

UNIVERSIDADE DO SAGRADO CORAÇÃO

LUIZ AUGUSTO SALLES CAMPBELL RAMOS

**DOCUMENTÁRIO TELEVISIVO: FUTURE. OS
TENISTAS BRASILEIROS EM FORMAÇÃO**

BAURU
2017

LUIZ AUGUSTO SALLES CAMPBELL RAMOS

**DOCUMENTÁRIO TELEVISIVO: FUTURE. OS
TENISTAS BRASILEIROS EM FORMAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Ciências Exatas e Sociais Aplicadas da Universidade do Sagrado Coração, como parte dos requisitos para a obtenção do título de bacharel em Jornalismo, sob orientação da Profª Mª Mayra Fernanda Ferreira.

BAURU
2017

Ramos, Luiz Augusto Salles Campbell

R1756d

Documentário televisivo: future: os tenistas brasileiros em formação / Luiz Augusto Salles Campbell Ramos. -- 2017.
74f. : il.

Orientadora: Prof.^a M.^a Mayra Fernanda Ferreira.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Universidade do Sagrado Coração - Bauru - SP

1. Tênis. 2. Esporte. 3. Vida profissional. 4. Jornalismo esportivo. 5. Documentário em TV. I. Ferreira, Mayra Fernanda. II. Título.

LUIZ AUGUSTO SALLES CAMPBELL RAMOS

**DOCUMENTÁRIO TELEVISIVO: FUTURE. OS TENISTAS
BRASILEIROS EM FORMAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Ciências Exatas e Sociais Aplicadas da Universidade do Sagrado Coração, como parte dos requisitos para a obtenção do título de bacharel em Jornalismo, sob orientação da Profª Mª Mayra Fernanda Ferreira.

Bauru, 13 de novembro de 2017

Banca examinadora:

Profª Mª Mayra Fernanda Ferreira
Universidade do Sagrado Coração

Prof. M.e. Vinicius Martins Carrasco de Oliveira
Universidade do Sagrado Coração

Alexandre Azank
Jornalista TV TEM Bauru

Dedico este trabalho a minha família,
meus pais e minha namorada que
estiveram do meu lado durante toda essa

caminhada e nunca mediram esforços para me ajudar.

AGRADECIMENTOS

Antes de qualquer coisa gostaria de agradecer a Deus pelas oportunidades que me deu na vida, a chance de ter a família maravilhosa que tenho e as pessoas que estão do meu lado em todos os momentos.

Agradeço aos meus pais pela oportunidade de fazer uma faculdade e todos os esforços que fizeram para que eu pudesse realizar minhas vontades, além de toda educação e força para tudo na vida.

A minha namorada que desde o momento no qual nos conhecemos, nunca me deixou só, me acompanha, ajuda e me apoia em tudo que preciso. Neste trabalho não foi diferente, esteve comigo em todos os momentos, acompanhou tudo e sou muito grato por ter alguém assim do meu lado.

Ao meu avô José Luiz que sempre se preocupa com nosso bem estar, e ao meu querido avô Aidan que infelizmente não está mais no mesmo plano que eu, mas que eu tenho a certeza que acompanha tudo de um lugar muito melhor, o senhor pode não estar mais comigo nos últimos anos, mas sempre estará em meu pensamento e memória.

A todos meus familiares de Santos, Tia Ana Aurea, e meus primos Cauã, Vinícius e Camila que mesmo estando longe, estão sempre perto no sentimento. E ao meu tio Aidan. Vocês todos são parte de minha caminhada até hoje.

Sou muito grato aos tenistas que abraçaram a ideia e aos treinadores que me permitiram acompanhar a semana dos atletas. Marcelo Zormann, Orlando Luz, João Menezes e Rafael Matos, sempre vou torcer pelo sucesso de vocês e pelo sucesso do tênis que é um esporte maravilhoso. Luiz Peniza, Ivan Kley e Patrício Arnold, vocês foram muito receptivos e sempre serei muito grato por isso.

Gostaria de agradecer a minha orientadora Mayra Ferreira e aos técnicos de televisão da USC, Junior e Paulo que sempre me ajudaram e deram ideias importantes para a construção do trabalho. Paulo que me emprestou equipamentos e sempre que pôde, me ajudou em dicas de edição. Vocês também são parte deste trabalho.

A todos os professores que me ensinaram muito nesses quatro anos de puro aprendizado.

Aos amigos que fiz nessa jornada, vocês me ajudaram e compartilharam comigo momentos inesquecíveis.

É em momentos como este é que fica claro o quanto sou privilegiado em ter tudo o que tenho e o mais importante, todas as pessoas boas que estão do meu lado.

Obrigado a todos, por tudo. Todos que estão e estiveram em minha vida até agora são parte deste trabalho.

RESUMO

O tênis é um esporte que vem crescendo no Brasil. Esse crescimento veio a partir de Gustavo Kuerten, que é o maior tenista brasileiro da história. Conhecido como Guga, ele ganhou um dos maiores torneios do circuito do tênis mundial, Roland Garros, em três ocasiões. Então, desde sua primeira conquista em 1997, pode se considerar o esporte no Brasil antes e depois de Guga. Mas é fato que mesmo após toda a mudança, as mídias esportivas em geral não dão ao tênis o espaço que lhe é cabível e muitas vezes, as próprias pessoas que jogam e gostam do esporte não conhecem os tenistas que vem surgindo no esporte. “Future, a vida de um tenista em formação” é um documentário que tem o objetivo de mostrar a vida dentro e fora das quadras de quatro tenistas profissionais em fase de transição do juvenil para o profissional, em busca do topo do ranking mundial. Num país onde o esporte é considerado de elite e conseqüentemente existindo falta de apoio necessário para suas carreiras e para que novos tenistas sejam revelados. Além de informar quem são os tenistas brasileiros, o que conquistaram e suas dificuldades, o documentário busca abrir espaço para o esporte. “Future, os tenistas brasileiros em formação”, é um trabalho produzido como Trabalho de Conclusão de Curso de Jornalismo da Universidade do Sagrado Coração.

Palavras-chave: Tênis. Esporte. Vida profissional. Jornalismo esportivo. Documentário em TV.

ABSTRACT

Tennis is a sport that is growing in Brazil. This growth came from Gustavo Kuerten, who is the greatest Brazilian tennis player in history. Known as Guga, he won one of the biggest tournaments on the world tennis circuit, Roland Garros, on three occasions. So, since his first conquest in 1997, one can consider the sport in Brazil before and after Guga. But it is a fact that even after all the change, the sports media in general do not give tennis the place that is appropriate to them and often the people who play and enjoy the sport do not know the tennis players who have been appearing in the sport. "Future, the life of a tennis player in the beginning" is a documentary that aims to show the life inside and outside the four professional tennis courts in transition from juvenile to professional in search of the top world ranking. In a country where the sport is considered elite and consequently lacking the necessary support for their careers and for new tennis players to be revealed. In addition to informing who the Brazilian tennis players are, what they have achieved and their difficulties, the documentary seeks to make room for the sport. "Future, Brazilian tennis players in the beginning", is a work produced as a Journalism Course Completion Work from the University of the Sacred Heart.

Keywords: Tennis. Sport. Professional Life. Sports Journalism. TV Documentary.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Erro de enquadramento	46
Figura 2 - Esboço de enquadramento correto	47
Figura 3 - Imagem da entrevista gravada.....	49
Figura 4 - Imagem aproximada da entrevista gravada, mudada na edição.....	50
Figura 5 - Gravação feita pelo celular	50

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 DOCUMENTÁRIO	18
2.1 DOCUMENTÁRIO NO BRASIL	19
2.2 TIPOS DE DOCUMENTÁRIO	25
2.3 LINGUAGEM AUDIOVISUAL	26
2.4 FASES DE PRODUÇÃO	27
3 JORNALISMO	29
3.1 JORNALISMO E DOCUMENTÁRIO	30
3.2 JORNALISMO ESPORTIVO	34
3.2.1 TÊNIS NO JORNALISMO ESPORTIVO	35
4 METODOLOGIA DE PRODUÇÃO	37
4.1 PRÉ-PRODUÇÃO	39
4.2 PRODUÇÃO.....	43
4.3 PÓS-PRODUÇÃO	47
4.4 DESCRIÇÃO DO PRODUTO	52
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS	56
APÊNDICE A – Modelo do termo de autorização de imagem	58
APÊNDICE B – Roteiro de Perguntas para o Documentário “Future”	59
APÊNDICE C – Roteiro do Documentário “Future”	61
APÊNDICE D - Link do Documentário “Future, os tenistas brasileiros em formação”	74

1 INTRODUÇÃO

O tênis é um esporte que tem suas origens não muito consensuais. Mas de acordo com o W.O. Esporte Clube, a história mais reconhecida pela maioria dos praticantes e historiadores é a de um oficial britânico, o Major Walter Clopton Wingfield, que em 1873 criou a origem mais primitiva do tênis: um esporte de grama no qual os praticantes jogavam uma bola com um instrumento de madeira mais tarde reconhecido como raquete, de um lado para o outro de uma quadra gramada e dividida ao meio por uma rede. O esporte tinha o nome de “*sphairistike*”, ou “jogando uma bola”. Wingfield patenteou um kit que continha quatro raquetes de madeira e uma bola, e escreveu as regras do esporte, tais regras sofreram alterações, mas seu conceito foi mantido até hoje.

Essa invenção evoluiu ao longo das décadas, passou por diversos países e teve seu nome mudado para “*lawn-tennis*” ou “tênis de grama”, até que em 1877, na Inglaterra seu primeiro torneio internacional foi realizado. O torneio ocorreu nas quadras do *All England Croquet Club*, local que sedia hoje em dia o torneio *Wimbledon*.

Em 1881, foi criada nos Estados Unidos a Associação Nacional de Tênis sobre Grama, que foi a responsável pela realização do torneio *Rhode Island*, reconhecido hoje como Aberto dos Estados Unidos ou *U.S. Open*. O *Wimbledon* e *U.S. Open* fazem parte do *Grand Slam*¹, que são os quatro torneios mais importantes do ano, junto ao torneio *Aberto da Austrália*, criado em 1905, e ao *Aberto da França*, mais conhecido como *Roland Garros*, criado em 1891. O esporte teve sucesso expressivo e já em 1896 teve sua primeira participação nos Jogos Olímpicos, de lá para cá esteve ausente das edições dos jogos entre 1928 e 1988 devido à profissionalização do esporte, um tema polêmico na história do tênis. Em 1900 houve a criação da Copa Davis, a copa do mundo do tênis entre seleções.

Em 1912 de acordo com Aguiar (2008) foi criada a primeira Federação Internacional de Tênis (ITF), que perdura até hoje. A Federação Internacional se posicionava de forma conservadora sobre o futuro do esporte, defendendo que o tênis sempre seria um esporte amador e que seus praticantes não deveriam encará-lo como uma profissão, mas praticá-lo por amor. A ITF, mesmo pressionada, se

¹ Os maiores torneios profissionais do tênis, com as maiores premiações em dinheiro e em pontos no ranking.

manteve firme sobre sua decisão até 1968, quando tomaram a decisão que mudaria de vez a história do esporte, abrindo mão do amadorismo e fazendo os primeiros torneios nos quais existiriam premiações em dinheiro, estes torneios deram início à era que dura até hoje: A era aberta do tênis.

Quatro anos depois já era visível a grande diferença entre os tenistas amadores e profissionais, então, ocorreria o natural encaminhamento do esporte ao profissionalismo. Nesse contexto, houve a criação por Jack Kramer da ATP, a Associação dos Tenistas Profissionais. Com a profissionalização e a criação de um circuito internacional, o tênis ia ganhando mais seguidores ao redor do mundo e, junto a isto, espaço na mídia e mais praticantes.

Atualmente o calendário internacional é formado por cerca de seiscentos torneios, desde os *Challengers*,² até os *Grand Slams*. As competições que mais atraem o público são os Masters 1000³, os quatro *Grand Slams* e ao final de cada ano, o ATP *Finals*, além da Copa Davis. No Brasil os maiores torneios são o Rio Open e o Brasil Open, que são realizados no Rio de Janeiro e em São Paulo, respectivamente.

A história do tênis no Brasil é iniciada quando engenheiros ingleses vieram trabalhar no país no século XIX. O esporte cresceu no Rio de Janeiro e se difundiu em São Paulo, Porto Alegre e outras capitais. Os clubes foram de suma importância para que o esporte elevasse seu número de praticantes e, por consequência, o número de torneios e visibilidade.

A estreia do Brasil na Copa Davis ocorreu em 1932, com Nélson Cruz e Ricardo Pernambuco. Alcides Procópio foi o primeiro campeão brasileiro de simples, e o primeiro brasileiro a disputar o torneio de Wimbledon, em 1935. Maria Esther Bueno é a maior tenista da história do Brasil, venceu três vezes o torneio de Wimbledon, quatro vezes o U.S. Open e foi vice-campeã de Roland Garros e do Aberto da Austrália; nas duplas Maria tem onze títulos de Grand Slam e ficou no topo do tênis feminino de 1959 a 1966.

O tênis brasileiro chega ao seu auge com Gustavo Kuerten, o Guga. Uma figura carismática que mudou a forma dos brasileiros encararem o esporte. Guga conquistou três vezes o torneio mais importante do saibro, Roland Garros, e foi número 1 do mundo em 2000.

² Nome dado aos torneios do segundo nível de tênis profissional.

³ Torneio abaixo dos Grand Slams, que dão mil pontos no ranking ao campeão.

Da mesma forma que o ano de 1968 foi importante para o tênis mundial, a era Gustavo Kuerten foi para o tênis brasileiro. A figura de Gustavo Kuerten foi a maior responsável pela revolução que o esporte vive desde seu primeiro título de Roland Garros em 1997.

Atualmente o Brasil tem no topo do tênis profissional Rogério Dutra Silva, mas é um país de promessas do esporte, com os tenistas em formação. Esta é a fase mais difícil da carreira de um atleta que visa ao topo do esporte.

Marcelo Zormann, Rafael Matos, Orlando Luz e João Menezes são tenistas em formação. Zormann e Luz, no juvenil, já foram campeões de duplas em Wimbledon e nas Olimpíadas. Menezes e Matos foram finalistas de duplas do US Open. Os quatro carregam, junto a outros 16 jovens tenistas, segundo o ranking da ATP de outubro de 2017, o peso de ser o futuro do tênis brasileiro. Peso porque o país não é uma capital do esporte, não é por perto que ocorrem os principais torneios, não são aqui que estão os maiores apoiadores dos atletas e o país, tanto individualmente, como na mídia, não costuma dar importância a outros esportes se não o futebol.

Nesse contexto, um documentário de televisão entraria de forma eficaz para que telespectadores comuns e futuros apoiadores possam conhecer o futuro do esporte no país, os bastidores de um atleta em crescimento e o que um atleta em formação passa em seu cotidiano com o objetivo de chegar no topo do esporte no mundo. Mantendo a linha tênue entre os limites da razão e da emoção, que é a base de coberturas esportivas, como cita Barbeiro e Lima (2012, p.19), “A emoção faz com que o jornalismo esportivo no veículo eletrônico esteja sempre numa linha tênue entre a pieguice e a razão.”

