barros. Brasil. 2008.



Figura 9 - Entrada de luz vinda por porta e buracos na construção.

#### 5.4 A captação de som como um processo de descoberta

Pensar na composição sonora do documentário, dentre todos os processos que precisávamos passar, foi o mais complicado. Durante o período de aprendizagem, não vi nesta área algo que me chamasse atenção, portanto, esta era uma atividade totalmente inexplorada na minha experiência acadêmica e prática. Sempre procurei estar dissociado dela. Assim, nos curtas que escrevi, dirigi e/ou montei, o som tinha um papel apenas terciário, perdendo sempre para a fotografia e discurso do roteiro. Fato este que me rendeu um portfólio com diversos filmes mudos, ou com composição sonora retirada através de banco de sons da internet.

Apesar disto, eu sabia da importância do som para um filme, talvez por este motivo, nunca quis me aventurar a tentar algo tão arriscado, pois para um estudante de cinema, em uma universidade pública, entendia ser um grande desafio, pela dificuldade com a falta de equipamento e de técnica para tratamento do material.

Quando o documentário *Senhores de memórias* começou a ser viabilizado, procuramos pessoas para nos ajudar na captação de som, porém, sem muito sucesso, decidimos que o som ficaria ao meu encargo (N.S). A partir disso, comecei um processo de desmistificação do medo desta área. Afinal, como Moura (1985, p. 37)

relata, "O microfone é tão seletivo quanto o quadro. Filmar com som direto implica algo mais do que duas películas que correm na mesma velocidade."

Portanto, meu conhecimento deveria, além de estar ligado ao entendimento dos equipamentos, também refletir aspectos que as imagens não conseguiriam, ou enfatizar os pontos que ela captasse. Ainda segundo Moura (1985, p. 42), apesar do som direto não trazer uma utilização nova para o documentário, a relação entre a imagem e o som é diferente daquele do documentário clássico com o uso da voz off.

Nosso documentário estava sendo pensado como uma forma de imergirmos na produção de um projeto e fazer dele o mais espontâneo possível. Para isso, precisávamos buscar a captura do som direto. Quando tive contato com o engenho, infelizmente, não foi possível ouvir o que aquele local trazia de composição sonora, pois a produção ainda não estava em funcionamento. Desta forma, somente no momento da filmagem que consegui entender os sons daquele local. De início, fui tímido em relação ao som, meu entendimento da gravação em som direto, era muito atrelado à captação de tudo que estava em tela. Portanto, se a câmera estava desligada, o gravador externo também estava. Entendia o som como algo indissociável da imagem, assim como trata Ruspoli (1985, p. 38), que cria a metáfora da existência de um cordão umbilical que une imagem e som. Esta falta de experiência fez o documentário perder coisas importantes, falas importantes, que a câmera não conseguiria captar pelo tempo que teria para ligar, focar, verificar luz etc.

Este pensamento começou a se modificar quando percebi que, como estávamos em uma equipe pequena e em um engenho muitos processos acontecem simultaneamente, em alguns momentos precisávamos estar em dois lugares ao mesmo tempo e dentro deste espaço que conseguimos, sozinhos, com algum personagem, nos deparamos com situações onde precisamos captar de alguma maneira. Nos momentos que eu também estava em posse de uma câmera, tinha as imagens para captar, mas havia momentos que só tinha em mãos o gravador. Essas falas talvez nem entrariam no produto final, mas serviriam para buscar nosso olhar com o equipamento que tínhamos. Jisely, enquanto câmera, e eu como técnico de som.

Portanto, a filmagem com som direto possui tanta importância quanto a imagem. Moura (1985, p. 42) enfatiza que a captação em som direto tem o papel de dar voz ao povo e possibilitou que filmássemos qualquer lugar e pessoa. Assim como

Mario Ruspoli fala sobre a importância do som, quando diz que "uma imagem bem feita, com um conteúdo verbal sem importância, será insignificante para o filme, enquanto, que uma imagem ruim, com uma informação sonora interessante, na hora da montagem será conservada". Apesar de esta teoria não ser completamente aceita atualmente, pois acredita-se que o som e a imagem apresentam papéis distintos em uma produção, mas ambos com importâncias únicas, possui um fundo de verdade, quando dá ao som um papel também importante para o sentido de um documentário.

Em uma de nossas entrevistas, nosso personagem disse a seguinte frase: "Meu filho gosta do som do engenho de madeira. É um som bom de escutar". Talvez essa frase caracterize bem os sons que ouvimos nos engenhos que visitamos. Percebi o imenso arsenal de composição sonora que aquele lugar tinha, desde os sons dos pássaros e galinhas, até o som estridente do carro de bois e suas madeiras. Como disse Humberto Mauro no seu filme *Carro de bois* (1974), "o carro com seu gemido dolorido ou canto festivo a vencer caminhos".

A captação foi feita por meio de um gravador *Zoom H4n*, primeiro via empréstimo do nosso orientador, e na segunda filmagem, por meio do Centro Acadêmico do curso de Cinema e Audiovisual; e não correu fora daquilo que eu já esperava. Entendido sobre a importância daqueles sons, o único obstáculo que tive foi aquele já muito mencionado durante nossos estudos sobre a captação direta, seja no filme de ficção, ou no filme documentário: o vento. Porém, conseguimos produzir um protetor de vento artesanal, na primeira visita, com um pedaço de urso de pelúcia e, na segunda visita, com um tecido pelúcia (Figura 10). Não era o ideal, pois não foi possível a captação em perfeito estado do som, mas nos permitiu diminuir os ruídos.

