

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

**THAIS STRAPAZZON**

**DEMOCRACIA EM VERTIGEM: A CONTRIBUIÇÃO DO *DESIGN* DE ÁUDIO PARA  
A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO DOCUMENTÁRIO**

**CAXIAS DO SUL**

**2020**

**THAIS STRAPAZZON**

**DEMOCRACIA EM VERTIGEM: A CONTRIBUIÇÃO DO *DESIGN* DE ÁUDIO PARA  
A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO DOCUMENTÁRIO**

Trabalho de Conclusão de Curso para  
obtenção do grau de Bacharel em  
Jornalismo, na Universidade de Caxias do  
Sul.

Orientador: Prof. Dr. Marcell Bocchese

**CAXIAS DO SUL**

**2020**

**THAIS STRAPAZZON**

**DEMOCRACIA EM VERTIGEM: A CONTRIBUIÇÃO DO *DESIGN* DE ÁUDIO PARA  
A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO DOCUMENTÁRIO**

Trabalho de Conclusão de Curso para  
obtenção do grau de Bacharel em  
Jornalismo, na Universidade de Caxias do  
Sul.

Orientador: Prof. Dr. Marcell Bocchese

Aprovado em: \_\_/\_\_/2020

**Banca Examinadora:**

---

Profa. Ma. Adriana dos Santos Schleder  
Universidade de Caxias do Sul – UCS

---

Prof. Me. Jacob Raul Hoffmann  
Universidade de Caxias do Sul – UCS

---

Prof. Dr. Marcell Bocchese  
Universidade de Caxias do Sul – UCS

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, à minha mãe, Iara Maria Da Costa Strapazzon, mulher guerreira que sempre me incentivou aos estudos, valorizando o poder da educação e explicando, com ternura, que “podem nos tirar qualquer coisa, menos a educação”. Obrigada pela paciência, carinho e compreensão neste momento tão importante da minha vida. Esse trabalho é, antes de mais nada, para você. Também ao meu pai, Alexandre José Strapazzon, que continua presente em minha memória e coração.

Agradeço também aos demais integrantes da família, meu irmão, Leonardo Strapazzon, pelas incansáveis idas a Caxias do Sul; minha cunhada, Cleidiani Kritli, pela paciência em ouvir minhas reflexões, mesmo sem entender os termos técnicos que lhe apresentava; e aos sobrinhos, Victor Strapazzon e Lívia Strapazzon, por me distraírem com suas brincadeiras e compreenderem quando eu lhes dizia que precisava voltar mais cedo para casa para estudar. Amo muito todos vocês.

Ao orientador, Marcell Bocchese, por acompanhar todo o processo de desenvolvimento desta pesquisa com dedicação e disponibilidade. Aos professores integrantes da banca avaliadora, por quem tenho grande admiração, Adriana dos Santos Schleder e Jacob Raul Hoffmann. Assim como aos demais professores que fizeram parte de minha vida acadêmica. Ao entrevistado, Stanley Arthur Gilman, pela disponibilidade em me auxiliar a compreender o processo de desenvolvimento sonoro do documentário “Democracia em Vertigem”. Assim como a todos os participantes do estudo de recepção desenvolvido.

Agradeço aos amigos Lucas Marques e Daniela Affonso, por todo carinho e companheirismo de sempre, e à amiga Raquel Carvalho, grande companheira desta trajetória de desenvolvimento monográfico. Também agradeço aos amigos Bruna Dal’Castel, Fernanda Cigolini, Louis Morosi e Guilherme Machado, e às primas, Caroline Da Costa Migliavacca, Luiza Chevillot e Tainá Trintinaglia, pelo apoio e interesse em acompanhar o processo de desenvolvimento deste trabalho. Assim como aos colegas de trabalho, extremamente compreensivos com minhas ausências para a produção desta pesquisa. Por fim, agradeço a todos os artistas responsáveis pelas músicas que acompanharam o processo de escrita.