O telejornalismo é o meio pelo qual há a união de texto, áudio e imagens, criando um formato pelo qual a mensagem chega ao consumidor de forma completa. O telespectador vê o que acontece, e mensagens lidas são explicadas ao mesmo tempo. Tal mensagem terá a capacidade de desmitificar e tirar visões clichê presentes na sociedade sobre o tênis e os tenistas.

Para isto, no início do programa será feita uma roteirização do que deveria ser abordado.

Roteirizar significa recortar, selecionar e estruturar eventos dentro de uma ordem que necessariamente encontrará seu começo e seu fim, o processo de seleção se inicia já na escolha do tema, desse pedaço

de mundo a ser investigado e trabalhado na forma de um filme documentário. Continua com a definição dos personagens e das vozes que darão corpo a essa investigação. Inclui ainda a escolha de locações e cenários, a definição de cenas, sequências, até chegar a uma prévia elaboração dos planos de filmagem, dos enquadramentos, do trabalho de câmera e som, entre outros detalhes técnicos que podem contribuir para a qualidade do filme. (PUCCINI, 2009, p.16)

Após o processo de roteirização, serão feitas as captações de imagem, em Itajaí – Santa Catarina, durante os treinamentos de pré-temporada de Marcelo Zormann e João Menezes. Sem a produção dos roteiros seria impossível realizar a captação das imagens de forma linear e o trabalho de edição seria muito prejudicado, pois o viés da mensagem não ficaria claro, e a possível grande quantidade de imagens atrapalharia o produto final.

Quando finalizado, o produto deve atender aos seguintes objetivos: Informar aos telespectadores do produto o que é a vida de um tenista em formação, as dificuldades enfrentadas, a falta de apoio do esporte no Brasil, demonstrando as dificuldades do dia a dia, tanto financeiras como cotidianas, relacionando estes fatores da vida de atleta com o fato de que também são pessoas comuns, têm suas vidas afetivas, família e devem ter seus momentos de descanso; desmitificar a vida glamorosa de um atleta do tênis; alterar preconceitos sobre o tênis, especificamente; tornar natural a presença de jornalistas na vida dos atletas abordados, visto que eles, no futuro, terão que lidar com este fato; mostrar o tênis para pessoas que não costumam se interessar, a partir do momento em que se mostram fatos que não são normalmente abordados; especificar o que pode ser feito para que em um futuro próximo mais brasileiros possam estar no topo do tênis mundial; e, exercitar técnicas de produção, reportagem e edição em documentário televisivo. O objetivo final é trazer reflexão sobre todos esses fatores, a partir da divulgação do produto, e não, um partido tomado pelo produto/produtor que dissesse uma verdade absoluta sobre os objetivos.

A problemática seguida foi a de a como seria a vida e o cotidiano de um tenista brasileiro em formação, ou seja, que ainda não estão no topo do ranking e quais as dificuldades de serem atletas de um esporte que não é muito reconhecido em seu país. Diante dessa problemática, parte-se das hipóteses de que os tenistas são e sempre foram pessoas muito ricas devido ao conhecimento do alto custo dos equipamentos de tênis e à suposição de que os praticantes do esporte como hobby

geralmente são pessoas realmente com maior poder financeiro, fato que não se reflete no esporte quando encarado como profissão. Também se tem como pressuposto a falta de conhecimento sobre atletas do esporte em geral e o fato de apenas uma pequena parcela desses atletas serem muito bem remunerados; a falta de conhecimento sobre a vida levada por atletas, o que tem de ser deixado de lado e todos os cuidados que devem ser tomados para que seu corpo e principalmente sua mente possam render o máximo no momento da competição.

A justificativa para a produção deste documentário parte do princípio de que o tênis é um esporte pouco abordado pela mídia no Brasil. Pensando em produtos voltados aos seus bastidores, temos um número ínfimo. Isto mostra a necessidade da presença de mais conteúdos voltados para a área, fazendo com que os telespectadores passem a conhecer o mundo do tênis e os tenistas que irão representar o Brasil daqui alguns anos. Este fato está na base da função do jornalismo, que é informar.

Melo (2002) cita o fato da aproximação do documentário com o discurso jornalístico, mesmo que este não seja uma vertente do próprio, “O fato de ser um discurso sobre o real e utilizar imagens in loco são características que aproximam o documentário do discurso jornalístico.” (MELO, 2002, p. 6)

A escolha pelo formato de um documentário televisivo é sustentada quando vemos que o cotidiano de um atleta desencadeia um número considerável de informações, de imagens e mensagens que são importantes para o entendimento do todo, sendo ainda confirmado pela junção do texto à imagem. O entendimento disto pelo telespectador pode variar segundo o seu entendimento e visão de mundo, visto que cada ser humano identifica uma mensagem conforme o contexto no qual este está.

O gênero documentário não pode ser definido a partir da presença de determinados enunciados estereotipados ou de tipos textuais fixos (narração, descrição, injunção, dissertação). No entanto, não temos dúvidas de que o documentário é um gênero com características particulares, e que são essas características que nos fazem apreendê-lo como tal. Independentemente do tema tratado (violência, ecologia, história, arte, cultura, biografia etc), somos capazes de identificar e diferenciar um documentário de outros tipos de produção audiovisual (filmes de ficção e reportagens de TV, por exemplo). É bem verdade que no momento da fruição, o espectador pode cometer equívocos de interpretação. A inexistência de gêneros puros é um dos fatores que podem levar a equívocos. (MELO, 2002, p. 24)

No caso deste documentário, o foco é a fala dos próprios tenistas, já que eles são o ponto principal entre o produto e o telespectador, encadeando os depoimentos de modo a construir uma narrativa coerente e explicativa sobre a formação de tenistas e sua profissionalização.

2 DOCUMENTÁRIO

Por definição, documentário é um filme de ficção ou não ficção, que pode ter determinadas vertentes e características. Uma das características comuns entre todos os documentários é o caráter informativo e a geração de conhecimento público.

Os documentários de ficção normalmente vêm de um desejo do autor, um sentimento ou uma vontade, e os de não ficção, segundo Nichols (2005, p. 26), “representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos”.

Como histórias que são, ambos os tipos de filme pedem que os interpretemos. Como “histórias verdadeiras” que são, pedem que acreditemos neles. A interpretação é uma questão de compreender como a forma ou organização do filme transmite significados e valores. A crença depende de como reagimos a esses significados e valores. Podemos acreditar nas verdades das ficções, assim como nas das não ficções. (NICHOLS, 2005, p. 27).

Aprofundando no entendimento de documentário de não ficção, estes representam um recorte da realidade, e não uma reprodução já que a produção é subordinada a escolhas pessoais e subjetivas do autor. Segundo Nichols (2005), existe um problema pelo fato de documentário não ter uma definição exata como a de sal de cozinha e ficando sempre seu entendimento dependente de uma comparação aos filmes de ficção.

Se o documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original – sua capacidade de se parecerem com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. (NICHOLS, 2005, p. 47).

A partir do momento que se decide pela não ficção e que o produto abordará fatos reais, a produção de um documentário é sempre iniciada pela escolha do tema,

tendo em vista que o tema deve ter qualidades que permitam a sua adequação ao formato.

Sendo o tema relevante para a produção de um produto televisivo no formato de um documentário, deve ser decidida a angulação do tema a ser abordado e após isso a execução de um pré-roteiro que irá ser fundamental para o começo da produção e das gravações. Nesta fase, a produção de um pré-resumo pode ser feita para o auxílio na produção, o que facilita a produção, a partir do momento que reforça as ideias centrais e alguns objetivos que serão fundamentais no documentário como produto final. A produção de um roteiro é uma prática utilizada nas produções de cinema de ficção, que foi implantada por documentaristas que buscavam a maneira que achavam melhor de contar determinada história, como cita Puccini (2009):

Não obstante as evidentes diferenças nas formas de planejamento dos gêneros de ficção e documentário, foi por muito tempo pelo modelo de produção do filme de ficção (apoiado em roteiro) que parte significativa da produção documentária se guiou. Estamos falando mais especificamente do período de 1920 a 1950, em que predomina um estilo que ficou conhecido como documentário clássico. Basta uma rápida análise de alguns dos filmes do produtor John Grierson (*Nighth mail*, Harry Watt e Basil Wright, 1936; *Fires were started*, Humphrey Jennings, 1943) para constarmos uma calculada construção dos planos de filmagem, articulados em função da montagem, cuidados só possíveis com uma previa planificação do filme na forma de um detalhado roteiro cinematográfico. (PUCCINI, 2009, p.14).

Dentre todas as escolhas que o produtor de um documentário faz, a escolha do tipo de documentário é também uma dessas decisões que ele deve tomar, para o andamento da produção.

2.1 DOCUMENTÁRIO NO BRASIL

Para uma noção mais próxima da época na qual surgem os primeiros documentários no Brasil, é necessário, primeiro, o entendimento do que é e o que não é o formato e do que se enquadra ou não nas características deste. A partir disto, é notado uma palavra que causa um problema que dificulta tal entendimento: a realidade. Visto que um documentário não é uma releitura ou representação da realidade, mas sim um recorte dela, a linha entre os formatos de documentário e o

cinema tradicional se mostra cada vez mais tênue, e o marco inicial do início da presença do formado, se torna difícil de cravar.

O documentário tem raízes históricas no cinema, e pode apresentar diferentes “modos” de produção conforme os diferentes momentos históricos na evolução de uma forma, tal como foi exposto por Bill Nichols (2005) a partir da premissa de que o documentário não é uma “reprodução”, mas sim uma “representação” de algum aspecto do mundo histórico e social do qual compartilhamos. Esta representação é criada na forma de um argumento sobre o mundo, o que pressupõe uma perspectiva, um ponto de vista, ou seja, uma maneira de organizar o material que irá compor o filme ou vídeo. (CARVALHO, 2006, p. 1).

Para Souza (2006, p.1) é “recorrente entre pesquisadores e cineastas, de que o “verdadeiro” cinema é o ficcional preferencialmente de longa-metragem”. Mas que nas primeiras décadas, o não ficcional teve suma importância para a história do cinema brasileiro.

Ainda que a produção das três primeiras décadas – marcada majoritariamente por cinejornais e documentários feitos sob encomenda – insira o cinema brasileiro do período num cenário “melancólico”, não podemos desconsiderar que foi o modelo não-ficcional que sustentou a produção nos anos 10, 20 e 30. O fato de os filmes não terem sido ficcionais não invalida sua importância para a historiografia do cinema nacional. (SOUZA, 2006, p.1).

Visto que o início do cinema de ficção e de documentários no Brasil se misturam, podemos considerar que o documentário no Brasil tem seu marco inicial no ano de 1896, quando o cinema chegou ao Rio de Janeiro, depois foi pra São Paulo e se espalhou por importantes cidade no Brasil.

O imigrante italiano Pascoal Segreto foi quem trouxe a primeira sala de cinema para o Rio de Janeiro. Gonçalves (2006) cita que Afonso Segreto, irmão de Pascoal, realizou as primeiras imagens do cinema pelo navio “*Brésil*” que voltava da França, e a partir destas imagens, se iniciaram os primórdios do cinema documental no Brasil.

Essas tomadas documentais eram conhecidas como “tomadas de vista” e prevaleceram até o ano de 1908. Essas pequenas produções eram realizadas por todo o país com temáticas regionalistas, mostrando as belezas, costumes e tradições das diferentes regiões. A maioria dos realizadores no início do século XX era de

estrangeiros, principalmente europeus, geralmente fotógrafos que se converteram em cinegrafistas. (GONÇALVES, 2006, p. 80).

Conforme o autor, nas décadas de 10 e 20 houve predomínio de filmes documentais e cinejornais que eram produzidos a fim de levantar recursos para a produção de filmes de ficção, que têm até hoje, produção muito mais cara. A partir daí, se tornou comum que os antropólogos que viajavam pelo país levassem câmeras e fizessem gravações ao decorrer do desenvolvimento de seus trabalhos e, a partir dessas gravações, registros documentais de povos e etnias da época.

Destaca-se neste contexto a Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, conhecida como Comissão Rondon, que realizou uma série de filmes com registros oriundos das suas expedições. Os filmes contavam quase sempre com direção do major Luiz Thomaz Reis, que operava a câmera, revelava e montava os filmes. Além da grande noção de narrativa cinematográfica evidenciada nestes trabalhos, destacam-se as soluções originais no processo de revelação dos negativos em plena floresta. O filme *Rituais e Festas Bororo*, de 1917, é considerado pela crítica cinematográfica como uma das primeiras experiências de sucesso na montagem cinematográfica do cinema brasileiro, além de um dos primeiros filmes antropológicos do mundo. (GONÇALVES, 2006, p. 80-81).

Após abordar os filmes documentais feitos pelos antropólogos da época, Gonçalves (2006) cita o trabalho de Silvino Santos que, no estado de Amazonas, iniciou seu trabalho produzindo filmes propaganda que mostravam seu estado e região, e com o passar do tempo, expandiu e melhorou suas produções que já tiveram ar de filmes documentais e antropológicos sobre tal.

Entre as décadas de 30 e 60, o principal autor de filmes documentais foi Humberto Mauro que até então produzia filmes ficcionais. O cineasta assumiu o posto de diretor do INCE, o Instituto Nacional de Cinema Educativo, e realizou inúmeras produções de documentários. Documentários estes que em sua maioria eram científicos ou abordavam as riquezas naturais do Brasil.

Gonçalves (2006) cita que em 60 o cinema documental brasileiro inicia a sua era moderna, começou a documentar mais a sociedade brasileira e o subdesenvolvimento do país no lugar de sua natureza.

A conjuntura política do Brasil no período motiva a realização de inúmeros filmes, que voltam o olhar para o interior do país, na busca

da valorização das questões regionais, com temas voltados às manifestações da cultura, economia e religiosidade popular. O documentário se fortalece como gênero influenciado pela linguagem do cinema verdade/direto, distanciando-se da abordagem educativa-cientificista. (GONÇALVES, 2006, p. 82).

O autor diz que nesta época houve grande papel da universidade na produção e difusão dos filmes, trazendo também um olhar crítico sobre a situação atual do país. Olhar este que anos mais tarde seriam perseguidos pela ditadura militar.

Nesse período, muitos diretores foram perseguidos pelo regime ditatorial e tiveram seus filmes censurados. Eduardo Coutinho inicia, em 1964, as filmagens de *Cabra Marcado para Morrer*, filme interrompido pelo governo militar, que só seria concluído 20 anos depois, tornando-se um marco do documentarismo brasileiro. Em 1966, João Batista de Andrade realiza *Liberdade de Imprensa*, filme apreendido pelo Exército, em 1968, após duas exibições. Tornou-se conhecido praticamente vinte anos depois. Vladimir Carvalho, que tinha participado da produção de *Aruanda*, em 1960, inicia a produção do longa-metragem *O País de São Saruê*, realizado em três etapas: a primeira, em 1966, interrompida pela chuva; a segunda, em 1967, finalizando a fase anterior e, a terceira, em 1970, ano de conclusão do filme. Em 1971, o documentário é vetado sem sugestão de cortes. Ficaria censurado até 1979. (GONÇALVES, 2006, p. 84).