A produção do documentário *Senhores de memórias* me fez aprender na prática sobre a captação de som. Compreendi o som como um elemento único e independente, mas que está efetivamente estabelecendo relações com um todo. Como Moura (1985, p. 42) destaca, "o som e a imagem nada valem um sem o outro". Porém, às vezes, o som já diz por si mesmo, às vezes a imagem faz esse papel, mas geralmente ambos se associam para criar uma unidade. O processo de captação foi de aprendizado e descobrimento.



Figura 10: Tecido pelúcia utilizado como barravento.

## 6.0 PÓS PRODUÇÃO

### 6.1 Controle Organizacional e serviço de logger

O período de pós-produção, na verdade, se iniciou antes mesmo do término das filmagens. Como precisamos dividir em duas viagens a captação das imagens, ao retornarmos do primeiro período de produção, já foi necessária uma organização das imagens até ali captadas. O processo escolhido foi baseado na melhor forma que encontramos para escolher, no momento da edição, mais facilmente as imagens que seriam inseridas. Ao todo, foram gerados 300 arquivos de imagens no primeiro período.

Neste processo, assistimos todas as imagens, as renomeamos e montamos uma tabela com informações como: nome da imagem, que seguia uma nomenclatura "ARQUIVO+NUMEROSEQUENCIAL"; descrição de cena, onde destacamos a ação principal do plano; e observação, onde colocamos questões mais técnicas, como por exemplo, se havia alguma variação de luz, áudio, ou se algum personagem falava algo importante. Este processo permitiu que fizéssemos uma organização de tudo que tínhamos, mas não nos ajudou na montagem e na edição em si. Como não havíamos terminado a captação das imagens, não poderíamos prever o que conseguiríamos de captar na próxima viagem, o que nos impossibilitava de definir quais imagens seriam mais importantes para o projeto. Além disso, percebemos, enquanto fazíamos o

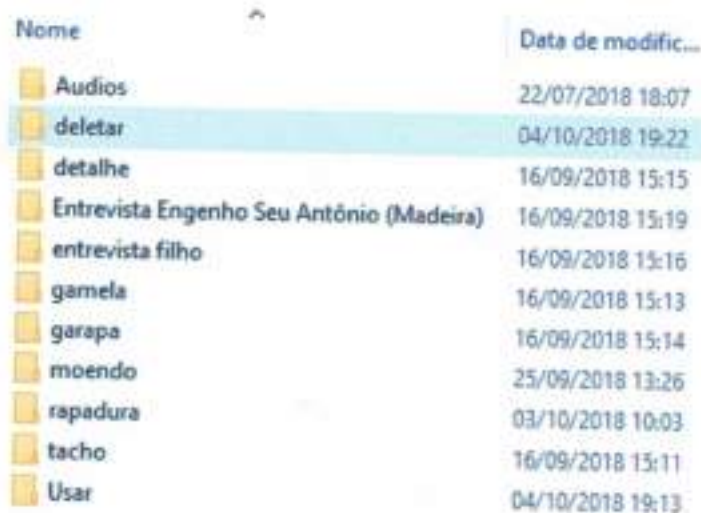
estudo I/I, que não tínhamos conseguido chegar ao nosso objetivo de falar sobre a infância e vida no engenho com completude. Desta forma, este processo foi complicado, mas ineficiente para o nosso documentário e a forma que ele estava caminhando. Outro problema neste método foi a descrição de cena, principalmente no processo de produção de cachaça e rapadura. Há etapas que demoram horas, horas essas que passamos inteiras andando e observando o engenho. Assim, filmamos um mesmo processo várias vezes e tínhamos uma quantidade de imagens enorme, como por exemplo, da garapa na Gamela<sup>22</sup>, que filmamos várias cenas do mesmo momento e neste método de organização, a descrição de cena ficava repetida. Isto nos trouxe uma tabela, onde sabíamos o que tinha em uma imagem, mas como as descrições estavam muito parecidas não nos ajudava no processo de edição e montagem. Então, esse processo não trouxe nem uma organização efetiva e nem uma facilidade no processo de montagem. Era apenas uma tabela que listava tudo que tínhamos. (Figura 11)

Controle de Imagens Capturadas				
Imagens	Descrição	Som	Qualidade	
Imagem 1	Colocando garapa para endurecer		Escura/Regular	
Imagem 2	Verificando Ponto da garapa		Escura/Boa	
Imagem 3	Retirando cena		ótima	
Imagem 4	Câmera no Carro de Boi		Início Boa	
Imagem 5	Carro de Boi Chegando ao cênieval		Boa	
Imagem 6	Colocando Garapa para endurecer		Escura/Regular	
Imagem 7	Colocando garapa para endurecer		Boa	
Imagem 8	Colocando garapa para endurecer		Boa	
Imagem 9	Retirando excesso de garapa		Boa	
Imagem 10	Preparando "Bandeja" para colocar garapa		Boa	
Imagem 11	Manobrando o carro de Boi		Ótima	
Imagem 12	Manobrando carro de boi 2		Ótima	
Imagem 13	Mexendo garapa para endurecer		Ótima	
Imagem 14	Câmera mexendo a garapa para endurecer		Boa	
Imagem 15	Câmera mexendo a garapa para endurecer		Boa	
Imagem 16	Câmera mexendo a garapa para endurecer		Boa	
Imagem 17	Câmera mexendo a garapa para endurecer e jogando água		Boa	
Imagem 18	Câmera mexendo a garapa para endurecer e jogando água		Boa	
Imagem 19	Close: Mexendo garapa		Regular	

Figura 11: Tabela com a listagem das imagens capturadas.

<sup>22</sup> Vasilha com a forma de uma tigela ou bacia, esculpida em madeira retirada de árvores cuja madeira é macia. Na produção de rapadura, serve para se mexer a rapadura até adquirir ponto. Informação retirada do site < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Gamela> > no dia 13/11/2018.