## RESUMO

A presente monografia tem como tema o *design* de áudio na construção narrativa do documentário “Democracia em Vertigem”, da cineasta brasileira Petra Costa. Com o objetivo geral de analisar como o *design* de áudio se faz presente no documentário, destacando sua importância na construção narrativa do conteúdo, os métodos utilizados foram o de Análise Fílmica, assim como o de estudo de recepção. Nesse sentido, a pesquisa aborda aspectos do *design* de áudio em longas-metragem, a narrativa documental, e os fundamentos da democracia. Com a realização do estudo, se obteve, como principal resultado, a compreensão de que o *design* de áudio contribui para a construção narrativa do documentário “Democracia em Vertigem” ao auxiliar a diretora à contar sua história. Tal contribuição se faz possível pelo uso dos elementos sonoros de narração, trilha musical, efeitos sonoros e silêncio, que dão ênfase para o tom “melancólico” buscado pela autora ao relatar sua preocupação com o futuro da democracia brasileira, despertando, dessa forma, a mesma inquietude nos telespectadores.

**Palavras-Chave:** *Design* de áudio. Narrativa documental. Documentário. Democracia. Democracia em Vertigem.

## RÉSUMÉ

Cette monographie a pour thème le *design* sonore dans la structure narrative du documentaire « Une démocratie en danger » de la réalisatrice brésilienne Petra Costa. L'objectif principal étant d'analyser la manière dont le *design* sonore se manifeste dans le documentaire et de souligner son importance dans la structure narrative du contenu, cette monographie a été analysée selon les méthodes de l'analyse filmique et de l'étude de réception. De ce fait, la recherche aborde les aspects du *design* sonore dans les longs-métrages, ainsi que le récit documentaire et les fondements de la démocratie. Le résultat principal de la réalisation de cette étude a été de permettre de comprendre l'apport du *design* sonore à la structure narrative du documentaire « Une démocratie en danger » en servant d'appui pour que la réalisatrice raconte son histoire. Cette contribution est rendue possible grâce à l'usage des éléments sonores de la narration, de la bande originale, des effets sonores et du silence qui soulignent le ton « mélancolique » recherché par l'autrice en exprimant son inquiétude face à l'avenir de la démocratie brésilienne et suscitant ainsi la même inquiétude chez les téléspectateurs.

**Mots-clés:** *Design* sonore. Récit documentaire. Documentaire. Démocratie. Une Démocratie en Danger.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Fotografia da cena que consta no laudo do Instituto de Criminalística de São Paulo .....	54
Figura 2 – Fotografia utilizada pelo “Democracia em Vertigem”, sem as armas .....	54
Figura 3 – Cena 1 do estudo de recepção .....	99
Figura 4 – Cena 2 do estudo de recepção .....	103
Figura 5 – Cena 3 do estudo de recepção .....	108
Figura 6 – Cena 4 do estudo de recepção .....	114

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Acontecimentos 2013 .....	75
Quadro 2 – Acontecimento 2014 .....	75
Quadro 3 – Acontecimentos 2014/2 .....	76
Quadro 4 – Acontecimentos 2015 .....	77
Quadro 5 – Acontecimentos 2016 .....	79
Quadro 6 – Acontecimentos 2016/2 .....	80
Quadro 7 – Acontecimentos 2016/3 .....	81
Quadro 8 – Acontecimentos 2016/4 .....	82
Quadro 9 – Acontecimentos 2016/5 .....	83
Quadro 10 – Acontecimentos 2017, 2018 e 2019 .....	83



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>2 METODOLOGIA</b> .....	<b>14</b>
2.1 MÉTODO .....	15
2.2 ANÁLISE .....	18
2.3 PESQUISA BIBLIOGRÁFICA .....	18
2.4 ANÁLISE FÍLMICA .....	21
2.5 ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA .....	22
2.6 PASSOS METODOLÓGICOS PARA RECEPÇÃO .....	23
<b>3 O <i>DESIGN</i> DE ÁUDIO EM LONGAS-METRAGEM</b> .....	<b>26</b>
3.1 PRINCIPAIS CONCEITOS .....	26
3.2 ELEMENTOS DO <i>DESIGN</i> DE ÁUDIO E SUA IMPORTÂNCIA .....	29
3.2.1 Narração .....	36
3.2.2 Trilha musical .....	38
3.2.3 Efeitos sonoros .....	39
3.2.4 Silêncio .....	40
<b>4 A NARRATIVA DOCUMENTAL</b> .....	<b>42</b>
4.1 PRINCIPAIS CONCEITOS .....	42
4.2 GÊNERO ARTÍSTICO OU JORNALÍSTICO? .....	46
4.3 O “DEMOCRACIA EM VERTIGEM” .....	51