No final da década de 60, o autor mostra que a televisão foi se tornando o meio de comunicação mais comum, ou seja, foi se popularizando, e com isso, a necessidade da criação de formatos televisivos de documentários foi crescendo, havendo, então, um predomínio do documentário de jornalismo investigativo. Na próxima década então, houve a criação de um telejornal que transmitia tais produtos nesse formato, a “Hora da Notícia”, que seria censurado em 1974. Logo após a censura do telejornal, haveria um marco para a história do documentário televisivo no Brasil, a criação do “Globo Repórter”.

Em 1972, por iniciativa dos jornalistas Vladimir Herzog e Fernando Pacheco Jordão, é criado o telejornal *A Hora da Notícia*, na TV Cultura de São Paulo, a fim de mostrar o Brasil real, contraposto à imagem oficial criada pelo governo militar e seus filmes institucionais. O cineasta João Batista de Andrade foi chamado para realizar pequenos documentários diários, questionando e exibindo imagens que a ditadura ocultava. Dessas reportagens, destaca-se *Migrantes*, 1972, recuperado posteriormente como um curta metragem autônomo. Após um período de perseguição política, o programa *A*

Hora da Notícia termina em 1974. João Batista de Andrade é convidado por Paulo Gil Soares a integrar o grupo de cineastas que formariam a equipe de reportagens especiais da TV Globo de São Paulo. Desse grupo, também fizeram parte Luiz Carlos Maciel, Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, Hermano Penna e Walter Lima Jr. Neste ínterim, surge o Globo Repórter. Derivado de uma série de dez documentários, chamada Globo Shell Especial, o Globo Repórter era desvinculado do departamento de jornalismo, totalmente idealizado pelos cineastas, que buscavam revelar o país desconhecido através de uma linguagem experimental e inovadora. (GONÇALVES, 2006, p. 84).

Após esse período, de acordo com o autor, muitos documentaristas dividiram sua carreira entre a produção de documentários e filmes de ficção. Maurice Capovilla, Joao Batista de Andrade e Walter Lima Jr. continuam produzindo obras documentais em larga escala para a TV, Glauber Rocha também se destaca na produção de documentários de curta metragem e, até 80, nomes como o de Vladimir Carvalho, Arthur Omar, Leon Hirszman, Jorge Bodansky e Orlando Senna são os que predominam no cenário do documentário brasileiro.

Na década de 80, Gonçalves (2006) destaca os nomes de Sylvio Back, com os documentários “Revolução de 30” que mostra produtos de cinema das décadas de 20 e 30, e “República Guarani” que traça as características da república indígena construída entre 1610 e 1767, e de Sílvio Tandler, com o produto “Os Anos JK”, uma Trajetória Política” que teve grande sucesso de bilheteria.

Entre o final da década de 80 e início da de 90, Gonçalves (2006) cita que o documentário vivia uma época de baixa valorização e audiência, mas, mesmo assim, Octávio Bezerra com a obra “Uma Avenida Chamada Brasil” de 1989 e “A Dívida da Vida”, de 1992, consegue fazer sucesso com o cinema documental.

Em 89, o documentário “Ilha das Flores” marca a história do cinema documental brasileiro, com uma forma diferente de produção, locução e edição, renovando técnicas, sem deixar de fazer a crítica que era o objetivo da obra.

Jorge Furtado realiza Ilha das Flores, 1989, desenvolvendo consistente carreira em curta-metragem, com trabalhos que questionam o estatuto da representação cinematográfica e da abordagem do real, refletindo sobre os encontros e desencontros do documentário com a ficção. Furtado é ainda um dos nomes mais importantes na modernização da televisão brasileira, atuando com roteirista e diretor de especiais e seriados para a Rede Globo. (GONÇALVES, 2006, p. 86-87).

Um fator importante para o surgimento de novos produtos televisivos e digitais como um todo e que conseqüentemente facilitou as produções documentais no Brasil e no mundo foi a globalização e a popularização de produtos tecnológicos que facilitam e possibilitam todo o processo necessário para o lançamento de um filme. Além disso a popularização fez com que o cinema documental ganhasse novas faces e vertentes.

A diminuição no tamanho dos equipamentos digitais, a facilidade no transporte e a conseqüente diminuição das equipes, têm proporcionado o surgimento de obras construídas em primeira pessoa, aonde a relação do realizador com a realidade vai muito além de questões sobre a representação do real, ampliando os limites do gênero, caso do filme *Passaporte Húngaro*, 2003, de Sandra Kogut; e *33*, de Kiko Goiffman, realizado em 2003. (GONÇALVES, 2006, p. 89).

Outro que marcou o cinema documental brasileiro foi José Padilha, que acompanhou todo esse avanço tecnológico e processo de popularização. Autor de filmes como: “*Tropa de Elite*”, “*Tropa de Elite 2*”, “*Robocop*” e do documentário “*Ônibus 174*”, José, em entrevista à Trip TV, disse considerar o cinema uma arte muito mais narrativa do que visual. Padilha também na entrevista disse ter problemas com o trabalho que contrariou essa visão, que foi “*Robocop*”.

Puccini (2009) considera um marco o documentário “*Ônibus 174* de José Padilha, que parte do personagem principal Sandro e “tem uma construção dramática exemplar”:

Partindo do registro das últimas horas na vida de Sandro, o filme reconstitui, flashback, uma cadeia de eventos na vida de um personagem que sempre viveu em situação de conflito, do assassinato, que presenciou, passando pelo massacre da Candelária, do qual escapou, até o clímax do sequestro do ônibus 174, que parou numa movimentada rua da zona sul do Rio de Janeiro em junho de 2000. Sandro é, ao mesmo tempo vítima e algoz, personagem que vagueia pelas ruas da cidade sem rumo certo nem objetivo definido, apenas lutando por sua sobrevivência. (PUCCINI, 2009, p. 41, 42)

Atualmente, José Padilha, extremamente crítico da política brasileira e principalmente de qualquer partido político que tenha históricos de corrupção, é diretor, produtor e roteirista de uma série sobre a operação Lava Jato, que será transmitida pela Netflix, ainda sem data de lançamento.

2.2 TIPOS DE DOCUMENTÁRIO

Para Nichols (2005) existem seis subgêneros ou tipos de filme dentro do gênero documentário, são eles: poético, expositivo, participativo, reflexivo, observativo e performático, tendo um documentário a presença de mais de uma característica desses subgêneros, mas uma predomina sobre as outras:

- Modo poético: é o subgênero que se desenvolve mais no modo como a história é contada de acordo com os padrões estéticos escolhidos pelo autor, neste subgênero é comum haver uma desconstrução da linearidade para que o documentário possa atingir o objetivo do autor.
- Modo expositivo: neste subgênero a preocupação é mais voltada para a retórica e para os argumentos que a história em si busca contar do que o modo poético de como a história irá ser contada. Ou seja, a história é contada mais diretamente ao espectador.
- Modo participativo: neste subgênero, o autor ou produtor do documentário é também participante e atuante dele, já sendo ou se tornando parte da história e do modo como ela é contada. Em um documentário participativo, se espera que a história seja contada através das experiências daquele que nela esteve.
- Modo observativo: no modo observativo, o documentarista não vai a campo a fim de viver tal história, mas sim de contá-la através de toda observação feita por ele durante a produção.
- Modo reflexivo: este subgênero busca de alguma forma criar algum questionamento na cabeça do espectador sobre a história que é contada a ele. Isso obtém êxito quando há um outro modo de pensar sobre o determinado assunto abordado, ou mesmo um novo olhar sobre a realidade daquela história ou tema.
- Modo performático: assim como no modo poético, neste modo, as escolhas subjetivas do documentarista são muito presentes. Este subgênero é o que mais se aproxima do conhecimento do que se é entendido por cinema, mas tem a história embasada no mundo real e acontecimentos realmente históricos.

Esses seis modos determinam uma estrutura de afiliação frouxa, na qual os indivíduos trabalham; estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas. Cada modo compreende exemplos que podemos identificar como protótipos ou modelos: eles parecem expressar de maneira exemplar as características mais peculiares de cada modo. Não podem ser copiados, mas podem ser emulados quando outros cineastas, com outras vozes, tentam representar aspectos do mundo histórico de seus próprios pontos de vista distintos. (NICHOLS, 2005, p. 135).

Tendo em vista os tipos de documentários e o fato de que hoje em dia é rara a produção por um documentarista que se utiliza de apenas um modo para sua produção, no documentário “Future”, há a presença dos modos: observativo, performático, reflexivo e expositivo

2.3 LINGUAGEM AUDIOVISUAL

Em um documentário televisivo, o documentarista deve se preocupar tanto com as imagens captadas como com seus respectivos áudios, já que imagem e som se complementam neste formato. Para a criação de uma linguagem audiovisual positiva ao espectador, é necessário que ambas tenham harmonia e que, em conjunto, contem a história da forma desejada, mesmo que quem conte a história sejam as vozes presentes no documentário através das sonoras.

A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva. Assim como a trama, o argumento pode ser apresentado de diferentes maneiras. (NICHOLS, 2005, p. 73).

Nesse contexto, é importante se dar conta que um documentário busca, através de sua narrativa, reforçar uma tese, ou derrubá-la e, então, é conjunto entre voz e imagem, áudio e vídeo, o responsável por este papel.

É óbvio que a palavra falada desempenha papel crucial na maioria dos vídeos e filmes documentários: alguns, como *Portrait of Jason* (1967), *Frank: A Vietnam veteran* (1984) e *Shoah* (1985), à primeira

vista, parecem não passar de discurso. Ainda assim, quando falam do mundo histórico, os documentários fazem-no com todos os meios disponíveis, especialmente com sons e imagens inter-relacionados ou, nos filmes mudos, só com imagens. (NICHOLS, 2005, p. 72).

É necessário então um trabalho de percepção mais agudo do documentarista neste caso, pois, quando se entrevista alguém, a fonte aborda assuntos que irão e que não irão para a edição final do documentário, assuntos estes que no julgamento subjetivo do documentarista tem mais, ou menos importância, e é nesse julgamento que o documentarista irá trabalhar de forma inteligente, de maneira que os assuntos possam ser preenchidos com imagens.

Esse julgamento também entra em questão na pós-produção do documentário na adição de trilhas e músicas, que ocorre na produção do roteiro e na edição quando o documentário ganha uma forma inicial e final, respectivamente. A trilha sonora dá e acompanha o tom da narrativa do documentário.

Estão em contexto também a utilização de arte no documentário, geradores de caracteres, o estilo e o tamanho das fontes e todo o trabalho que possibilitará os espectadores de lerem outras informações senão aquelas que já estão ouvindo através de sonoras, por meio da leitura.

O enquadramento das entrevistas é também um recurso audiovisual importante nos filmes documentais. É interessante que personagens que têm papéis, funções ou cargos diferentes dentro da narrativa, sejam enquadradas no momento da entrevista, também de maneira diferente.

Tudo o que é escolhido em formato de áudio ou vídeo dentro do documentário é considerado recurso audiovisual e é de alguma forma importante para o desenrolar e entendimento da narrativa.

Pelo próprio entendimento do nome “audiovisual”, não podemos conceder uma linguagem correta e eficaz sem a qualidade de áudio das entrevistas. O áudio das sonoras e trilhas é, se não a parte mais importante do produto, uma das mais.

2.4 FASES DE PRODUÇÃO

Entendendo o tópico anterior sobre linguagem audiovisual, e considerando o valor do conjunto áudio e vídeo no desenvolvimento de um produto televisivo, a produção de um documentário televisivo deve priorizar este conjunto.

O início de um produto como um documentário vem da ideia e da vontade do tema, seguido pelo trabalho de pré-produção, onde há o primeiro contato com os possíveis personagens, pré entrevistas e com a confirmação positiva das fontes, o documentarista começa seu trabalho de pesquisa sobre o tema a ser abordado.

Como visto na primeira parte do capítulo, toda a produção de um documentário televisivo se inicia com um pré-roteiro de áudio e vídeo. Nesse pré-roteiro as ideias do documentarista de estética e conteúdo começam a ganhar forma.

Outro trabalho prévio que deve ser feito, quando o documentário será feito a partir de entrevistas, é a produção de uma pauta para cada fonte do documentário, e uma pesquisa prévia sobre a vida e o trabalho de cada um deles, de acordo com o tema e a angulação que o documentário visa abordar.

Quando o documentarista vai a campo, é iniciado o trabalho de produção. O produtor entra em seu papel nas gravações, entrevistas e captação, ele deve estar ciente das ideias centrais daquilo que foi colocado em seu pré-roteiro, ou seja, sobre o que quer que o entrevistado fale, quais gravações deve fazer para cobrir algumas sonoridades dos entrevistados etc.

O fim das gravações é o marco do final da produção, e início da pós-produção.

Nesta parte, o documentarista deve fazer uma revisão de todo o material juntamente com um trabalho de decupagem nas entrevistas, trabalho este que é seguido por um outro roteiro de áudio e vídeo, que será fundamental para a edição final. Desta vez, além deste roteiro ser o ponto de partida da edição final, ele também tem a função de não se deixar escapar qualquer informação que seja importante de acordo com a visão do documentarista, ou seja, se alguma fonte não falou algo importante, ou se há falta de uma entrevista, o documentarista irá se dar conta neste momento, podendo ir a campo novamente. A pós-produção é finalizada na última edição do documentário.

3 JORNALISMO

Podemos começar o entendimento de jornalismo como a responsabilidade de noticiar algo que seja de interesse social, e de importância para determinado público. Algo que noticie e informe, de maneira clara e objetiva dentro da neutralidade que a verdade existe, e que, no conceito popular, é conhecida de maneira errônea como imparcialidade.

A busca pela informação correta, ou de uma verdade, deve ser feita através de técnicas jornalísticas e através da ética. O jornalista deve escolher as informações mais importantes, preservá-las e repassá-las de acordo com o real e de acordo com o seu público-alvo.

No conceito amplo, que os críticos chamam de neutro, jornalismo é atividade de natureza técnica caracterizada por compromisso ético peculiar. O jornalista deve saber selecionar o que interessa e é útil ao público (o seu público, o público-alvo); buscar a associação entre essas duas qualidades, dando à informação veiculada a forma mais atraente possível; ser verdadeiro quanto aos fatos (verdade, aí, é a adequação perfeita do enunciado aos fatos, *adaequatio intellectus ad rem*) e fiel quanto às ideias de outrem que transmite ou interpreta; admitir a pluralidade de versões para o mesmo conjunto de fatos, o que é um breve contra a intolerância; e manter compromissos éticos com relação a prejuízos causados a pessoas, coletividades e instituições por informação errada ou inadequada a circunstâncias sensíveis. (LAGE, 2014, p. 21).

Dentro destas técnicas e responsabilidades, o papel do jornalista também deve atender uma série de requisitos que podem vir das empresas que o empregam ou apenas do exercício de sua profissão. Esses requisitos fazem parte de um cotidiano jornalístico que muitas vezes faz com que o que é noticiado ou vira notícia não seja aquilo que realmente precise ser, mas aquilo que é possível, naquela hora e naquelas condições, como cita Lage (2014), isto não torna o profissional jornalista culpado, principalmente aqueles que trabalham para empresas não midiáticas, assim como não é culpado um advogado que vê seu cliente ser condenado.