Após o período em que voltamos do último período de captação das imagens para o projeto, foi que precisamos definir uma nova forma de *logger* e organização dessas imagens. A primeira ação que buscamos foi a separação dessas imagens por momentos de produção. Desta forma, fizemos pastas separadas de cada engenho, onde haviam subpastas de cada período diferente da produção, por exemplo, entrevistas, canavial, moendo, etc. (Figura 12)



Nome	Data de modific...
Audios	22/07/2018 18:07
deletar	04/10/2018 19:22
detalhe	16/09/2018 15:15
Entrevista Engenho Seu Antônio (Madeira)	16/09/2018 15:19
entrevista filho	16/09/2018 15:16
gamela	16/09/2018 15:13
garapa	16/09/2018 15:14
moendo	25/09/2018 13:26
rapadura	03/10/2018 10:03
tacho	16/09/2018 15:11
Usar	04/10/2018 19:13

Figura 12: Organização das pastas do engenho da Tromba.

Entendidos quanto à ineficiência de organização do primeiro método que adotamos, decidimos fazer uma decupagem das falas (Figura 12) dos nossos personagens nas entrevistas. Para isso, assistimos a todas as partes, onde haviam falas dos personagens, e as decupamos, por falas. Assim, foi possível definir quais partes melhor se encaixavam no documentário.

DECUPAGEM ENTREVISTA MARIANO				
Assunto	Imagem	Tempo		Observação
		Início	Fim	
Vida no engenho e na infância	MVI_9111	1:38	2:34	
Diferenças do passado	MVI_9111	2:35	4:12	
Estudo e aprendizagem	MVI_9111	4:13	5:07	
Sobre quando trabalhava e lembranças da Banca da Onça	MVI_9111	5:08	6:47	
Por que iniciou o engenho	MVI_9112	00:00	1:44	São Paulo Relação Pai e Filho
Produção da canha	MVI_9112	1:45	2:33	
Engenheiros antes e agora	MVI_9113	00:50	1:28	Memórias de infância e facilidade de produzir
Dificuldade e facilidade da Roça	MVI_9113	1:31	1:56	
Crescimento dos Engenheiros	MVI_9113	3:36	4:27	Mixagem da Roça
Mercado de Venda no Município	MVI_9113	3:36	4:27	
Por que trabalham hoje	MVI_9113	4:29	5:31	
Nênis	MVI_9113	5:32	7:21	
Do que vivem	MVI_9114	00:01	2:10	Rapineta Falta de dinheiro Brama
Como começou o engenho	MVI_9114	2:14	4:04	Relação Pai e Filho e Forró
História de João de Cabala	MVI_9114	4:05	12:13	7:41 fica escuro

Figura 13: Decupagem entrevista Mariano Alves.

A partir desta decupagem, foi criado um fluxograma (Figura 13) para a visualização narrativa daquilo que seria falado. Nessa esquematização, não nos importamos com as imagens que encaixariam entre as falas e nem quando essas entraram em cena. Apenas destacamos a ordem de fala de cada personagem.

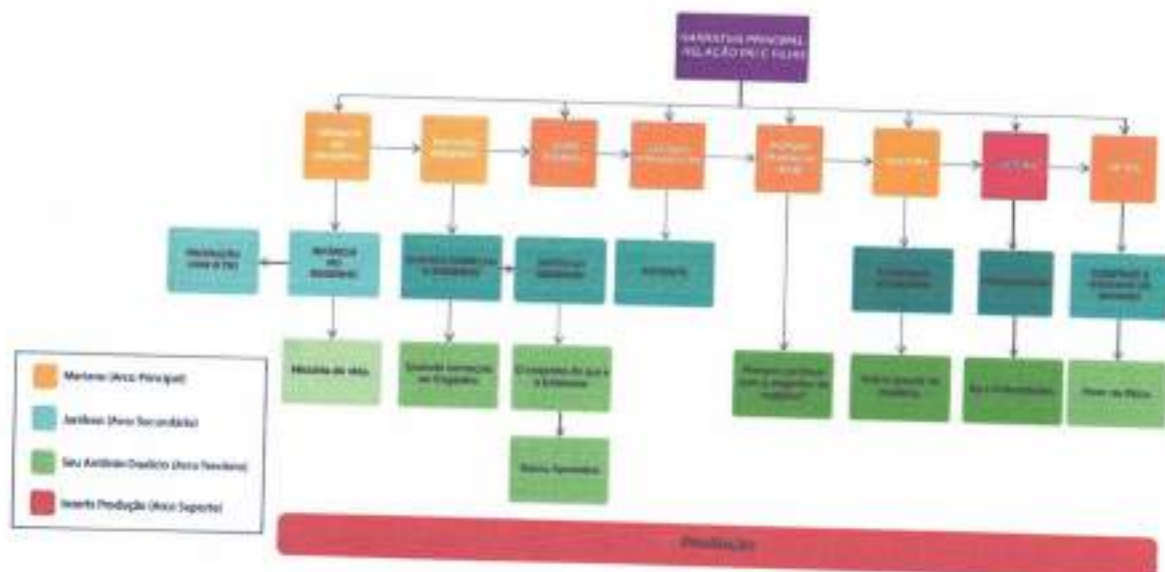


Figura 14: Fluxograma de narrativa.

Assim, o fluxograma e a decupagem feita anteriormente, funcionavam juntos. O montador (N. S) olhava no esquema qual fala entraria naquele momento e procurava informações sobre a mesma na decupagem, pois nela havia informações de tempo de início e fim, qualidade, assunto, etc.