<b>5 FUNDAMENTOS DA DEMOCRACIA .....</b>	<b>57</b>
5.1 PRINCIPAIS CONCEITOS .....	57
5.2 DEMOCRACIA E COMUNICAÇÃO .....	59
5.3 A DEMOCRACIA BRASILEIRA .....	64
5.4 CENÁRIO POLÍTICO BRASILEIRO .....	74
5.5 A ATUAL DEMOCRACIA E OS RISCOS DE SUA DESCONTINUIDADE .....	87
<b>6 ANÁLISE FÍLMICA .....</b>	<b>93</b>
6.1 USO DO SOM NO DOCUMENTÁRIO .....	94
6.2 CENA 1 – NARRAÇÃO .....	98
6.3 CENA 2 – TRILHA MUSICAL .....	102
6.4 CENA 3 – EFEITOS SONOROS .....	107
6.5 CENA 4 – SILÊNCIO .....	114
<b>7 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>119</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>123</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>130</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>204</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O tema escolhido para a presente pesquisa deu-se, principalmente, pelo interesse da pesquisadora por música, mas também pelo seu desejo de compreender um pouco mais sobre a política brasileira e os rumos da democracia no país. Tendo isso em mente, julgou-se interessante pesquisar um assunto que unificasse os dois “universos”: O *design* de áudio na construção narrativa do documentário “Democracia em Vertigem”, da cineasta brasileira Petra Costa. Tema que se faz pertinente diante do atual cenário político e do debate sobre a importância da democracia em tempos de polarização e avanço de políticas extremistas pelo mundo. Tal produção foi, inclusive, indicada ao Oscar de Melhor Documentário, no ano de 2020, fato que reforça sua relevância no cenário audiovisual brasileiro e mundial.

Com a decisão do tema, passou-se a refletir sobre qual abordagem seria mais interessante e potencialmente viável para um estudo acadêmico, chegando à escolha da questão norteadora: “Como o *design* de áudio contribui para a construção narrativa do documentário ‘Democracia em Vertigem’, da diretora Petra Costa?”. Imagina-se compreender, assim, não somente a utilização da música na produção audiovisual, mas também a significância dos demais elementos sonoros que, de alguma forma, se fazem importantes para a narrativa.

Nesse sentido, com o intuito de compreender a construção dos elementos sonoros apresentados pela produção e suas respectivas funções dentro da narrativa buscada pela diretora, o objetivo geral do estudo é “analisar como o *design* de áudio se faz presente no documentário ‘Democracia em Vertigem’ e destacar sua importância na construção narrativa do conteúdo”.

Para alcançar tal objetivo, a pesquisa apresenta outros aspectos fundamentais para a compreensão do todo, definidos a partir dos objetivos específicos de: conceituar e caracterizar o *design* de áudio e seus elementos; estudar a importância do *design* de áudio para o conteúdo audiovisual; conceituar e analisar a democracia no contexto brasileiro, sua importância e seus elementos, assim como sua relação com a comunicação; estudar o conceito de documentário, assim como elementos da narrativa documental no audiovisual; e elucidar como a trilha sonora de um documentário pode auxiliar em sua narrativa.

O método utilizado para o desenvolvimento do estudo é o de Análise Fílmica, proposto por autores como Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), Laurent Jullier e Michel Marie (2009), e Gláucio Moro (2018). No mesmo sentido, são utilizadas técnicas de pesquisa bibliográfica e entrevista semiestruturada, empregada no estudo de recepção desenvolvido para fins de análise. Sendo assim, o desenvolvimento da pesquisa dá origem a sete capítulos que serão apresentados a partir deste momento.

O capítulo dois, intitulado Metodologia, apresenta os conceitos dos métodos utilizados na presente pesquisa, aqui supracitados, além do estudo de conceitos básicos e fundamentais para um estudo acadêmico: metodologia, método, análise e pesquisa bibliográfica.

No capítulo três, *O Design de Áudio em Longas-Metragem*, são expostos os principais conceitos do *design* de áudio, os elementos do *design* de áudio e sua importância, assim como elementos específicos da trilha sonora importantes para elucidação da questão norteadora: narração, trilha musical, efeitos sonoros e silêncio. Os principais autores utilizados para tal estudo são: Débora Opolski (2013), Fernando Moraes da Costa (2008) e Randy Thom (1999).