No caso de jornalistas que trabalham para a mídia comum, como jornais, revistas, rádios e televisão, aquilo que se torna notícia também depende de outros fatores que também não estão no cuidado do profissional jornalista, mas que permeiam o seu dia a dia. Os interesses publicitários, a audiência, a venda, e a linha

editorial da empresa, por exemplo, acabam se tornando parte do cotidiano jornalístico e interferindo no fazer jornalístico de cada profissional.

Na prática, a empresa midiática típica é um empreendimento de porte médio ou grande porte, dependente de publicidade, tecnologia e financiamento – quer dizer, do comércio, da indústria e dos bancos. Nela, o compromisso com a informação pública precisa compor-se, em maior ou menor grau, com a defesa dos interesses gerais dessa clientela privilegiada. Da composição resulta a representação teórica liberal do jornalismo como poder moderador ou quarto poder (os três outros: legislativo, executivo e judiciário). (LAGE, 2014, p. 23).

Mesmo assim, segundo Lage (2014), as empresas devem ter consciência destes fatores e mesmo assim darem conta de seus papéis jornalísticos:

O jornal-empresa – e a mídia comercial em geral – deve, por definição, dar conta das contradições das sociedades que se revelam nos setores econômicos, opondo, por exemplo, a área de finanças à área produtiva, acionistas e gestores, trabalhadores e patrões, grandes empreendimentos e pequenos empresários etc. Tem também que lidar com o comportamento das categorias profissionais organizadas, diferenças culturais e tudo mais que cria conflitos e, assim, gera notícias. (LAGE, 2014, p. 24).

Para o jornalista, esses fatores fazem parte de uma série responsabilidades que devem ser levadas em consideração quando este profissional se encontra frente a uma série de escolhas que fazem parte de seu cotidiano jornalístico, sejam estas escolhas no momento de determinar que uma notícia será retirada para que outra possa ser veiculada, de determinar um fato dentro de uma notícia em detrimento de outro, ou no fato de determinar a forma com a qual irão trabalhar aquela notícia.

3.1 JORNALISMO E DOCUMENTÁRIO

Tendo noção de uma definição de documentário mais amplificada pelo capítulo dois, podemos fazer um comparativo entre as duas vertentes. Desde o princípio, é preciso ter a noção de que documentário e jornalismo tem propostas e relações diferentes com o real, ou com o fato. Enquanto o jornalismo se preocupa mais com transmitir o fato, informar, e mostrar para o espectador a notícia de forma que ela seja objetiva e clara, o documentário, de acordo com cada tipo, tem uma forma diferente de se relacionar com a realidade e com a informação em si.

Se partirmos do pressuposto de que “narrar é contar uma história”, tanto o cinema como o jornalismo estão aptos a realizar essa tarefa; tão aptos que até já se fundiram em um mesmo produto, como demonstram os cinejornais. A partir da década de 40, o jornalismo no cinema cedeu espaço para outros formatos não-ficcionais e, principalmente, para o filme de ficção, o que tornariam mais visíveis as fronteiras entre documentário e jornalismo. (SOUZA, 2006, p. 3).

Além da grande diferença no tempo de produção, o modo de fazer um documentário exige um número maior de pessoas envolvidas no trabalho, o que contraria o modo de produção do jornalismo tradicional, principalmente quando se pensa em televisão aberta.

Em resumo, ao contrário do trabalho jornalístico voltado para a produção de notícias e reportagens, o documentário necessita, além de um maior tempo de elaboração, um envolvimento exclusivo dos profissionais que trabalham em sua execução. Isso implica aumento de custos para as TVs, que nem sempre se mostram dispostas a pagar pelo preço desse trabalho. Na maioria dos canais abertos de TV, mesmo quando uma equipe é designada para cobrir em profundidade um fato, em geral, o máximo que se faz é a grande reportagem. Postulamos que o gênero documentário é quase uma exclusividade das Tvs por assinatura e das Tvs educativas. (MELO, GOMES, MORAIS, 2001, p. 5).

Mesmo assim, o elo entre jornalismo e documentário é também o ponto de separação entre o documentário e o filme de ficção: ambos têm uma relação próxima com a verdade e com o real o que não é necessariamente visto nos filmes de ficção.

É coerente lembrar também que o jornalismo e documentário se utilizam de escolhas subjetivas na hora de escolher um fato e na forma de abordá-lo, em um telejornal por exemplo, quando o jornalista se vê diante de um tema muito importante, dificilmente ele será noticiado por uma nota, assim como em um documentário, os fatos mais importantes terão mais cuidado, serão mais marcantes e terão mais vozes, e mais sonoras. E para a escolha da forma como noticiar ou roteirizar não se tem uma verdade absoluta, ou seja, a escolha final sempre fica na subjetividade de um jornalista ou documentarista, respectivamente o que caracteriza o documentário como uma obra de caráter autoral.

Essa característica implica afirmar que o documentário é um gênero fortemente marcado pelo “olhar” do diretor sobre seu objeto. Ao contrário do que ocorre com os demais gêneros jornalísticos, nos quais se busca uma suposta neutralidade ou imparcialidade, no documentário, a parcialidade é bem-vinda. O documentarista não precisa camuflar a sua própria subjetividade ao narrar um fato. Ele pode opinar, tomar partido, se expor, deixando claro para o espectador qual o ponto de vista que defende. Esse privilégio não é concedido ao repórter sob pena de ser considerado parcial, tendencioso e, em última instância, de manipular a notícia. (MELO, GOMES, MORAIS, 2001, p. 5).

O dia a dia de notícias factuais do jornalismo muitas vezes causa a impressão de que a produção jornalística se desprenda do trabalho autoral do jornalista. Este trabalho de produção, as escolhas subjetivas e a característica autoral são a essência de um documentário, e ao contrário do que possa parecer, não o torna mais ou menos real, ou mais ou menos verdadeiro devido à força dessas escolhas e dessa autoria.

Por sua vez, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, o caráter autoral do documentário não depõe contra sua credibilidade. Afirmar que o documentário é marcado pela subjetividade do diretor não significa dizer que ele seja por natureza monofônico, isto é, que dê vez e voz a apenas um lado da história, omitindo outros. Não é isso o que acontece na maioria dos documentários. Geralmente, o documentarista busca ouvir a opinião de várias pessoas sobre determinado acontecimento ou personalidade, seja para confirmar uma tese (caso, por exemplo, dos documentários biográficos), seja para confrontar opiniões (caso dos documentários sobre conflitos urbanos, sociais, raciais, religiosos etc). No entanto, apesar de apresentar um emaranhado de vozes, que muitas vezes se opõem e se contradizem, uma voz tende a predominar: aquela que traz em si o ponto de vista do autor. (MELO, GOMES, MORAIS, 2001, p. 6).

Muitas vezes documentário e jornalismo se distanciam devido à realidade do dia a dia de trabalho jornalístico. Os documentários exigem um tempo maior de produção, edição e finalização e, na maioria dos casos, então, acabam sendo produzidos por canais fechados e especializados.

A partir da observação informal dos programas jornalísticos exibidos na televisão brasileira, percebemos que o documentário é um gênero pouco frequente nos canais abertos de televisão, com exceção das TVs educativas. Acreditamos que isso se dá porque nas TVs comerciais o ritmo da produção jornalística é pautado, prioritariamente, pela informação factual e pelo imediatismo na transmissão da informação. Isso dificulta o investimento na produção

de documentários, gênero jornalístico mais atemporal e que requer uma pesquisa mais aprofundada e detalhada do tema a ser abordado. (MELO, GOMES, MORAIS, 2001, p. 4).

Por isso, na televisão, na hora de noticiarem fatos comuns no cotidiano jornalístico, os conteúdos são divididos de acordo com suas categorias, gêneros e formatos. De acordo com Souza (2004), a separação dos programas de televisão em categorias, se trata de uma organização dos diferentes tipos de programações. Esta divisão inicia a identificação por isso, abrange vários gêneros. Este se refere ao modo que esse programa é produzido. Então partindo para o terceiro tópico, o gênero usa de formatos para apresentar qualquer programa.

No caso aqui, estamos falando da categoria jornalística que aborda os gêneros informativos, opinativos e interpretativos, e cada um desses usa formatos diferentes.

Como classifica Beltrão (1980, apud NASCIMENTO ET AL, 2015, p.2) “dentro do gênero informativo, há subdivisões denominadas formatos, são elas: notícia, reportagem, história de interesse humano e informação pela imagem. Já no interpretativo, há somente uma classificação, que é a reportagem em profundidade. No último gênero, [...] o gênero opinativo, há cinco formatos: editorial, artigo, crônica, opinião ilustrada e opinião do leitor”.

Marques Melo (2003, p. 28, apud, FERREIRA, 2012, p. 8) esclarece, então, os gêneros para melhor entender. Para o autor o jornalismo informativo assegura a informação a sociedade, são simplesmente notícias, enquanto o opinativo adiciona opiniões a essa notícia com a intenção de influenciar a sociedade.

Portanto, o gênero interpretativo, busca maior aprofundamento para abordar o fato, por exemplo, ao relacionar uma notícia atual ao seu contexto temporal, associando todo o conjunto de informações em um só conteúdo noticioso.

Mas essas ferramentas e modo de classificar conteúdos só se estabeleceram conforme a consolidação dos telejornais na TV Brasileira.

De acordo com SILVA (2005), os primeiros avanços surgiram após um período tecnológico que influenciou primeiramente na diversidade de programas telejornalísticos. Isso é, surgiram novos modos de fazer. Por exemplo, a partir disso, abriram as portas para os programas esportivos na televisão, que traziam uma abordagem mais leve e informal, e foi configurando suas próprias características diferentes do telejornal comum.

O jornalismo esportivo faz referência ao jornalismo especializado, que se popularizou pelo Rádio e carrega a ideia de segmentar os públicos de acordo com os respectivos interesses. Portanto, abordaremos a seguir o conceito e as atuais abordagens do jornalismo esportivo.

3.2 JORNALISMO ESPORTIVO

Ao analisar o jornalismo esportivo brasileiro, é notável a grande preferência e predomínio pelo futebol, seus grandes eventos e campeonatos, então quando analisamos a presença destes documentários na televisão, o tema predominante também é o futebol, do que decorreu a especialização dos jornalistas.

Ai de quem for apaixonado por futebol e entrar na redação pensando que irá escrever só sobre futebol. Ai mais ainda de quem tiver loucura por outro esporte. Quem for louco por vôlei, por basquete, quem tiver paixão por tênis e sonhar ser especialista no esporte de que gosta. Não, tal possibilidade não está excluída. Mas, se já dá trabalho conquistar reconhecimento na profissão trabalhando com futebol, é muito mais feroz a luta para chegar ao topo com outro esporte. (COELHO, 2003, p.35, 36).

Na televisão aberta, o tema basicamente se restringe aos acontecimentos, campeonatos e jogos de futebol, dando ênfase a outros esportes apenas em ocasiões muito especiais e ou matérias de algum atleta de outro esporte da região no caso de programas regionais. Essa restrição acaba causando também pouca especialização para os jornalistas que cobrem outros esportes, que é seguida por uma baixa qualidade no jornalismo esportivo fora dos holofotes do futebol.

Cavar espaço em um meio no qual a projeção é rara e para poucos é mais difícil. Assim como os pilotos de Fórmula 1 exigem nível de conhecimento maior até do que o nível exigido dos jornalistas de futebol pelos jogadores, os atletas de tênis fazem o mesmo com os jornalistas desse esporte. Nem tanto os que estão a margem do circuito mundial. Fernando Meligeni, o segundo tenista brasileiro no final dos anos 90, admite qualquer tipo de pergunta. Gustavo Kuerten, não. (COELHO, 2003, p. 50).

No caso da televisão fechada, há uma programação mais ampla e com a presença de outros esportes, mas o futebol não perde o predomínio. Na ESPN por exemplo, são feitas transmissões de esportes muito populares nos Estados Unidos e

América do Norte em geral e de suas famosas ligas: basquetebol, basebol, futebol americano e hóquei.

ESPN e SporTV são os dois maiores canais de esportes da televisão fechada no Brasil, mesmo com uma grande evolução dos canais Fox Sports e Esporte Interativo nos últimos dois anos, canais estes que também mantêm grande parte da sua programação voltada ao futebol.

Embora exista de forma isolada a presença de formatos que fujam do jornalismo diário, telejornais, programas de debates, de entrevistas e revistas semanais, é muito rara a presença de documentários sobre determinado esporte que não seja futebol e esportes americanos, nestes canais. O canal que foge deste fato em algumas horas isoladas é a ESPN que traz documentários frequentemente em sua programação, e determinadas vezes sobre esportes pouco comuns, ou alternativos, que levam consigo um modo de vida, estilo, ou uma filosofia por trás do esporte, que é a questão do *skate*, e *surf* por exemplo.

Mas é fato que outros formatos aparecem, mesmo que raramente como já dito acima, de formas isoladas e em ocasiões muito especiais, como quando o Brasil se tornou campeão olímpico no futebol, ou quando um brasileiro é campeão mundial de *mixed martial arts*, o mma.

O documentário é um formato possível e pouco utilizado, mesmo nas grandes emissoras, que têm grande facilidade na produção, já possuem os direitos de imagens e profissionais com competência de fazê-los.

3.2.1 TÊNIS NO JORNALISMO ESPORTIVO

Enquanto consumidor dos canais que produzem algum tipo de conteúdo esportivo, é possível a análise de que estes voltam seu conteúdo integralmente a esportes de grande popularidade, no caso do Brasil, principalmente o futebol.

Houve nos últimos anos também um claro crescimento das lutas e, se olharmos para mudanças mais recentes, encontraremos grande crescimento do basquete, com a implantação do NBB e o começo das transmissões da NBA pelos canais SporTV.

No caso da NBA, é possível perceber que, com o início das transmissões, a Rede Globo como um todo começou a noticiar mais os acontecimentos do esporte

em sua totalidade, antes disso, muitas vezes se limitavam às finais e jogos de maior relevância.

É inevitável, que quando se pense no crescimento do tênis como esporte no Brasil, o assunto se confunde com Gustavo Kuerten, o “Guga”, já que ele foi o único brasileiro a ganhar um torneio *Grand Slam* e chegar à posição de número 1 do mundo. Desde sua primeira conquista em Roland Garros, o Grand Slam que foi o primeiro torneio profissional que “Guga” ganhou em 1997, até hoje, 20 anos depois, quando Kuerten entrou para o Hall da Fama do esporte, muita coisa mudou nas transmissões televisivas do esporte, assim como a popularidade do esporte, que mesmo assim, ainda possui grande espaço para o crescimento.

Atualmente, as transmissões televisivas do tênis são feitas pelos canais SporTV, ESPN Band Sports e Sony. A SporTV atualmente transmite todos os Masters 1000, Rio Open, Brasil Open, Wimbledon e US Open, sendo o primeiro apenas as partidas de simples⁴ e masculinas. A ESPN transmite o Australian Open, Wimbledon e US Open e alguns torneios ATP 250. A Band Sports também transmite o Rio Open e Brasil Open e alguns outros torneios do nível ATP 250 e 500, mas tem os direitos exclusivos de Roland Garros para o Brasil. A Sony tem apenas os direitos dos torneios Masters femininos.