## 6.2 Montagem e Edição

A montagem neste projeto foi entendida como um processo de criação de sentido. Como ressalta Maria Dora Mourão, em seu artigo "A montagem cinematográfica como ato criativo", de 2006 muito além de um processo de cortar e colar, ou seja, a montagem compreendida como uma linguagem onde novos sentidos se formam a partir daqueles já estabelecidos na unidade de cada frame ou cena.

O primeiro corte, como era esperado, foi um processo muito difícil. Isto porque, precisávamos dar sentido ao documentário em uma primeira abordagem. Como Mourão (2006, p. 231) argumenta, a montagem "é o momento em que se organiza os

materiais e se define a estrutura da narrativa no jogo que se instaura na associação de imagens e sons”.

Toda a montagem precisava ser pensada a partir de uma história/conto que um dos nossos personagens contou em sua entrevista sobre João de Calais, história que traz uma visão metafórica da relação pai e filho. O problema naquele momento era que, apesar de ser entendida como interessante para a afirmação do nosso dispositivo, a história demorava cerca de 8 minutos, o que, em tela, ficaria cansativo. Assim, a abordagem que escolhi inicialmente foi de um corte mais baseado no cinema clássico, com uma narrativa, onde possuiria um início bem definido de apresentação, um desenvolvimento de determinado assunto, onde estaria o ponto alto (História de João de Calais) até chegar ao fim com uma conclusão dos personagens e suas histórias. Porém, ao fim do primeiro corte, percebemos que essa montagem estava muito condicionada àquela história e não trazia um sentido para o filme pelo seu tempo longo de duração. Como não queríamos abrir mão daquilo que parecia o mais emocionante de todo o projeto tentamos uma última ação, viável para essa história, retirar algumas partes. Entretanto, mesmo após o corte, percebemos que a história precisava ser descartada e que precisávamos voltar às nossas ideias iniciais do projeto, contar sobre algo do engenho, mostrar a produção e mostrar o nosso processo.

Ao retirar a história e acrescentar o nosso processo do documentário, logo no primeiro dia da nova montagem, já me senti mais próximo ao projeto e mais perto do estudo no qual gostamos mais de montar e ver o resultado final. A partir dessa mudança, decidi também mudar um pouco o aspecto da montagem, aqui me atrelei mais a ideia da montagem como momento de transcender imagens. Mourão (2006) apresenta em seu artigo um importante cineasta que ajudou a pensar o cinema como arte, Eisenstein, e diz que foi na montagem que ele encontrou o específico do cinema, melhor dizendo, ele constatou que o cinema possui muitas áreas incluídas nele mesmo, mas a montagem permite que esses códigos heterogêneos formem um todo.

Atrélado a esse processo de ressignificação da montagem, senti a necessidade de procurar, agora nas imagens sem falas, ou seja, dos *inserts*, não só as melhores imagens que tínhamos, mas imagens que traziam o nosso dispositivo mais subjetivamente. Este processo, que deveria ter sido feito anteriormente, mas por falta de tempo não havia sido possível, se mostrou de grande importância para a

montagem. Ver além das falas, ver além do que é explícito, e que não, necessariamente, será entendido por todos, mas que abre um leque de possibilidades, atrelado à montagem nos incluindo no processo, foi o momento de reencontro com a nossa ideia original.

Dentre todas as áreas nas quais participei no documentário, a montagem era a que tinha mais controle. Por este motivo, muitas coisas foram filmadas já pensando em possíveis montagens do projeto. Inicialmente, sugeri que fizéssemos uma recriação daquilo que efetivamente aconteceu na gravação. Ou seja, mostraríamos engenho por engenho. Esta sugestão partiu do entendimento que tinha a respeito da montagem. Entendendo aqui este processo como uma possibilidade de criação de sentido, através de confrontos, ou reforços entre falas de personagens. Observamos nos engenhos que há diversas divergências, principalmente na produção de cachaça e rapadura dos senhores de engenho. Enquanto um considera o engenho de ferro melhor, outro diz que as produções dos engenhos de ferro são compostas de gosto de óleo. Enquanto um acredita que engenhos estão crescendo, outros acreditam que estão acabando, entre outras divergências. Por causa desses confrontos, queríamos fugir ao máximo de indicações de embates feitos propositalmente na montagem.

Entretanto, em pouco tempo percebi que as imagens poderiam falar entre si, reforçando o arco principal da memória geracional, sem a necessidade desses confrontos. Desta forma, reiniciei a montagem. Gostaria de indicar aquilo que eu achava necessário, que fosse indicado, mas deixar subtendido coisas que eu havia feito propositalmente, mas que ficaria a cargo do espectador. Assim, cada imagem inserida no projeto tem um significado para a dupla (J.A e N.S) que reforça, ou não, o arco principal. Afinal, como apresenta Mourão (2006, p. 246), "os fragmentos não são detalhes da narrativa como na montagem clássica, são representações que vão além da mera conotação realista".

Nesta nova montagem, procurei nas escolhas das imagens mostrar o quão lento é o processo de produção, aqui utilizado como arco de suporte. Quando visitamos os engenhos, ficamos um dia inteiro, ou uma tarde inteira para, no fim, ver apenas duas formas de rapaduras prontas ou alguns baldes de cachaça. O processo é extremamente demorado e precisa dos produtores o tempo inteiro olhando e verificando o ponto, qualquer erro, como por exemplo, um respingo de saliva na garapa fermentando, os faz perder um dia inteiro de trabalho, pois a cachaça não

rende. Os produtores no engenho de ferro, acordam às 6 da manhã e já iniciam a moagem de canas, retiradas no dia anterior. Essa moagem no engenho à óleo dura cerca de uma hora e meia, dependendo da quantidade de cana. Depois deste processo, no caso da cachaça, é necessário deixar a garapa fermentar por horas, até adquirir o ponto correto para ser levada à fôrnalha e ferventar, até que seja possível retirar uma quantidade suficiente de cachaça. Este processo dura de uma manhã inteira, ou dependendo da fermentação, até dias.