O capítulo quatro, *A Narrativa Documental*, apresenta os principais conceitos dessa narrativa, sua compreensão enquanto gênero ficcional ou jornalístico, assim como o documentário objeto da presente pesquisa, “*Democracia em Vertigem*”. Para tal compreensão, menciona-se como principais referências os autores: Piero Sbragia (2020), Bill Nichols (2005), Sérgio José Puccini Soares (2007) e Tiago Coelho (2019).

No capítulo cinco, intitulado *Fundamentos da Democracia*, são expostos os principais conceitos de democracia, a relação entre democracia e comunicação, a democracia brasileira, o cenário político brasileiro apresentado pelo “*Democracia em Vertigem*” e, por fim, a atual democracia e os riscos de sua descontinuidade. Tendo como principais autores: Alain Rouquié (1985), José Murilo de Carvalho (2011), Steven Levitsky e Daniel Ziblatt (2018), Thomas Albert Sebeok (1995), Salvato Trigo (1995), Marilena Chauí (2016), Ciro Gomes (2016) e José Eduardo Sabo Paes e Júlio Edstron Secundino Santos (2017).

O capítulo seis, *Análise Fílmica*, conta com a análise do objeto de estudo da presente pesquisa por meio de entrevista realizada com Stanley Arthur Gilman (2020), editor de efeitos sonoros do documentário “*Democracia em Vertigem*”, e do estudo de

recepção realizado com seis participantes. Tal análise é dividida em cinco categorias: uso do som no documentário, cena 1 – narração, cena 2 – trilha musical, cena 3 – efeitos sonoros e cena 4 – silêncio. Por fim, o capítulo sete, Considerações Finais, no qual a questão norteadora desta pesquisa é respondida.

## 2 METODOLOGIA

O espaço destinado à metodologia de uma pesquisa científica é o espaço no qual o pesquisador apresenta os métodos que serão utilizados para a investigação do tema apresentado. De acordo com José Carlos Köche (2009, p. 144) “[...] a metodologia deve esclarecer a forma que foi utilizada na análise do problema proposto. [...] Quem lê deve ter os elementos necessários para poder compreender, identificar e avaliar os procedimentos utilizados na investigação [...]”.

Para Antônio Carlos Gil (2008, p. 182), é na metodologia que o autor deve indicar minuciosamente os procedimentos que utilizou em suas análises. Dessa forma, o autor destaca que é necessário apresentar qual é a natureza da pesquisa (exploratória, descritiva ou explicativa); quais serão as técnicas para coletas de dados (por meio de questionário ou entrevistas, por exemplo); como as variáveis das respostas foram operacionalizadas; qual é a amostragem dos dados coletados; bem como informações acerca das técnicas utilizadas para análise desses dados.

No caso da presente pesquisa, quatro cenas do documentário foram analisadas, cenas essas escolhidas por seu destaque quanto aos elementos sonoros que se busca analisar: narração, trilha musical, efeitos sonoros e silêncio.

Tal seleção foi utilizada, além da análise, para coletar dados a respeito da perspectiva do público quanto à construção da trilha sonora do documentário pesquisado. As informações foram obtidas por meio de estudo de recepção, feito individualmente com seis alunos, selecionados por uma amostragem por conveniência. Quatro alunos são do curso de Produção Audiovisual – Cinema que já cursaram a disciplina de *Design* de Áudio, pois se pressupõe que possuam maior conhecimento da teoria estudada. Os outros dois estudantes são do curso de Jornalismo que aceitaram participar do estudo a partir do convite feito.

Tal amostragem se deve ao fato da pesquisadora não ter obtido o retorno pretendido. A proposta anterior previa dez alunos apenas do curso de Produção Audiovisual – Cinema, contudo, após o convite feito, apenas quatro estudantes aceitaram participar. Diante da situação, optou-se, junto ao orientador, por estender o convite aos colegas de Jornalismo.

Cabe também destacar que a pesquisa é de natureza exploratória, para que seja possível esclarecer conceitos por meio de levantamento bibliográfico, a fim de analisar o objeto de pesquisa a partir da bibliografia existente a respeito do tema. De acordo com Gil (2008), nessa forma de pesquisa o principal objetivo do autor é desenvolver ideias e alterar conceitos a partir da formulação de um problema específico.