Fora das transmissões, a ESPN e o Band Sports colocam em sua programação formatos jornalísticos voltados apenas para o tênis, mas isso acontece apenas nas épocas dos Grand Slams. A ESPN transmite o programa “Pelos Quadras” e a Band Sports, programas de abertura de Roland Garros e fechamento da transmissão.

No caso de programas definitivos na programação, o tênis só aparece na televisão fechada. Novamente, a ESPN com o programa “*ATP World Tour Semanal*” que como o nome já diz, a veiculação é semanal, todas as sextas feiras e é basicamente o programa norte-americano e europeu, traduzido em locução para o português.

⁴ Jogos individuais. Um atleta joga contra o outro.

4 METODOLOGIA DE PRODUÇÃO

O marco inicial da produção deste documentário ocorreu quando o produtor teve o *start* da percepção do tema a ser abordado, mas a produção só se iniciou, com o trabalho de um projeto de pesquisa iniciado em agosto de 2016. O tema foi analisado pela professora da disciplina de Projeto de Pesquisa e Orientadora final do trabalho Mayra Fernanda Ferreira e foi visto que a produção de um documentário era pertinente.

Puccini (2009) sugere que todo o processo de produção de um documentário se inicie através de uma proposta escrita. Proposta esta que seria responsável por trazer investidores e patrocinadores, que, por sua vez, tornaria a produção do documentário possível.

Os manuais de direção e produção de filmes documentários, americanos e ingleses, normalmente utilizam o termo *proposal* (proposta) ao se referirem a um texto de apresentação do filme documentário. Essa proposta de filme serve como cartão de visita do realizador a ser apresentado aos possíveis financiadores do projeto. Como tal deverá se valer de persuasão para convencer os interessados a apoiar o projeto. (PUCCINI, 2009, p. 26).

Desde o início do projeto de pesquisa, a proposta central do documentário era transmitir o dia a dia dos tenistas em formação, ou seja, que estão na fase de transição do juvenil para o profissional, e a possível falta de apoio que o tênis sofre no Brasil se comparado a países da Europa e aos Estados Unidos. No entanto como se trata de um trabalho que resultaria em um produto a princípio para fins acadêmicos, não houve a produção de uma proposta com o objetivo de retenção de investidores ou possíveis colaboradores. Portanto todo o investimento foi feito pelos pais do próprio produtor do conteúdo sem nenhum tipo de pretensão de retorno.

Mesmo assim, se o pagamento não fosse possível, o projeto não sairia do papel, não haveria produção alguma se o investimento não lhe fosse dado, o que comprova o seguinte pensamento de Puccini (2009).

No princípio de toda vontade de produção está a necessidade de conseguir o suporte financeiro que a viabilize, com raras exceções, documentários nascem da parceria entre documentarista (realizador) e produtor (patrocinador). Documentários podem ter origem em desejos pessoais de investigação e divulgação de determinados

assuntos presentes em nossa história e sociedade, mas também originam de projetos institucionais, de iniciativa de empresas, órgãos públicos e não governamentais, instituições filantrópicas, etc. frequentemente, a expressão autoral se vê obrigada a fazer concessões às exigências da mensagem institucional. Não menos frequentes são os casos em que a mensagem institucional se vale da expressão autoral como estratégia de comunicação. (PUCCINI, 2009, p. 25-26).

No caso deste documentário, é possível encaixar o que o autor coloca como proposta, como o projeto inicial do trabalho, que não traria nenhum tipo de respaldo financeiro ao produtor, mas tornaria a produção possível com a aprovação na disciplina de Projeto de Pesquisa. Só desta maneira o produto avançaria.

O texto da proposta é resultado de uma primeira etapa de pesquisa. Sua função é garantir condições para o aprofundamento dessa pesquisa, para que só então possa ser iniciada a etapa de filmagem. Trata-se de um documento que serve apenas aos propósitos da pré-produção e não como um guia para a orientação da filmagem (PUCCINI, 2009, p. 31).

A proposta do tema do documentário surgiu da experiência que o produtor Luiz Augusto Ramos teve com o esporte entre os anos de 2008 e 2011 e de tudo que ele pôde sentir que aquele esporte ainda poderia ter, se comparada a maneira que outros países o tratam e o apoio que outros esportes têm no Brasil, como o futebol que é tratado de uma maneira completamente diferente do tênis. Olhar este que se dá tanto na questão jornalística, tanto no tratamento do esporte em si, mas antes de qualquer outra visão pessoal, o autor faz o trabalho com seu olhar jornalístico sobre o assunto, isentando sua experiência anterior sobre o trabalho de construção do produto. Outros países muito menores que o Brasil revelam muito mais atletas no esporte profissional, atualmente e historicamente. A Argentina por exemplo tem 47 tenistas em fase de transição entre os 16 e 22 anos, o Brasil 21.

A partir dessa problemática, houve a delimitação das fontes e personagens presentes no produto, conforme o conhecimento que o produtor tinha sobre o esporte e as pessoas conhecidas por ele que continuavam no cotidiano de atleta desde a época em que o produtor ainda estava no meio do esporte, juntamente com um trabalho de pesquisa, pelo qual pode-se avaliar se aqueles conhecidos previamente pelo produtor possibilitariam a produção.

As fontes seriam atletas em formação, com carreira ainda curta, e ainda em fase de transição do juvenil para o profissional, mas que estivessem vivendo esta realidade há algum tempo, e as pessoas com as quais conviviam.

Então, durante agosto de 2016, houve um primeiro contato com o atleta Marcelo Zormann, este havia morado com o produtor em São José do Rio Preto, na época em que o produtor se dedicava ao esporte. Este primeiro contato tinha o objetivo de verificar o interesse das possíveis fontes iniciais que sob o conhecimento do produtor tinham amizade com Marcelo e treinavam no mesmo centro que ele, para que com a confirmação do interesse pudesse iniciar a pré-produção do documentário. Além disso, foi feita uma pré-entrevista com a primeira fonte do documentário, para que fossem analisadas algumas situações, como: a vida profissional do atleta, o cotidiano, trabalhos que estaria fazendo e vida pessoal, a fim de analisar as respostas obtidas, os temas questionados e detectar novos possíveis temas a serem abordados nas futuras entrevistas.

Pré-entrevistas marcam o primeiro contato entre documentarista, ou sua equipe de pesquisadores, e os possíveis participantes do documentário. São úteis tanto para fornecer informações, ou aprofundar outras já coletadas, quanto para servir de teste para avaliar os depoentes como possíveis personagens do filme no que tange ao comportamento de cada um diante da câmera (no caso de pré-entrevistas gravadas em vídeo) e à articulação verbal do entrevistado. Alguns problemas frequentes relacionados à pré-entrevista são: possíveis situações de constrangimento, resistência, ou mesmo recusa, por parte do entrevistado em conceder a entrevista (o que depende muito do assunto a ser abordado) e, em um outro extremo, expectativa do entrevistado quanto a possível participação no documentário (estar dentro do filme). (PUCCINI, 2009, p. 33).

Considerando-se tal aspecto, foi analisado que a fonte principal era fundamental para o desenvolvimento do documentário, e que tinha os requisitos adequados para a entrevista, e, assim, os trabalhos seguiram para a pré-produção.

4.1 PRÉ-PRODUÇÃO

Com o interesse das fontes, que desde o primeiro momento eram os quatro principais personagens do documentário, iniciou-se o trabalho de pesquisa sobre

tais, juntamente com o objetivo de conciliar uma data possível para a gravação do documentário.

A segunda etapa da pesquisa, que se inicia após a aprovação da proposta, deverá ser guiada pela seleção estabelecida na primeira etapa, que serviu para definir as principais hipóteses para o documentário. Rosenthal (1996, p. 37) diz: “O que conduz sua pesquisa é sua hipótese de trabalho. Dentro dos limites de seu assunto, você deve tentar descobrir tudo aquilo que for dramático, atraente e interessante”. Esse autor (ibid.) lista quatro fontes de pesquisa:

1. Material impresso.
 2. Material de arquivo (filmes, fotos, arquivos de som).
 3. Entrevistas.
 4. Pesquisa de campo nas locações de filmagem.
- (PUCCINI, 2009, p. 31).

A partir da segunda fase de pesquisas, houve a leitura de muitas matérias e reportagens jornalísticas sobre o tema, análise de outros atletas que se enquadrariam como personagens e a confirmação de relevâncias de que aquelas fontes, que foram elencadas em um primeiro momento, realmente estivessem aptas ao gancho do produto.

As pesquisas analisaram que haveria aptidão para o êxito do documentário e, com isso, houve então uma análise mais específica do histórico daqueles tenistas frente às câmeras. Os tenistas a serem documentados, além de Marcelo, eram: Orlando Luz, João Menezes e Rafael Matos. Os dois primeiros agiam com naturalidade frente às câmeras, Orlando já teria participado de uma série de reportagens para um dos regionais do jornal “Globo Esporte” e sempre agiu naturalmente, João era mais objetivo, direto, mas era nítido que era sua forma de falar, e não estava nervoso ou receoso de falar, mas Rafael Matos era um pouco mais tímido, e aparentava um pouco mais de nervosismo, nada que pudesse o tirar do trabalho, a menos que negasse a dar entrevistas. Então houve um novo contato com Marcelo, que confirmou a vontade de todos em colaborar com o trabalho.

Todo o trabalho de captação de imagens seria feito em uma semana, na qual os tenistas estariam em Itajaí – Santa Catarina, em treinamento, no Itamirim Clube

de Campo, após aquela semana, os quatro tenistas que eram fontes do documentário partiriam para a Europa, numa gira⁵ que duraria três meses.

No momento de conciliação das datas foi notada a possibilidade de uma viagem a Lins junto com o tenista Marcelo Zormann, que iria visitar seu avô. Foi em Lins que Marcelo iniciou sua caminhada no tênis, e foi seu avô que era professor, que começou a ensinar o esporte a ele. É em Lins também, na casa de seu avô, que Marcelo guarda alguns de seus troféus e conquistas desde seus primeiros torneios.

Neste momento então houve a certeza de cinco fontes para o documentário, os quatro tenistas e Sergio Zormann, o avô e primeiro treinador de Marcelo. Após a confirmação de Sergio, houve o interesse de contato com o pai de Orlando Luz, um dos outros três tenistas que são fontes do documentário, a fonte e a possibilidade foi confirmada pelo atleta, mas por imprevistos, na data da produção, o pai do atleta não pode estar em Itajaí.

Com esta delimitação, as cinco fontes⁶ são:

- Marcelo Zormann: tenista, na época das gravações, ocupava a 511^o posição no ranking da ATP², atualmente número 727 do mundo.
- Sergio Zormann: avô de Marcelo, professor de tênis e primeiro treinador de Marcelo. Sergio tentou a carreira de tenista profissional, mas parou para dar aulas de tênis e conseguir manter sua família.
- Orlando Luz: tenista, na época das gravações ocupava a 538^a posição no ranking da ATP, atualmente número 593 do mundo.
- Rafael Matos: tenista, na época das gravações ocupava a 951^a posição no ranking da ATP, atualmente é número 629 do mundo.
- João Menezes: tenista, na época das gravações ocupava a 745^a posição no ranking da ATP, atualmente é número 495 do mundo.

Ao final da segunda etapa de pesquisa (lembrando que a pesquisa muitas vezes prossegue durante as filmagens), o documentarista será capaz de reunir uma quantidade suficiente de material que possibilite descrever seu filme com um maior detalhamento, como exige a escrita do argumento. (PUCCINI, 2009, p. 34).

⁵ Termo utilizado pelos tenistas referente a viagens feitas a algumas cidades para torneios durante um período de tempo, sem voltar para casa.

⁶ Todas as fontes entrevistadas assinaram devidamente termos de autorização de uso de imagens e áudio que estão em posse do produtor, como exemplo o do Apêndice A.

Com as fontes principais delimitadas, e com a segunda parte das pesquisas concluída, se iniciou o trabalho de produção de um esboço de pauta, o Roteiro de Perguntas, para os tenistas entrevistados e aos técnicos. Foi feita uma pauta básica sem especificações, que também serviram ao entrevistado Sergio Zormann. Sergio, porém, devido ao fato de ser avô de um dos personagens, teria também perguntas específicas.

Após as pautas, o trabalho seguiu para construção de um pré-roteiro, que delimitaria os assuntos abordados no produto, e funcionaria para que todos os elementos importantes definidos não escapassem no momento da gravação das imagens e das entrevistas. Pré-roteiro este que a princípio seria apenas tratado como base, sem muitos detalhes ou olhares artísticos que o documentário traria, pois com certeza sofreria alterações, devido ao tema e ao tipo de documentário produzido.

Na etapa de pré-produção, a impossibilidade da escrita de um roteiro fechado, detalhado cena a cena para filmes documentários ocorre em virtude do assunto ou da forma de tratamento escolhida para sua abordagem. Documentários de arquivo, históricos ou biográficos, que tratam de eventos passados, podem muito bem ser “escritos” antes do início das filmagens. O mesmo não ocorre se a abordagem exigir o registro de um evento que não esteja necessariamente vinculado à vontade de produção do filme, como documentários que exploram um corpo a corpo com o real, aspecto que define a estilística do documentário direto. Dwight Swain, em seu livro *Film scriptwriting*, que trata da roteirização tanto do filme documentário (*fact film*) como do de ficção (*feature film*), afirma que a produção de um filme documentário é guiada por leis internas próprias que variam de filme para filme ou mesmo de produtor para produtor, fato esse que obriga o roteirista a trabalhar com uma flexibilidade maior: “Se existe uma coisa de que você precisa em seu kit de sobrevivência, essa coisa é flexibilidade” (Swain 1976, p.10). (PUCCINI, 2009, p. 25).

O produtor escolheu que as outras fontes fossem delimitadas a partir do olhar que tivesse sobre o dia a dia dos tenistas quando estivesse em Itajaí a fim de as imagens fossem condizentes, e, por exemplo, o treinador, que estivesse mais tempo com os tenistas dentro de quadra, fosse aquele que estivesse no documentário.

É possível dizer que a parte final do trabalho de pré-produção foi feita durante a produção do documentário, já que aquele olhar jornalístico e de relação imagética e audiovisual era necessário para uma melhor adequação da história que o produto conta.

No momento das gravações então, foi visto que as pessoas que mais estavam presentes no dia a dia dos atletas naquela semana eram:

- Luiz Peniza, treinador de quadra dos quatro atletas e;
- Jerônimo Rocha, instrutor de Método DeRose⁷.

Então houve a delimitação de mais duas fontes. Com tal delimitação in loco, houve a atualização das pautas e a produção de mais uma, com as perguntas que seriam feitas a uma fonte desconhecida até o momento da viagem, que era o instrutor de Método DeRose.

Jeronimo, não entrou na edição final devido ao tempo do produto que não poderia exceder os 30 minutos, e a história já estando com uma boa narrativa com os outros entrevistados, já seria o suficiente.