No caso do engenho com madeira, ou que produz rapadura, este processo é ainda mais cansativo. Como os próprios senhores nos indicaram, antigamente costumavam acordar à meia noite para conseguir, ao fim do dia, duas ou três formas de rapadura. Atualmente, eles acordam um pouco mais tarde, às 5:30 da manhã. Todos os processos são extremamente demorados. A moagem no engenho de madeira demora cerca de 2 horas até obter uma quantidade razoável de garapa extraída da cana, o processo de fervura demora cerca de 3 horas, onde os produtores precisam ficar mexendo e retirando as impurezas, para não perder o produto, depois precisam mexer essa garapa na gamela, até ficar grossa suficiente para o ponto de rapadura e, por fim, essa garapa grossa é passada para as formas, onde eles esperam umas 2 horas ou mais para, finalmente, retirar as rapaduras prontas e ainda ter que refiná-las à mão.

Portanto, são processos muito demorados e intensos para, no fim, utilizarmos apenas uma pequena cena que exemplificasse aquele momento da produção. Desta forma, me apropriei da montagem mais lenta e contemplativa, até porque considero esses processos muito bonitos. As cenas correm devagar e sem necessidade de cortes imediatos. Optei por esperar que os produtores iniciem as ações em cena e terminem em cena, sem cortes. Existem momentos em que busquei, intencionalmente, aumentar a quantidade de cortes, como, por exemplo, no momento da moagem no engenho de ferro. Esta escolha se baseou na tentativa de mostrar na montagem a geração atual, com tudo correndo mais rápido.

Outro fator que priorizei na montagem foi a ligação de cenas de engenhos diferentes por meio de cortes. Como precisávamos mostrar diversos planos, com pessoas diferentes produzindo, e para não criar um conflito na cabeça dos espectadores, busquei fazer cortes entre cenas completamente diferentes, para incluir

uma ligação entre as mesmas pela montagem. Por exemplo, uma cana jogada no carro elétrico se torna uma cana caindo no carro de ferro. Este efeito é dado apenas pelo corte seco a partir da ação e do som.

Além disso, não utilizei efeitos de transição durante a montagem, tudo foi feito em corte seco. Acredito que as transições têm o seu papel de ambientação, passagem de tempo e outras intenções, porém, como montei esse documentário partindo principalmente da minha experiência no momento da gravação, decidi que cortes secos me passavam mais a sensação do que vi enquanto estava nos locais. Assim, não me veio a necessidade do uso desses efeitos de transição como "Dip to Black", pois os cortes secos traziam mais a sensação de proximidade com o ambiente. Partindo do pressuposto de que corte seco é o método mais simples e básico da montagem.

Por fim, o processo de montagem foi, predominantemente, composto de intenções propositais depois de todo o processo de filmagem. A partir das imagens que tínhamos, consegui criar um sentido amplo e que contasse uma história, além do que era falado nas entrevistas.

### 5.3 Finalização

Além do processo de montagem e edição, foi feito um procedimento de melhoramento da cor. As imagens captadas estavam, no geral, com cores interessantes, porém algumas estavam com um aspecto lavado e outras um pouco escuras. Consequências advindas, principalmente, da falta de iluminação interna dos locais, como no espaço em que é feito o processo de fervura da garapa. Ou por consequência do sol forte em que, por exemplo, nos momentos de moagem, era fotometrado de forma satisfatória nos personagens, mas o fundo ficava um pouco mais claro. Além, do problema com o visor da câmera, que sempre mostra uma imagem diferente daquela que realmente foi captada.

Assim, o processo de colorização, que aqui prefiro chamar de processo de tratamento, foi sutil. Inicialmente, busquei utilizar a técnica do S (Figura 14) com o efeito de RGB Curves, onde aumenta-se um pouco o brilho da imagem e aumenta-se

o contraste. Porém, essa técnica foi pouco eficiente, pois como o ambiente é muito voltado para cores quentes quando era aumentado o contraste, as peles e o ambiente ficavam fritando, ou seja, cor extremamente forte, deixando a imagem com ruídos.

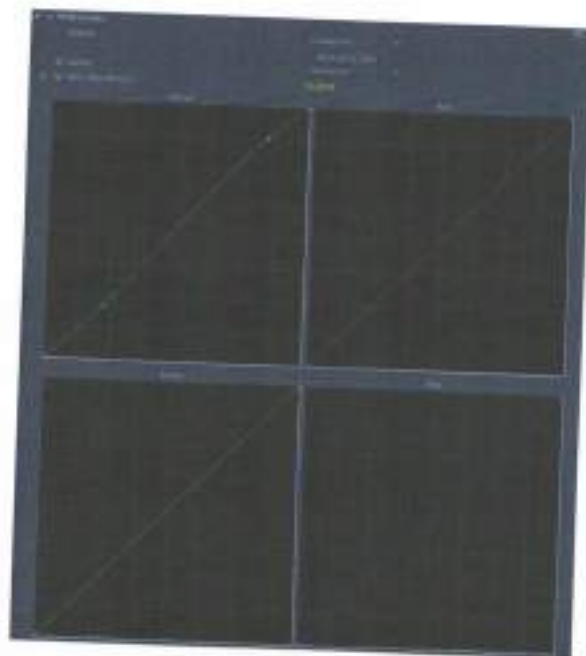


Figura 15: Demonstração do processo em "S".