Ainda de acordo com o autor, nessa forma de pesquisa, costumam-se realizar levantamentos bibliográficos a respeito do tema pesquisado, assim como são produzidas entrevistas e estudos de caso para uma análise mais assertiva.

Nesse sentido, para a coleta de dados, que contribuirão, da mesma forma, para a análise do documentário “Democracia em Vertigem”, o estudo de recepção foi feito por meio de um questionário aplicado para o grupo de alunos supracitados, a fim de compreender suas sensações a respeito da trilha sonora do documentário em questão. Assim como realizou-se uma entrevista com um dos editores de efeitos sonoros do documentário, Stanley Arthur Gilman, a fim de compreender de que forma a trilha sonora construída auxilia a narrativa apresentada.

## 2.1 MÉTODO

Segundo Jayme Paviani (2009), o método científico utilizado em uma pesquisa varia de acordo com cada processo de investigação e, portanto, não existe uma receita comum do que deve ser feito. Cada projeto deve elaborar o método que melhor se adequa a suas necessidades. Dessa forma, o autor defende que: “O método científico, portanto, faz parte do projeto de pesquisa, não como uma peça isolada, mas como algo integrado a outros elementos, formando um sistema coerente e eficaz [...]”. (PAVIANI, 2009, p. 62).

Paviani (2009, p. 61) estabelece três significados para método:

[...] O primeiro, indica caminho, orientação, direção: [sic] o segundo, aponta modos básicos de conhecer (como analisar, descrever, sintetizar, explicar, interpretar), e o terceiro refere-se a um conjunto de regras, de procedimentos e de instrumentos e ou técnicas (como questionário, entrevista, documentos) para obter dados e informações.

Nesse sentido, é necessário conceituar os métodos que proporcionam os modos básicos e as técnicas de investigação. Segundo os conceitos de Gil (2008, p. 9-15), existem cinco métodos que proporcionam as bases lógicas da investigação, sendo eles:

- a) Método dedutivo: parte de conceitos gerais, verdadeiros e indiscutíveis para, posteriormente, seguir para os particulares;
- b) Método indutivo: parte de conceitos particulares para, posteriormente, seguir para os gerais. Nele, observam-se fatos ou fenômenos para, em seguida, compará-los a fim de descobrir as relações entre si;
- c) Método hipotético-dedutivo: criam-se hipóteses para os problemas observados e procuram-se evidências empíricas que as refutem. Caso essas evidências não sejam capazes de falsear as hipóteses, alcança-se a sua comprovação;
- d) Método dialético: estabelece que os fatos sociais observados precisam ser analisados em seus contextos para que se obtenha resultados efetivos;
- e) Método fenomenológico: “parte do cotidiano, da compreensão do modo de viver das pessoas, e não de definições e conceitos [...]”. (GIL, 2008, p. 15).

Para elaboração da presente pesquisa, a fim de compreender os conceitos necessários para realizar, posteriormente, a análise do documentário objeto de pesquisa, o método mais apropriado é o indutivo.

Segundo Gil (2008), esse método é o mais apropriado para pesquisas da área das Ciências Sociais, tendo em vista que parte de um pressuposto de observação do fato ou fenômeno que se deseja conhecer para chegar a conclusões prováveis.



Conclusões essas que variam de acordo com percepções e não se apresentam como uma verdade absoluta. Nota-se:

O método indutivo procede inversamente ao dedutivo: parte do particular e coloca a generalização como um produto posterior do trabalho de coleta de dados particulares. De acordo com o raciocínio indutivo, a generalização não deve ser buscada aprioristicamente, mas constatada a partir da observação de casos concretos suficientemente confirmadores dessa realidade. (GIL, 2008, p. 10).

Ainda de acordo com Gil (2008, p. 16-18) existem seis métodos que indicam os meios técnicos da investigação:

- a) Método experimental: submetem-se os objetos pesquisados a variáveis a fim de analisar os resultados que elas produzem no objeto;
- b) Método observacional: observam-se os objetos alvo da pesquisa, sem interferir caso algo ocorra;
- c) Método comparativo: investigam-se os objetos de pesquisa com a intenção de ressaltar as diferenças e similaridades entre eles;
- d) Método estatístico: investigam-se os objetos de pesquisa através da aplicação da teoria estatística da probabilidade;
- e) Método clínico: “apóia-se numa relação profunda entre pesquisador e pesquisado.” (GIL, 2008, p. 17). Como, por exemplo, em pesquisas da área psicológica;
- f) Método monográfico: analisam-se os objetos da pesquisa partindo do pressuposto de que “[...] o estudo de um caso em profundidade pode ser considerado representativo de muitos outros [...]”. (GIL, 2008, p. 18). Para o desenvolvimento da presente pesquisa, este será o método utilizado. A partir do estudo e apresentação de conceitos, se fará a análise do objeto de pesquisa.