O fim do trabalho de pré-produção se deu no momento em que os equipamentos que seriam utilizados nas viagens para Lins e Itajaí foram cedidos pela Universidade do Sagrado Coração, e com a colaboração dos técnicos Paulo Macarini e João Luiz Grigoletti com a explicação de como deveriam ser utilizados os equipamentos e em dicas para melhor utilizá-los conforme a proposta do documentário.

4.2 PRODUÇÃO

A produção do documentário começou na tarde de 19 de março de 2017, com a viagem do produtor para a cidade de Lins, no Country Club juntamente com Mayrilaine Garcia, que o auxiliou durante todo o trabalho de produção. Lá foram feitas as primeiras imagens do tenista Marcelo Zormann e de seu avô, Sergio Zormann, em quadra.

Após as gravações de avô e neto, tenista e ex-treinador em quadra, foi produzida a primeira entrevista, a de Sergio Zormann. No mesmo dia, o produtor Luiz Augusto, Mayrilaine e Marcelo viajaram para Bauru, na casa do produtor, e mais tarde seguiram viagem para Itajaí, de ônibus.

A produção na cidade de Itajaí foi iniciada na tarde do dia 20, e, a partir daquele dia, foram iniciadas as gravações de imagens dos jogadores e de seus

⁷ Atividades e técnicas praticadas pelos atletas, para melhor controle corporal e mental.

cotidianos, como seus trabalhos de quadra, físico e o dia a dia fora das quadras, encordoamento de raquetes, caminho para os treinamentos e até mesmo quando cozinham. E então, a gravação de entrevistas que possibilitariam mostrar os recortes da realidade pretendidos e qualificar os objetivos do produtor.

O documentário, enquanto gênero, é produzido com objetivos bem claros de evidenciar recortes da realidade. Partindo de um fato, procura mapear outros fatos correlacionados, acontecimentos interligados, causas e consequências. Traz consigo o tom de explicação, apresenta imagens e depoimentos que comprovam o que é dito e também funcionam como registro, como mecanismo de resgate da memória humana. Em nossa pesquisa, observamos que a presença de documentos é imprescindível para caracterizar um documentário e, a partir daí, procuramos classificar os tipos de documentos encontrados no gênero. Detectamos, então, dois tipos de documentos, os materiais – ou seja, os que estão num suporte material por já terem sido produzidos anteriormente – e os imateriais – os que estão em forma de relato, num suporte imaterial e só a partir do documentário enquanto filme irão se tornar parte da memória. Observamos que, às vezes, os registros materiais sozinhos têm uma representatividade completa, ou seja, são autoexplicativos. Em outros momentos, podem ser utilizados somente para ilustrar os depoimentos que se referem ao passado, estando ali para reforçar a verdade, servindo de complemento e muitas vezes se sobrepondo inclusive às falas dos entrevistados. (MELO; GOMES; MORAIS, 2001, p. 8-9).

A partir daí, começou um longo período de chuvas em Itajaí, fato que dificultou o andamento dos treinamentos, das gravações, do agendamento das entrevistas e, conseqüentemente, de todo o cotidiano dos atletas, que dependiam de fatores extra quadra para a normalização de seus horários.

O tempo dificultou o encaixe das entrevistas com um horário certo, e então, tiveram que ser marcadas no dia a dia, e na conciliação de tempo entre treinamentos dos atletas. As entrevistas seriam as gravações mais importantes da parte de produção, seriam elas que contariam toda a história, já que como previamente decidido, o produto não teria locução e a narração seria feita única e exclusivamente pelo tom das entrevistas.

A abordagem de todo e qualquer assunto deverá se valer de personagens para seu encadeamento e sua elucidação, podendo até haver coincidência entre assunto e personagem como nos casos documentários biográficos. Esses personagens podem assumir formas diversas, não necessariamente se limitarem a personagens sociais. Podem se estender a entidades abstratas, forças da

natureza, espécies biológicas, como no caso dos documentários naturais. Para que o discurso do documentário construa uma narrativa, é necessário que esses personagens façam alguma coisa (ação) entre um determinado local durante um determinado tempo. (PUCCINI, 2009, p. 38).

O primeiro atleta a ser entrevistado foi Marcelo Zormann, que já era conhecido do produtor. Essa entrevista seria a mais importante para o documentário, seria nesta que o documentário e a narrativa da história iria se apoiar. Zormann contou sobre toda a sua vida no esporte, desde os primeiros passos com o avo, até seu cotidiano atual. A entrevista resultou em um material bruto de 56 minutos.

O segundo atleta a ser entrevistado foi João Menezes, até então, parceiro de apartamento de Zormann. João, assim como os outros dois tenistas, concederam entrevistas mais curtas, mas citou as principais temáticas que o documentário pediria. As entrevistas de João, Rafael e Orlando tiveram entre 15 e 25 minutos.

Em ordem, os próximos entrevistados foram Orlando e Rafael. Orlando foi considerado o entrevistado que mais mostrou tranquilidade diante das câmeras. E Rafael, como já teria sido analisado na pré-produção, o menos ambientado, o que fez com que o entrevistador tivesse um cuidado maior, e também um trabalho maior.

As perguntas para Rafael deveriam fazer com que a história fosse contada por ele, os motivos fossem mostrados por ele, ou seja, ao invés de perguntarmos “o que?”, deveríamos sempre enfatizar, “O que? Como? E por quê?”, já que todos as entrevistas eram importantes para o produto e sustentariam toda a narrativa da obra.

A exploração do recurso da entrevista como principal ponto de sustentação da estrutura discursiva do filme vem a ser uma das características do gênero documentário, a que filmes de ficção muitas vezes recorrem sempre que desejam aparência documental. Grosso modo, poderíamos dizer que a entrevista está para o documentário assim como a encenação está para o filme de ficção. Muitos documentários se resolvem apenas pelo arranjo de entrevistas, são chamados *talking heads* modelo bastante combatido pelos manuais de produção, mas nem por isso ausente da tradição do documentário. Esse momento da entrevista constrói um personagem que se revela na interação com entrevistador (muitas vezes, o próprio diretor do filme) - não é, situação de ação, mas numa exposição oral, que pode descrever ações de uma narrativa ou simplesmente exteriorizar os comentários. O relato de ações ou os comentários podem trazer embutida a referência a outros personagens, chegando mesmo a minimizar o papel do entrevistado, colocando- mais na condição de testemunha de um determinado evento histórico. Em casos como esse os depoimentos utilizados para compor um personagem extracampo, que não atua no quadro

das imagens do filme. Poderíamos dizer que não se manifesta no espaço cenográfico do filme, mas apenas em seu espaço dramático, cujos limites vão além daquilo que é coberto pelo campo visual do documentário. (PUCCINI, 2009, p. 42).

O próximo entrevistado foi Luiz Peniza, o treinador dos atletas, peça fundamental ao documentário, principalmente no encadeamento da fala dos tenistas. O treinador mostrou tranquilidade frente as câmeras.

Todas as entrevistas foram feitas com a utilização de duas câmeras, uma Canon T5i que captou áudio e vídeo e outra câmera de celular (iPhone 6). Optou-se por duas para conduzir o ritmo das entrevistas e naturalizar os cortes no momento da edição. As duas câmeras foram de suma importância para a produção do documentário, principalmente por um erro do produtor no enquadramento dos entrevistados. E o mais importante, com a utilização de um microfone de lapela emprestado por um amigo do produtor. Com a utilização do microfone, o produtor obteve grande qualidade de áudio.

O enquadramento das entrevistas com os tenistas e com o avô e ex-treinador de Marcelo, ficaram como o da FIGURA 1.

Figura 1 - Erro de enquadramento



Fonte: elaborada pelo autor.

Nota-se que o entrevistado, como foi definido anteriormente às gravações, estaria do lado esquerdo da câmera. Mas, ele mantém seu olhar em direção ao entrevistador, dando a impressão de que está olhando para fora do vídeo e quebrando a naturalidade. O enquadramento deveria ser feito como na FIGURA 2.

Figura 2 - Esboço de enquadramento correto



Fonte: elaborada pelo autor.

Nesta forma de enquadrar, o tenista também está do lado esquerdo do vídeo, mas seu olhar não tira a naturalidade e se volta ao centro do vídeo.

Devido à impossibilidade de novas gravações, os erros foram corrigidos na pós-produção.

4.3 PÓS-PRODUÇÃO

A pós-produção se inicia em junho de 2017 com o trabalho de análise do material bruto obtido nas gravações e decupagem das entrevistas. Em sua totalidade, 825 arquivos que contêm 165 giga bytes foram obtidos nas viagens para Lins e Itajaí. Destes 165 giga bytes: 73,8 são de 25 arquivos de entrevistas, que são 156 minutos de cada câmera; 4,72 são de 630 fotos; e outros 86,48 giga bytes em 122 arquivos de gravações de treinamentos e cotidiano dos atletas.

Após o trabalho de decupagem, houve a construção de um roteiro, responsável pela facilitação dos cortes e da edição do produto, roteiro este, que ainda poderia e iria sofrer alterações.

Outra peculiaridade do filme documentário, quanto a seu trabalho de roteirização, liga-se ao fato de muitos documentários serem “revolvidos” em sua fase de pós-produção. Aqui, a referência imediata recai mais sobre os filmes que se apegam ao estilo de documentário direto. Essa etapa, de pós-produção do filme, é comum recorrer-se à escrita de um roteiro que oriente a montagem. Esse roteiro será resultado de um trabalho de decupagem do material bruto de filmagem e terá sua função voltada para orientar não mais diretor, atores ou produtor, mas unicamente o montador ou editor do filme (lembrando que essa atividade normalmente é acompanhada de perto pelo diretor). Deixamos o campo de planejamento da filmagem para entrar no campo de planejamento da montagem [...] (PUCCINI, 2009, p.16, 17).

A edição do produto se iniciou em agosto de 2017 e foi feita também pelo produtor, Luiz Augusto Ramos. Em um primeiro momento, o trabalho se voltou para o encaixe das sonoradas que delimitariam o ritmo do documentário e a narrativa do produto. Este encaixe, teria o objetivo de manter aquilo que segundo Puccini (2009) é chamado de sequência:

O conteúdo das sequências deve ser descrito de maneira objetiva, procurando transmitir, de maneira clara e concisa, a ideia expressa em cada uma das sequências. O espaço reservado para as entrevistas pode conter um breve perfil do entrevistado e do assunto que deverá ser tratado, não mais do que isso. (PUCCINI, 2009, p. 62-63)

A edição do documentário delimitou que as vozes presentes seriam apenas daquelas pessoas que estivessem em ação durante as imagens de cobertura e fossem as pessoas pelas quais passaram por aquilo que estavam falando, ou estivessem acompanhando de perto, isto torna os personagens “fortes” como Puccini (2009) cita:

Uma das estratégias para manter o interesse do espectador e fazer com que o filme seja conduzido por personagens fortes, que vivam em situações de risco, conflituosas, que enfrentem obstáculos para atingir uma meta, que consigam superar esses obstáculos. A receita busca o efeito de empatia entre personagem e espectador, o que acontece quando este passa a sentir as dores e os infortúnios do personagem. (PUCCINI, 2009, p. 39).

Após o encadeamento das falas, a edição se voltou ao problema de enquadramento citado no item anterior. A fim de resolver ou minimizar o inesperado, foi feita uma aproximação, ou *zoom* nas imagens. A FIGURA 3 foi modificada usando a aproximação e, no documentário, foi utilizada como mostra a FIGURA 4.

Figura 3 - Imagem da entrevista gravada



Fonte: elaborada pelo autor.

Figura 4 - Imagem aproximada da entrevista gravada, mudada na edição



Fonte: elaborada pelo autor.

A segunda câmera que gravou as entrevistas por outro ângulo também foi utilizada na edição, em momentos de corte e em alguns momentos de perda de foco da câmera principal. A segunda câmera buscou o enquadramento da FIGURA 5.

Figura 5 - Gravação feita pelo celular



Fonte: elaborada pelo autor.

Em seguida, se iniciou o trabalho de início e fechamento do documentário, nos quais seriam utilizadas artes e fontes, junto a uma música. Então, houve a utilização da música “Wish you were Here” do Pink Floyd, música que foi tocada pelo tenista João Menezes durante uma das gravações em sua casa.

Na sequência, houve uma preocupação com a fonte de texto utilizada. A fonte escolhida foi “LeMondelivre”, fonte parecida com a utilizada no *Logotipo* e outras artes do *Grand Slam Roland Garros*, o Aberto da França, que seria utilizada na abertura, fechamento e geradores de caracteres.

Foram produzidos três tipos de geradores de caracteres, cada um representa uma superfície das três mais comuns sobre as quais o esporte é jogado. São os três tipos:

- A verde, que representa a grama de Wimbledon, seguida de seu troféu. Usada para Marcelo Zormann e Orlando Luz. Os dois juntos foram campeões do torneio de duplas juvenil.
- A azul e verde, que representa o cimento do US Open. Usada para João Menezes e Rafael Matos. Os dois, na época de juvenil, tiveram seu melhor resultado em *Grand Slams* lá, sendo finalistas, juntos, nas duplas.
- A laranja, que representa o saibro ou terra batida. Usada para Luiz Peniza e Sergio Zormann. O saibro é a superfície mais jogada no Brasil, e nela é onde normalmente os treinadores e professores, treinam e ensinam os atletas do Brasil.

Juntamente com o trabalho das artes, houve um trabalho de pesquisa, buscando fotos de arquivos pessoais dos atletas. Fotos de sua infância, começo no esporte, e de alguns títulos que apareceram no produto segundo suas falas. Essas fotos entrariam no documentário por cima das falas, no momento em que o assunto iria surgir.

Houve então a produção de um produto total de 33 minutos e 33 segundos, que após a análise da orientadora do trabalho, foram detectadas falas que deveriam ser cortadas, cobertas e acrescentadas, com o propósito de fechamento na casa dos 30 minutos. O documentário foi finalizado após os acréscimos e cortes, em 32 minutos e 40 segundos.

Após toda a produção, houve a confirmação do nome “Future, os tenistas brasileiros em formação”. No mundo do tênis, “Future” é o nome dado aos primeiros torneios profissionais. Esses torneios são formados por uma grande quantidade de tenista em transição entre o juvenil e o profissional, caso dos quatro tenistas que são personagens do documentário.

4.4 DESCRIÇÃO DO PRODUTO

O documentário “Future. Os tenistas brasileiros em formação” após o trabalho total de pré-produção, produção e pós-produção, resultou em um final limpo de 32 minutos e 40 segundos, sendo que todas as imagens, entrevistas e falas dos personagens foram feitas pelo produtor do documentário. Apenas algumas fotos de arquivo pessoal foram utilizadas.

O produto é iniciado com uma abertura que indica o que normalmente acontece em um nos momentos que antecedem os treinos dos tenistas. Após isso, os quatro atletas entrevistados se apresentam. Depois da apresentação, o documentário segue em sonoras que se revezam, mostrando ao espectador como o esporte foi iniciado por cada atleta, até chegar ao momento no qual decidiram, ou se viram diante da decisão de que aquilo seria a profissão deles.