Após essa primeira tentativa, foi buscado um método mais simples. Utilizando o Balanço de Cor (HSL) onde era feito basicamente o mesmo processo do "S", entretanto, com maior destreza. Neste método, foi dado um ganho, dependendo da imagem, no brilho e aumentado, dependendo da eficiência do brilho, o contraste. Com esse processo, a cor ficou muito próxima ao que era originalmente, inclusive, às vezes, quase imperceptíveis que era o que queríamos para o documentário.



Figura 16: Processo de tratamento. Ao lado esquerdo, antes do tratamento, direito com o

efeito em RGB Curves.

### 6.3.1 Finalização do Som

A pós-produção com relação ao áudio do documentário foi pautada a partir dos conhecimentos adquiridos ao longo do curso e através de algumas pesquisas a fim de melhorar a parte sonora do filme. Ainda que diante de algumas dificuldades relacionadas a pouca experiência com esse tipo de pós-produção eu (J.A) usei como base o programa *Première* do pacote Adobe para fazer algumas melhorias. Com ele busquei igualar a trilha do documentário, já que os áudios tinham volumes diferentes, fiz também a correção nos momentos em que o áudio estourava, usando a ferramenta *Pen Tool* (figura 03 e 04) e abaixando-os nessas ocasiões, além de suavizar as transições de um áudio para outro, com o auxílio de efeitos do próprio programa como o *Constant Gain*, *Constant Power* e *Exponential Fade* (figura 05). Nesse processo ainda tentei usar outro programa do pacote Adobe que foi o *Audition*, mas tive dificuldade por não conhecer bem o programa, então optei por usar apenas o *Première*.

Outra questão que também gerou dificuldade nessa pós-produção foi o fato de alguns áudios estarem um pouco prejudicados pela incidência de vento impedindo o reparo pelo fato de estarem no mesmo canal, sendo assim, se abaixasse um automaticamente o outro também abaixaria, atrapalhando a qualidade do áudio, o fato de ter que usar o áudio da câmera em alguns momentos também foi prejudicial, já que a qualidade da captação é bem inferior à do gravador, principalmente pelo fato dos ruídos serem mais evidentes e o volume ser mais baixo e quando se tenta subi-la os ruídos sobem junto, mas a importância do som nos levou a usar os áudios ainda que eles não estivessem em sua melhor qualidade. Ainda com todas essas limitações, procurei deixar o áudio o mais claro possível.

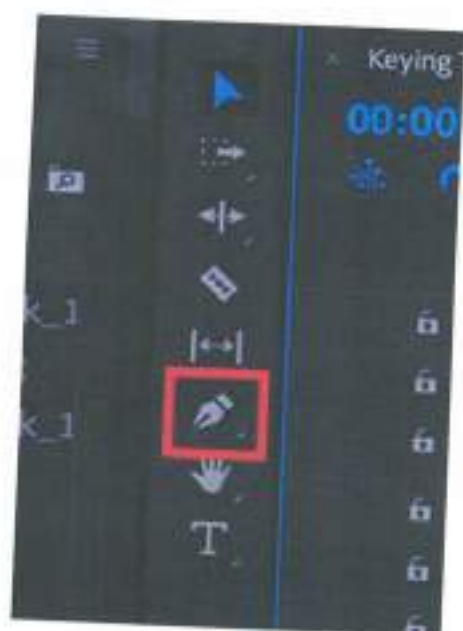


Figura 16 – Ferramenta *Pen Tool* utilizada para harmonizar o áudio

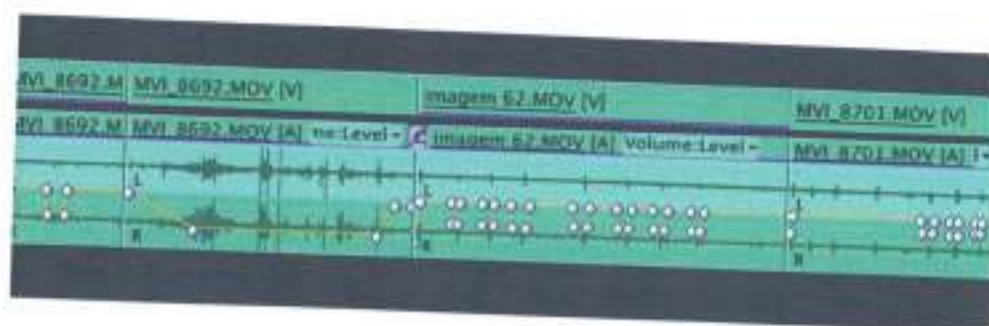


Figura 18 – Áudio após harmonização



Figura 19 – Efeitos de transição de áudio utilizados

### 6.3.2 Conceito Estético Geral

Durante todo o período do curso, uma área em que nos interessamos foi a animação. Neste projeto, a priori, não queríamos colocar esse tipo de estética principalmente pelo caráter simples que gostaríamos de trazer para o projeto.

Entretanto, com algumas pesquisas e sentindo a necessidade de um pouco mais de finalização, decidimos fazer uma animação com desenhos que lembrassem à xilogravura popular<sup>23</sup> do sertão. Procuramos diversas pessoas que poderiam fazer os desenhos, pois, é a parte mais complicada para nós, mas não conseguimos ninguém à tempo. Decidimos então, produzir nos mesmo.

A ideia inicial era de que todo o documentário tivesse partes que falassem entre si com animação: um mapa especificando onde se encontrava o município de Ouro Verde e até tradução (por meio de uma historinha animada) das falas dos personagens. Porém, pela falta de tempo, deixamos essa ideia de lado.

Voltamos a pensar nessa estética somente quando terminamos a montagem e finalização do documentário e vimos novamente a necessidade de exprimir uma maior elaboração estética para o mesmo. Pensando a respeito, conseguimos chegar à conclusão de que não faríamos xilogravuras, pois, não sabíamos como reproduzir aquela estética em tempo hábil. Também não queríamos a animação mais próxima do real e bem desenhadas, pois, para nós, fugia da simplicidade. Portanto, decidimos por fazer animações em estilo de rotoscopia<sup>24</sup> e com um desenho mais rústico que lembrasse, em alguns aspectos, o desenho em xilogravura. O estilo de desenho

---

<sup>23</sup> A xilogravura é uma arte milenar que marca a identidade da cultura do Nordeste do Brasil e retrata o rico imaginário da cultura popular a partir de temáticas religiosas, políticas e até eróticas. A técnica consiste em talhar um pedaço de madeira usando facas e canivetes bem amolados. Informação retirada do site <<https://followthecolours.com.br/art-attack/xilogravura-nordestina/>> no dia 17/10/2018.

<sup>24</sup> Técnica de animação onde um modelo humano é filmado ou fotografado em sequência e o desenho é feito com base nessa "captura". Inicialmente, feita por meio do desenho à mão com o aparelho chamado rotoscópio, criado por Max Fleischer. Informação retirada do site <<http://www.tutoriais3dmax.com.br/2013/03/voce-sabe-o-que-e-rotoscopia.html>> no dia 17/10/2018.

rústico é muito inspirado (Figura 20) no documentário "Carro de Bois", de Humberto Mauro (1974)<sup>25</sup>.

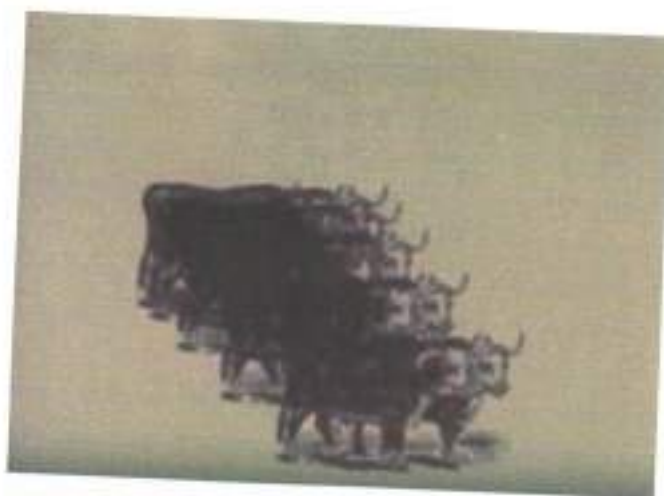


Figura 20: Frame capturado do documentário "Carro de Bois", Humberto Mauro (1974)

As escolhas de onde essas animações entrariam não foram meramente estéticas. O primeiro espaço em que sentimos a necessidade dessa animação foi no final. Isto porque, como decidimos por uma montagem onde mostrasse todos os engenhos e, atrelado a isso, mostrasse a nossa busca por produzir este documentário, não conseguimos encontrar um final que traduzisse nossa experiência no local. Queríamos mostrar que nada acabou ali, nem a produção, nem o nosso interesse pelas pessoas que ali produzem e nem a cultura. Assim, decidimos que a animação serviria como ponto final para o projeto, onde acabaria com o momento final da produção. Pois, para nós, transmitiria a sensação de algo que não cessa nunca. Além, é claro, de um interesse estético por este tipo de animação. Inicialmente, a escolha da rotoscopia foi, além da necessidade de uma unidade entre o fim e o começo, permitir que já se apresentasse o tema daquele projeto logo nos primeiros segundos.

Essa estética que lembra o desenho rústico ou em xilogravura também foi o nosso foco na produção das tarjas onde aparecem os nomes e do conceito geral e estético da capa do nosso documentário, além da fonte utilizada em todo a tipografia. A escolha das animações no documentário são além de um condição

<sup>25</sup> Carro de Bois. Direção: Humberto Mauro. Brasil. 1974.

estética que lembra o sertão, um fortalecimento do tema e do local onde convivemos por alguns dias.

## 7.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O período em que passamos gravando esse documentário foi de intensos aprendizados. Apesar de trabalharmos em muitas produções durante o percurso da graduação, o trabalho de conclusão de curso possui um gosto diferente. É como se finalmente estivéssemos sendo colocados ao teste depois de muitos anos de treinamento.

Esse projeto, para nós, foi de intensas descobertas. Descobrimos que nossas áreas de enfoque não são somente as que iremos atuar; descobrimos que precisamos estar preparados para todo e qualquer imprevisto, afinal, o que puder dá errado, dará; descobrimos que cinema não é coisa fácil, para fazer cinema é preciso ter garra, não garra de força, mas garra de perseverança que, um dia, nosso cinema vai se auto sustentar; aprendemos que cinema é feito em grupo, sendo ele de dez, ou dois, como foi o nosso caso. Melhor dizendo, não descobrimos ou aprendemos nada disso, já sabíamos. Os professores já nos avisaram sobre isso desde o início. Portanto, acredito que reafirmamos, mais do que nunca, na prática, o conceito de cinema para nós.

Durante esse documentário, nós nos desafiamos a fazer algo muito arriscado, produzir. O que queríamos com isso tudo? Queríamos nos entender como cineastas, como produtores de audiovisual. Queríamos entender qual o nosso lugar agora quase formados, mas, acima de tudo, encontrar a nossa voz como documentaristas. E por mais que nada tenha saído como previsto, por mais que, se pudéssemos, mudaríamos coisas no projeto, voltaríamos nos engenhos, nos engajaríamos mais, conseguimos chegar ao ponto final, não apenas com o documentário e memorial em mãos, mas com um trabalho interessante para se apresentar.