Neste momento, a narrativa se envolve no pensamento dos atletas sobre o esporte em si e as diferenças para o Brasil, o que consideram normal, difícil ou diferente se comparado a outros países. Neste momento, o olhar jornalístico busca trazer a voz de alguém que está no dia a dia dos atletas e se deparam com os fatos através de um outro ponto de vista. É o caso do treinador Luiz Peniza e de Sérgio Zormann, professor de tênis, que neste caso fala como avô de Marcelo Zormann, um dos atletas/personagens do documentário.

A narrativa transcorre sobre os obstáculos e o que estes atletas conquistaram durante o período que competem no esporte. A partir daí entra em pauta a figura do patrocinador, sob o olhar de quem o tem e das dificuldades em consegui-los, e no que estes ajudam os atletas.

Para os tenistas, a figura do patrocinador é fundamental para a carreira, e seguido deste fato, a falta de apoio cai sobre o tênis profissional no Brasil, junto a outros fatores, como a falta de jogadores no país, que na visão dos tenistas é derivada de uma razão e na visão do treinador, de outra.

O avô traz a perspectiva da família sobre estes fatores, junto a um olhar de quem tentou a profissionalização e ainda conhece e acompanha o esporte. Ele fala sobre o que presenciou junto à carreira do neto, a falta de apoio, e o primeiro patrocínio, que segundo o pensamento dos dois, fez com quem o atleta conseguisse sair da casa dos avós em busca de treinamentos melhores.

Outro tenista, Orlando Luz, também cita o primeiro patrocinador, com quem tem contrato até hoje como um dos principais alavancos de sua carreira e como um ponto crucial para sua profissionalização.

Esse assunto traz para a história a presença de muitas desistências em um período de escolhas, entre os 16 e 19 anos, e os fatores causadores dessas desistências.

No meio desses fatos, está a falta de conhecimento sobre as bases do tênis profissional, os torneios menores e o cotidiano dos atletas, que para eles, são dificuldades. Neste momento, segue-se uma fala do avô de Marcelo, que dá início ao encerramento do documentário, pois traz a vontade dos tenistas de prosseguir no esporte.

Então, os tenistas falam de seus objetivos próximos e a longo prazo. O fechamento do produto é iniciado, com a mesma trilha inicial e em frases as informações sobre o caminho de cada um dos quatro atletas desde julho de 2017 até o final de outubro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho, sendo considerado tudo aquilo que foi feito, imaginado, estudado, analisado e usado como referência, é possível perceber que os primeiros objetivos de informar por quem era formada a categoria de tenistas em formação/transição do país foram atingidos.

Consequentemente a isso, é possível perceber que o objetivo específico de desmitificar o conhecimento popular que os tenistas eram pessoas que viviam de forma glamorosa e sem preocupações financeiras também foi destacado. Isso é claro quando assistimos aos atletas indo e voltando para casa a pé, encordoando as próprias raquetes, ou quando temos uma fala como a de Orlando: “Hoje eu não tiro dinheiro do bolso para jogar, mas também não boto. ”.

O objetivo de naturalizar os atletas frente às câmeras pôde ser identificado com êxito durante a viagem. Durante os primeiros dias de gravação, os atletas perdiam a atenção em algumas vezes, a naturalidade em outras, em determinados momentos olhavam demais, e durante o meio até o final das gravações, os atletas já foram se acostumando e agindo com mais naturalidade.

O aprendizado do produtor foi imenso durante a produção, desde os primeiros contatos com as fontes, da maneira de fazer gravações, até o momento de utilizar os programas de edição. Principalmente, quando acontecem erros, como o enquadramento e foco, é necessário um melhor entendimento de como lidar com aquilo, o que fazer, e como melhorar na próxima vez.

O produtor conseguiu o que era desejado desde o projeto, que era deixar a palavra com os tenistas, deixar a história ser conduzida por eles, deixar que os problemas, as dificuldades e também os pontos positivos fossem abordados por eles, mesmo com a responsabilidade jornalística de abordar outras visões.

O processo de pós-produção foi de grande trabalho e aprendizado, desde a correção de erros até o momento aprender novas formas de edição, encadeamento, colocação de trilhas e efeitos.

O documentário “Future” pode contribuir para o esporte de maneira que os tenistas sejam mais conhecidos e reconhecidos. A difícil busca por patrocinadores pode ser facilitada pela divulgação, pois só com os tenistas sendo sempre lembrados, o interesse dos patrocinadores será despertado.

O Documentário “Future” é um dos poucos produtos do formato que abrangem o tênis e seus atletas no Brasil. Se não Gustavo Kuerten, poucos tenistas aparecem de forma recorrente na mídia, portanto o ato de informar em si já contribui ao jornalismo esportivos e para os amantes do esporte.

O produtor deste documentário tem a expectativa de que um dia o esporte se popularize no Brasil. Um dos esportes que mais ensinam, mais formam e mais educam crianças. Esporte que jamais deveria ser considerado de elite, apenas se isso for considerado a partir de seus ideais.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, José Eduardo: A Revolução de 1968. **Revista Tênis**, 2008. Disponível em <http://revistatenis.uol.com.br/artigo/a-revolucao-de-1968_1483.html> Acesso em: 30 set. 2016.

BARBEIRO, Heródoto; LIMA, Paulo. **Manual de jornalismo para Rádio TV e Novas Mídias**. São Paulo: Elsevier Brasil, 2012.

COELHO, Paulo Vinicius. **Jornalismo Esportivo**. São Paulo: Contexto, 2003.

CONCEITO e definição de documentário | significado – o que é. **Edukavita. Blogspot**. Disponível em: <<https://edukavita.blogspot.com.br/2015/02/conceito-e-definicao-de-documentario.html>>. Acesso em: 15 set. 2017

FERREIRA, Fábio Gonçalves. **Gêneros jornalísticos no Brasil: estado da arte**. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2012. Curitiba. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0763-1.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2017.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Panorama do documentário no Brasil**. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/01/artigo_gustavo_soranz_brasil.pdf
<https://www.cesjf.br/revistas/cesrevista/edicoes/2010/04_COMUNICACAO_cinemas/documentario.pdf>. Acesso em: 15 set. 2017.

HISTÓRIA do tênis no Brasil. **W.O. Esporte Clube**. Disponível em <<http://woesporte.blogspot.com.br/2012/08/historia-do-tenis-no-brasil.html>> Acesso em: 30 set. 2016.

JOSÉ Padilha manda a real. **Trip TV**. 10'52". Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ZEHMssJZ0i0>>. Acesso em: 22 set 2017.

LAGE, Nilson. Conceitos de jornalismo e papéis sociais atribuídos aos jornalistas. In: REVISTA PAUTA GERAL. 2014, Ponta Grossa. **ESTUDOS EM JORNALISMO...** Disponível em: < <http://www.revistas2.uepg.br/files/journals/26/articles/6080/submission/copyedit/6080-19133-1-CE.pdf>> . Acesso em: 18 set. 2017.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. **O documentário como gênero audiovisual**. 2002. Disponível em < <http://www.revistas.ufg.br/ci/article/viewFile/24168/14059>> Acesso em: 30 set. 2016.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de; GOMES, Isaltina Mello; MORAIS, Wilma. **O documentário jornalístico, gênero essencialmente autorial**. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação. 2001, Campo Grande. Disponível em: < <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/11572121297094948981203363898082664337.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2017.

NASCIMENTO, Luiza Teixeira do; et al. **A Reinvenção dos Gêneros Jornalísticos no Ciberespaço: Estudo de Caso do Site Catraca Livre**. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2015. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-2455-1.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2017.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

PUCCINI, Sergio. **Roteiro de documentário**. Da pré-produção à pós-produção. Campinas: Papyrus, 2009.

RODRIGUES, Flávia Lima. **Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro**. Disponível em: <<https://seer.cesjf.br/index.php/cesRevista/article/view/664/522>>. Acesso em: 15 set 2017.

SILVA, Fernanda Mauricio da. **Jornalismo Esportivo como área específica na televisão: O pacto sobre o papel do jornalismo no Globo Esporte e Bate Bola**. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro. 2005. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/93982054208705735375873813744937085693.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2017.

SOUZA, Gustavo. **Aproximações e Divergências entre documentário e jornalismo**. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/64872/67486>>. Acesso em: 18 set. 2017.

SOUZA, José Carlos Aronchi. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

APÊNDICE A – Modelo do termo de autorização de imagem.



Autorização de Uso de Imagem, Som de Voz e Nome

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo, a título gratuito, o uso de minha imagem, som da minha voz e nome por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados, para compor o Documentário “FUTURE, OS TENISTAS BRASILEIROS EM FORMAÇÃO”, desenvolvido por LUIZ AUGUSTO SALLES CAMPBELL RAMOS, RG: 38,814,132-3; CPF: 441.805.968-73), como trabalho da disciplina TRABALHO DE CURSO do curso de JORNALISMO da Universidade do Sagrado Coração com sede em Bauru/SP, na Rua Irmã Arminda, nº 10-50, Jardim Brasil, CEP: 17011-160, inscrita no CNPJ/MF sob o nº 61.015.087/0008-31. E que estas sejam destinadas à divulgação ao público em geral e/ou para formação de acervo histórico das monografias da instituição, com fins didático-pedagógicos, por tempo indeterminado e sem limitação territorial.

A presente autorização abrange os usos acima indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros) como também em mídia eletrônica (programas de rádio, podcasts, vídeos e filmes para televisão aberta e/ou fechada, documentários para cinema ou televisão, entre outros), Internet, Redes Sociais Digitais, Banco de Dados Informatizado *Multimídia*, “home video”, DVD (“digital video disc”), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo sem qualquer ônus a USC ou terceiros por esses expressamente autorizados.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

_____, ____ de _____ de 2017.

Assinatura

Nome:
Endereço:
Cidade:
RG Nº:
CPF Nº:
Telefone para contato:
E-mail:

APÊNDICE B – Roteiro de Perguntas para o Documentário “Future”.

ROTEIRO DE PERGUNTAS

PARA OS TENISTAS

1. Como foi o início no esporte?
2. Qual era o objetivo quando começou?
3. Com quantos anos percebeu que esta seria a sua atividade profissional?
4. Quais são as dificuldades que um tenista em formação tem no Brasil?
5. Sobre a abdicção de várias coisas para o sonho de ser atleta, grandes compromissos com pouca idade. (Também ao pai, avô e técnicos).
6. Sobre patrocinadores: Como seria sem? Como era sem? Qual a importância?
7. Sobre a diferença entre a vida glamorosa e o caminho até lá.
8. Sobre os títulos.
9. Sobre o apoio familiar.
10. Sobre o treinamento no Larri Passos (apenas Orlando).
11. Sobre o futuro.
12. Os ídolos.
13. Sobre a parte física
14. Sobre a vida fora das quadras.
15. Sobre treinamento com os tops nos *Grand Slams*.
16. União nas duplas entre Marcelo e Orlando.
17. Como lidar com a derrota?
18. Sobre a incerteza.
19. Sobre sair de casa cedo.
20. O que te motiva?
21. Sobre o aspecto psicológico.
22. Sobre o aspecto físico.

PARA OS TREINADORES


1. O que o Brasil tem a crescer, se comparado aos outros países? O que se vem fazendo?

2. Sobre a responsabilidade que os tenistas carregam.
3. Sobre a falta de investimento no esporte.
4. Como é para eles lidar com a derrota?
5. Sobre a parte financeira.
6. Em sua visão, o que determina a desistência de grande parte dos garotos na fase de formação?
7. Sobre a cultura da vitória no brasil, quem não vence não continua.
8. Na sua opinião, o que faz um tenista se destacar e chegar ao topo do ranking?
9. Sobre a visão da vida de glamour de um tenista.

PARA A FAMÍLIA

1. Qual o apoio que estes jovens tenistas precisam?
2. Sobre as dificuldades do início da carreira.
3. Sobre o dia a dia.
4. A visão da vida de glamour de um tenista.
5. Sobre as derrotas.

APÊNDICE C – Roteiro do Documentário “Future”

 <p>UNIVERSIDADE DO SAGRADO CORAÇÃO <small>A Universidade da sua vida</small></p>	DOCUMENTÁRIO	Tempo 32'40	Data 13/11/2017	Nº da lauda 01
FUTURE, OS TENISTAS BRASILEIROS EM FORMAÇÃO				
vídeo	tec	áudio		
<p>SOBE BG SOBRE IMAGEM PRETA, E ENTRA IMAGEM DO CÉU DE ITAJAÍ COM O NOME DA CIDADE.</p> <p>IMAGEM BUSCA MARCELO INDO EM DIREÇÃO ÀS QUADRAS DE TÊNIS DO CLUBE.</p> <p>IMAGEM VAI PARA OS OUTROS TENISTAS ENTREVISTADOS E PERSONAGENS E CAMINHA PARA O INÍCIO DO AQUECIMENTO.</p> <p>CONTINUAM TAKES DE AQUECIMENTOS ATÉ QUE OS TENISTAS VÃO PARA QUADRA.</p> <p>TENISTAS EM QUADRA, SOBE IMAGEM COMO SE OS TENISTAS ENTREVISTADOS ESTIVESSEM JOGANDO UM COM O OUTRO.</p> <p>ENTREVISTA MARCELO</p>		<p>MARCELO ZORMANN SE APRESENTA.</p>		

<p>ENTREVISTA JOÃO MENEZES</p>	<p>D.I.: “MEU NOME É MARCELO ZORMANN...”</p> <p>D.F.: “...E DUPLA EM TORNO DE TREZENTOS E OITENTA E TREZENTOS E NOVENTA.”</p> <p>JOÃO MENEZES SE APRESENTA</p> <p>D.I.: “MEU NOME É JOÃO MENEZES...”</p> <p>D.F.: “...DESDE O DEZESSETE PARA OS DEZOITO ANOS, NÉ.”</p>
<p>ENTREVISTA ORLANDO LUZ</p>	<p>ORLANDO LUZ SE APRESENTA.</p> <p>D.I.: “MEU NOME É ORLANDO LUZ...”</p> <p>D.F.: “...MEU RANKING É QUINHENTOS E TRINTA.”</p>
<p>ENTREVISTA RAFAEL MATOS</p>	<p>RAFAEL MATOS SE APRESENTA</p> <p>D.I.: “EU SOU RAFAEL MATOS.”</p> <p>D.F.:”... SOU DE PORTO ALEGRE.”</p>
<p>ENTREVISTA ORLANDO LUZ</p> <p>GC: “ORLANDO LUZ, TENISTA”</p>	<p>D.I.: “MEU PAI FOI JOGADOR DE TENIS...”</p> <p>D.F.: “... E HOJE É MEU TRABALHO.”</p>
<p>ENTREVISTA RAFAEL MATOS</p>	<p>D.I.: “COMECEI A JOGAR...”</p>