## 8.0 REFERÊNCIAS

### 8.1 Bibliográficas

- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Tradução: Monica Saddy Martins. Campinas – SP, Papyrus, 2005.
- JOVCHELOVITCH, Sandra.; BAUER, Martib W. **Entrevista Narrativa**. In: Bauer, M. W.
- MOURA, Edgar. **Câmera na mão: som direto e informação**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- PUCCINI, Sérgio. **DOCUMENTÁRIO E ROTEIRO DE CINEMA: da pré-produção à pós-produção**. 2007. 250 p. Tese (Doutorado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas - SP, 2007. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp141999.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2018.
- MENEZES, Catarina Agudo; MUNIZ, Bianca Machado; DA SILVA, Maria Angélica. **Os Engenhos de Açúcar e a Construção do Patrimônio Cultural Alagoano**. Portal.
- AZEVEDO, Esterzilda Berenstein de. **Engenhos do Recôncavo Baiano**; - Brasília, DF : Iphan/Programa Monumenta, 2009.
- FORMAN, S. Camponeses: sua participação no Brasil [Online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009. **Além da casa grande e da senzala: um campesinato no Brasil**. Pp. 32-51.
- FERREIRA, Anna Cristina Andrade ; MOURA FILHA, Maria Berthilde De Barros
- LIMA E. **Proteção Do Patrimônio Rural No Brasil: Os Engenhos De Cachaça**
- MOURÃO, M.D. (2006). **A montagem cinematográfica como ato criativo**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, 33(25); 229-250.

- SOUSA, Eduardo Paschoal de. **Montagem e construção do discurso Cinematográfico: a forma narrativa em "O homem que é alto demais?"** Rio de Janeiro, - 4 a 2015.
- MORAIS, Caroline de. PAVIANI, Neires Maria Soldatelli. **Entrevista Narrativa: Um Gênero da Pesquisa Sociolinguística.** Caxias do Sul. 2009.
- BELEI, Renata Aparecida. et. Al. **O uso de entrevista, observação e videogravação em pesquisa qualitativa.** Pelotas. 2008.
- GUSMÃO, Milene Cássia Silveira. **Relações Geracionais e Aprendizados de Cinema na Bahia;** In: Memória e Cultura: Itinerários, Biográficos, trajetórias e relações geracionais/ organização Milene de Cássia Silveira Gusmão e Raquel Costa Santos – Vitória da conquista : EDIÇÕES UESB, 2014, (pp. 103-122).
- KHOURI, Macele, OLIVEIRA, Rogério Luiz. **Enredos da vida, telas da docência: ensaio audiovisual pelos caminhos do cinema-educação.** In: Telas da docência : professores, professoras e cinema/organizadoras Inês Assunção de Castro Teixeira ... [et al], -- 1. Ed. -- Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2017. -- (Coleção cinema, cultura e educação), p. 105 a 118.
- OLIVEIRA, Rogério Luiz, FARIAS, Edson Silva de. **A família melo e a Trajetória do Ofício de Fotógrafo.** In. memória e Cultura: Itinerários, Biográficos, trajetórias e relações geracionais/ organização Milene de Cássia Silveira Gusmão e Raquel Costa Santos – Vitória da conquista : EDIÇÕES UESB, 2014, p. 59 a 74.
- XILOGRAVURA NORDESTINA: O ENCONTRO DO TRADICIONAL E DO CONTEMPORÂNEO.** Disponível em: <<https://followthecolours.com.br/art-attack/xilogravura-nordestina/>>. Acesso em: 13/11/2018.
- VOCÊ SABE O QUE É ROTOSCOPIA?** Disponível em: <<http://www.tutoriais3dmax.com.br/2013/03/voce-sabe-o-que-e-rotoscopia.html>>. Acesso em: 13/11/2018.
- CALDO DE CANA.** Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Caldo\\_de\\_cana](https://pt.wikipedia.org/wiki/Caldo_de_cana)> Acesso em: 13/11/2018.

- INSERÇÃO(CINEMA).** Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Inser%C3%A7%C3%A3o\\_\(cinema\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Inser%C3%A7%C3%A3o_(cinema))>. Acesso em: 13/11/2018.
- DOCUMENTÁRIO.** Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionários/lingua-portuguesa/documentario>>. Acesso em: 13/11/2018.
- GAMELA.** Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Gamela>>. Acesso em: 13/11/2018.
- O QUE É UMA DSLR.** Disponível Em: <<https://fotografiadicás.com.br/o-que-e-uma-dslr/>>. Acesso em: 13/11/2018.

## 8.2 Referências Audiovisuais

- O SENHOR DO ENGENHO.** Direção: Bertrand Lira. Brasil, 2004, 16 min.
- ENGENHO E USINAS.** Direção: Humberto Mauro, Produção: Ministério da Educação e Cultura, Brasil, 1955.
- O ENGENHO.** Direção: Geraldo Sarno. Direção: Thomaz Farkas, Brasil, 1970.
- CULTURA DE ENGENHO – PATRIMÔNIO E RESISTÊNCIA.** Direção: Sandra Alves. Produção: Vagaluzes Filmes, Brasil, 2015.
- A BOLANDEIRA.** Direção: Vladimir Carvalho. Produção: Vladimir Carvalho. Nova Cine LTDA, Brasil, 1969.
- O FIM E O PRINCÍPIO.** Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho. Brasil, 2006.
- SANTIAGO.** Direção: João Moreira Salles. Roteiro: João Moreira Salles, Brasil, 2007.
- ABRIL DESPEDAÇADO.** Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn, Brasil, 2002.
- CABRA MARCADO PARA MORRER.** Direção: Eduardo Coutinho. Produção: Eduardo Coutinho, Brasil, 1984.

**CARRO DE BOI.** Direção: Humberto Mauro. Produção: Corisco Filmes LTDA, Brasil, 1974.

**REGEN.** Direção: Joris Iven, 1929.