<p>GC: "RAFAEL MATOS, TENISTA"</p> <p>ENTREVISTA JOÃO MENEZES GC: "JOÃO MENEZES, TENISTA"</p> <p>SOBE ENTREVISTA DE MARCELO GC: "MARCELO ZORMANN, TENISTA" ENTRA EM OFF COM IMAGENS DE MARCELO E AVÔ EM QUADRA.</p> <p>CONTINUA COM IMAGENS DE AVÔ E NETO EM QUADRA E SOBE ENTREVISTA DE SERGIO ZORMANN. GC: "SERGIO ZORMANN, AVÔ DE MARCELO"</p> <p>ENTREVISTA MARCELO ZORMANN. SOBE IMAGEM DE MARCELO COM OS AVÓS NO CLUBE ONDE TUDO COMEÇOU</p>	<p>D.F.: "... NUNCA MAIS PAREI, SEGUI."</p> <p>D.I.: "MEU PAI JOGAVA TÊNIS..." D.F.: "... NA CIDADE, ASSIM, REGIONAL."</p> <p>D.I.: "TUDO COMEÇOU EM LINS..." D.F.: "... EU TINHA CINCO ANOS JÁ."</p> <p>D.I.: "EU DANDO AULA AQUI..." D.F.: "... COMEÇEI A TRAZER ELE NO CLUBE."</p> <p>D.I.: "EU NÃO DAVA TANTO TRABALHO TAMBÉM." D.F.: "... PRATICAMENTE TODOS OS DIAS."</p>
--	---

<p>ENTRISTA SERGIO ZORMANN.</p>	<p>D.I.: “TRAZIA ELE, PRA ELE JOGAR...” D.F.: “... DEZ, VINTE BOLAS COMIGO.”</p>
<p>ENTREVISTA MARCELO ZORMANN SOBEM FOTOS DE MARCELO CRIANÇA</p>	<p>D.I.: “ENTRE SETE, OITO ANOS DE IDADE...” D.F.: “... E ASSIM FOI INDO.”</p>
<p>ENTREVISTA SERGIO ZORMANN SOBE IMAGEM DOS TROFÉUS DE MARCELO CITADOS PELO AVÔ</p>	<p>D.I.: “JÁ COMENTAVAM QUE ELE TINHA JEITO PRA JOGAR...” D.F.: “... CINQUENTA, SESENTA TROFÉUS QUE ELE FOI CAMPEÃO!”</p>
<p>ENTREVISTA MARCELO ZORMANN SOBE FOTO DE MARCELO COM AVÔ E AVÓ EM QUADRA</p>	<p>D.I.: “ISSO TAMBÉM É UM POUCO NFLUÊNCIA DO MEU AVÔ.” D.F.: “... MAS COMO O DELE TAMBÉM.”</p>
<p>ENTREVISTA JOÃO MENEZES SOBE IMAGEM DOS QUADROS DA</p>	<p>D.I.: “FUI TREINANDO...” D.F.: “... E DEPOIS VIM PRA CÁ.”</p>

<p>PAREDE DO QUARTO DE JOÃO MENEZES</p>	<p>D.I.: “A PARTIR DOS NOVE EU JÁ QUERIA JOGAR TORNEIOS...”</p>
<p>ENTREVISTA RAFAEL MATOS SOBE IMAGEM DE RAFAEL MATOS MAIS NOVO</p>	<p>D.F.: “... SEMPRE FOI O QUE EU QUIS.”</p>
<p>ENTREVISTA MARCELO ZORMANN</p>	<p>D.I.: “BOM EU TREINAVA EM LINS...”</p>
<p>SOBE IMAGEM DO MARCELO CHEGANDO EM CASA SOZINHO VOLTA PARA ENTREVISTA E SOBE IMAGEM DE MARCELO COM A AVÓ</p>	<p>D.F. “... NÃO SÓ NAQUELA ÉPOCA COMO AGORA.”</p>
<p>ENTREVISTA LUIZ PENIZA SOBE GC “LUIZ PENIZA, TREINADOR”</p>	<p>D.I.: “O SUPORTE DOS PAIS...”</p>
<p>SOBE IMAGEM DE LUIZ PENIZA EM UM TREINO</p>	<p>D.F.: “... DE QUANTO NÃO PODE INVESTIR.”</p>
<p>ENTREVISTA ORLANDO LUZ SOBE IMAGEM DE ORLANDO EM UM TREINO E VOLTA PARA ENTREVISTA</p>	<p>D.I.: “ATÉ OS QUATORZE ANOS EU TREINEI COM MEU PAI...”</p>
<p>ENTREVISTA SERGIO ZORMANN</p>	<p>D.F.: “... ESTOU HÁ DOIS ANOS JÁ NO ITAMIRIM.”</p>
	<p>D.I.: “TEVE MUITA GENTE QUE FALOU PRA MIM...”</p>
	<p>D.F.: “... NÃO É FÁCIL, NÃO.”</p>

<p>ENTREVISTA ORLANDO LUZ SOBE IANGEM DE ORLANDO NO TREINO E VOLTA PARA ENTREVISTA</p> <p>ENTREVISTA JOÃO MENEZES E SOBE IMAGEM DE JOÃO NO TREINO</p> <p>ENTREVISTA LUIZ PENIZA SOBE IMAGEM DE LUIZ PENIZA NOS TREINOS COM MARCELO E RAFAEL</p> <p>ENTREVISTA RAFAEL MATOS</p> <p>ENTREVISTA ORLANDO LUZ GC: "ORLANDO LUZ, TENISTA"</p> <p>ENTREVISTA LUIZ PENIZA</p>	<p>D.I.: "TENHO O PATROCÍNIO DA NIKE..."</p> <p>D.F.: "... COM A EMPRESA E TUDO MAIS."</p> <p>D.I.: "OS PATROCINADORES SÃO WILSON..."</p> <p>D.F.: "... BASICAMENTE ESSES DOIS."</p> <p>D.I.: "DE EQUIPE TEM A CBT..."</p> <p>D.F.: "... ALGUNS TÊM UM PATROCÍNIO PARTICULAR."</p> <p>D.I.: "A NOSSA GERAÇÃO..."</p> <p>D.F.: "... NÃO AFETOU MUITO."</p> <p>D.I.: "TENIS É UM ESPORTE MUITO CARO..."</p> <p>D.F.: "... MAS EU TAMBÉM NÃO COLOCO."</p> <p>D.I.: "UMA DAS COISAS IMPORTANTES..."</p> <p>D.F.: "... ESSA FASE MAIS DIFÍCIL QUE TEM."</p>
---	--

<p>GC: "LUIZ PENIZA, TREINADOR"</p> <p>ENTREVISTA MARCELO ZORMANN</p> <p>GC: "MARCELO ZORMANN, TENISTA"</p> <p>IMAGEM VAI PARA O MOMENTO DOS TÍTULOS CITADOS</p> <p>SOBE ENTREVISTA ORLANDO LUZ DESCE E VAI PARA TREINOS EM ITAJAÍ COM DE ORLANDO COM MARCELO</p> <p>ENTREVISTA LUIZ PENIZA SOBE IMAGEM DE LUIZ COM OS ATLETAS NO MOMENTO DAS EXPERIÊNCIAS</p> <p>ENTREVISTA RAFAEL MATOS ENTRE IMAGEM DE BATE BOLA DE RAFAEL NO TREINO</p> <p>ENTREVISTA MARCELO ZORMANN</p> <p>SOBE MARCELO JOGANDO EM</p>	<p>D.I.: "EU E O ORLANDO..."</p> <p>D.F.: "... FOI UMA SEMANA FANTÁSTICA."</p> <p>D.I.: "WIMBLEDON, A GENTE REALMENTE NÃO ESPERAVA..."</p> <p>D.F.: "... FICOU NA MEMÓRIA."</p> <p>D.I.: "EM MÉDIA, ESSES QUATRO JOGADORES..."</p> <p>D.F.: "... DIA A DIA DO TRABALHO."</p> <p>D.I.: "TRANSIÇÃO ESSA AGORA..."</p> <p>D.F.: "... É ISSO QUE ME MOTIVA."</p> <p>D.I.: "AS VEZES VOCÊ ACABA PERDENDO..."</p> <p>D.F.: "... COM OS AMIGOS E TUDO MAIS."</p> <p>D.I.: "ATÉ O ANO PASSADO..."</p> <p>D.F.: "... SERÁ QUE É TUDO ISSO MESMO QUE EU QUERO."</p>
--	---

<p>UM TREINO E VOLTA PARA ENTREVISTA</p> <p>ENTREVISTA RAFAEL MATOS SOBE RAFAEL EM UM TREINO</p> <p>ENTREVISTA ORLANDO LUZ</p> <p>ENTRA MÚSICA “WISH YOU WERE HERE” EM BG E SOBE SOM NO FINAL DA SONORA</p> <p>MOSTRA RAFAEL MATOS EM TREINO FÍSICO E VAI PARA ORLANDO LUZ EM QUADRA AO OLHAR DE LUIZ PENIZA</p> <p>MÚSICA VAI PARA BG E ENTRA ENTREVISTA LUIZ PENIZA</p> <p>ENTRA IMAGEM DE LUIZ CONVERSANDO COM ORLANDO EM UM TREINO</p> <p>ENTREVISTA SERGIO ZORMANN</p>	<p>D.I.: “É DIFÍCIL, PASSA PELA CABEÇA...”</p> <p>D.F.: “... CHEGAR LÁ DAQUI UNS ANOS.”</p> <p>D.I.: “É UMA FASE DE MAIOR DESISTÊNCIA...”</p> <p>D.F.: “... PODER ENCARAR O CIRQUITO.”</p> <p>D.I.: “NÃO ADIANTA NADA VOCÊ TER TALENTO...”</p> <p>D.F.: “... POBRE NÃO TEM ACESSO A ISSO.”</p> <p>D.I.: “NÃO SÓ O BRASIL, QUANTO TODA A AMÉRICA DO SUL...”</p>
---	--

<p>GC: "SERGIO ZORMANN, AVÔ DE MARCELO"</p> <p>ENTREVISTA ORLANDO LUZ ENTRA ORLANDO EM TREINO E VOLTA PARA ENTREVISTA</p> <p>ENTREVISTA JOÃO MENEZES GC: "JOÃO MENEZES, TENISTA" ENTRA JOÃO TREINANDO E VOLTA PARA ENTREVISTA</p> <p>ENTREVISTA LUIZ PENIZA</p> <p>ENTREVISTA MARCELO ZORMANN ENTRA MARCELO TREINANDO SOBE "WISH YOU WERE HERE" EM BG E SOBE MARCELO EM TREINO, AO FIM DA SONORA SOBE SOM E IMAGEM VAI PARA LUIZ PENIZA E BOLA ACERTA O CONE" MÚSICA VOLTA A BG E ENTRA</p>	<p>D.F.: "... SE VIRAR DO JEITO QUE DÁ PRA CONTINUAR."</p> <p>D.I.: "ANO PASSADO A GENTE TEVE..." D.F.: "... EM BOM NÍVEL."</p> <p>D.I.: "TEM O FATOR FALTA DE TORNEIO..." D.F.: "... PRA SE INSERIR NESSE PROCESSO."</p> <p>D.I.: "AS VEZES AS PESSOAS DE FORA..." D.F.: "... ACABA NÃO SABENDO."</p> <p>D.I.: "NOSSA, ELE VAI PARA UM CAMPEONATO..." D.F.: "... UM CARA FOCADO, NÉ."</p> <p>D.I.: "EU ESPERO EVOLUI ESTE ANO..." D.F.: "... GRANDES FEITOS NA</p>
---	---

<p>SERGIO ZORMANN</p> <p>ENTREVISTA ORLANDO LUZ</p> <p>ENTREVISTA RAFAEL MATOS</p> <p>ENTREVISTA JOÃO MENEZES SOBE MÚSICA “WISH YOU WERE HERE” EM BG E NO FINAL DA SONORA ENTRA</p> <p>SOBE IMAGEM DE TELA PRETA PARA JOÃO MENEZES TOCANDO VIOLÃO E ENTRA GC: “JOÃO MENEZES, QUE MORAVA COM MARCELO, SAIU DE ITAJAÍ E SE MUDOU PARA A ESPANHA.”</p> <p>SOBE IMAGEM DE JOÃO EM QUADRA, EM CAMERA LENTA,</p>	<p>MINHA CARREIRA.”</p> <p>D.I.: “NUM FUTURO BREVE...” D.F.: “... UMA BOA META PARA ALCANÇAR.”</p> <p>D.I.: “DAQUI CINCO ANOS...” D.F.: “... NÚMERO UM DO MUNDO.”</p>
--	---

DESCE E ENTRA GC: "JOÃO GANHOU 1 TÍTULO DE SIMPLES E 1 DE DUPLAS E ESTÁ NA 502ª POSIÇÃO NO RANKING."

SOBE IMAGEM DE MARCELO ENCORDOANDO, DESCE E ENTRA GC: "MARCELO AGORA MORA COM OUTROS TENISTAS, EM OUTRO APARTAMENTO, EM ITAJAÍ."

ENTRA IMAGEM DE MARCELO EM QUADRA, EM CAMERA LENTA, DESCE E ENTRA GC: "MARCELO TEVE 3 VICE CAMPEONATOS DE DUPLAS E ESTÁ NA 719ª POSIÇÃO NO RANKING. EM DUPLAS, MARCELO É NÚMERO 355 DO MUNDO."

SOBE IMAGEM DOS TROFÉUS E DESCE PARA TELA PRETA

SOBE IMAGEM DE ORLANDO LUZ EM QUADRA, EM CAMERA LENTA, DESCE E ENTRA GC: "ORLANDO VOLTOU A TREINAR COM O PAI,

NÃO GANHOU TÍTULOS, MAS SE MANTEVE ESTÁVEL NO RANKING. ELE OCUPA A 595ª POSIÇÃO.”

SOBE IMAGEM DOS TENISTAS CONVERSANDO COM LUIZ PENIZA, DESCE E ENTRA GC: “LUIZ PENIZA CONTINUA TREINANDO MARCELO E RAFAEL EM ITAJAÍ.”

SOBE IMAGEM DE RAFAEL EM QUADRA, EM CAMERA LENTA, DESCE E ENTRA GC: “RAFAEL GANHOU SEU PRIMEIRO TÍTULO PROFISSIONAL NAS SIMPLES, E FEZ TRÊS FINAIS DE DUPLAS, DUAS JUNTO COM MARCELO. AGORA, RAFAEL É NÚMERO 639 DO MUNDO.”

SOBE IMAGEM DE RAFAEL BATENDO UMA BOLINHA NO CHAO E VAI A TELA PRETA

ENTRA IMAGEM DE ORLANDO SAINDO DE QUADRA E VAI A TELA

PRETA

ENTRA GC SOBRE TELA PRETA:
“UM DOCUMENTÁRIO DE
LUIZ AUGUSTO RAMOS”

ROLAM OS CRÉDITOS: “IMAGENS:
LUIZ AUGUSTO RAMOS
MAYRILAINE GARCIA

EDIÇÃO:

LUIZ AUGUSTO RAMOS

APOIO:

UNIVERSIDADE DO SAGRADO
CORAÇÃO

PAULO MACARINI

FOTOS:

ARQUIVO MARCELO ZORMANN

ARQUIVO ORLANDO LUZ

ARQUIVO RAFAEL MATOS

ARQUIVO JOÃO MENEZES

ORIENTAÇÃO:

MAYRA FERNANDA FERREIRA

--	--	--

APÊNDICE D - Link do Documentário “Future, os tenistas brasileiros em formação”.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=9trOhzA9JTY&feature=youtu.be>