## 2.2 ANÁLISE

A etapa de análise é na qual o autor estabelecerá, de acordo com Paviani (2009), o raciocínio lógico do desenvolvimento de sua pesquisa. De acordo com Paviani,

a análise ocupa-se com a elucidação de discursos, de proposições, de conceitos e de argumentos. O termo grego *analysis*, ou latino *resolutio*, designa um processo de conhecer, que consiste na explicitação de elementos simples ou complexos de conceitos, de proposições ou de objetos e de relações entre elementos desses objetos. (PAVIANI, 2009, p. 75).

Nesse sentido, é na análise que o pesquisador refletirá sobre os materiais encontrados que se relacionam com o tema de sua pesquisa e definirá o método a ser utilizado para a elaboração de seus apontamentos. Segundo Paviani (2009), nessa etapa são definidos conceitos, estabelecidas categorias, “codificações, tabulações, dados estatísticos, generalizações de dados, relações entre variáveis, etc.”. (PAVIANI, 2009, p. 76).

## 2.3 PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

Por meio da pesquisa bibliográfica o autor discorre sobre os conceitos importantes à sua análise através da revisão de livros, artigos científicos, trabalhos acadêmicos e demais recursos bibliográficos que contribuirão para a formulação de seu problema de pesquisa, assim como para “[...] a escolha das ações metodológicas adequadas [...]”. (PAVIANI, 2009, p. 53).

No que diz respeito a esta pesquisa, nessa etapa foram identificadas bibliografias que abordam os temas “*design* de áudio”, “documentário”, “narrativa” e “democracia” a fim de conceituar elementos importantes para a futura análise do objeto de pesquisa.

Segundo Paviani (2009, p. 52), o autor de uma pesquisa,

nem sempre dispõe de teorias prontas e consagradas para resolver problemas científicos. Por isso, ele recorre, para melhor definir e formular seu problema de pesquisa à revisão da literatura sobre o assunto. Nesse sentido, ele considera as teorias existentes, os artigos de autores que de um modo direto ou indireto já escreveram sobre o problema em foco. Em outros termos, ele procede à revisão bibliográfica, levando em conta, de um lado, as teorias existentes da área ou da disciplina e, de outro lado, os estudos recentes que de um modo ou outro se relacionam a sua investigação.

Nesse ínterim, Gil (2008, p. 72-77) defende que existem etapas que podem ser seguidas para a boa elaboração do referencial bibliográfico de uma pesquisa. Sendo elas:

- I. Formulação do problema: fase em que se estabelece o problema a ser pesquisado, devendo seguir critérios como: o interesse do pesquisador, a relevância teórica e prática do problema, a adequação à qualificação do pesquisador, a existência de material bibliográfico suficiente para embasamento, assim como o tempo hábil e outras condições de trabalho para o desenvolvimento da pesquisa;

Nesta pesquisa, o problema formulado foi: “O *design* de áudio na construção narrativa do documentário ‘Democracia em Vertigem’, da cineasta brasileira Petra Costa”.

- II. Elaboração do plano de trabalho: em seguida, formula-se um plano de trabalho, que pode ser modificado durante o desenvolvimento da pesquisa, estipulando os procedimentos seguintes;

Para a elaboração desta pesquisa, estipulou-se, juntamente com o orientador, o desenvolvimento semanal das atividades, com a possibilidade de um período maior, de 15 dias, quando da necessidade de um aprofundamento maior na pesquisa. Para o início do percurso, foram conceituadas palavras-chave para a pesquisa, como: democracia, *design* de áudio e documentário. Dentro dos temas em questão, outros conceitos foram apresentados, como, por exemplo, a democracia brasileira, a relação

entre democracia e comunicação, os elementos do *design* de áudio, entre outros.

- III. Identificação das fontes: identificam-se fontes capazes de contribuir para a resolução do problema estipulado;

A fim de conceituar as palavras-chave norteadoras desta pesquisa, foram identificados autores que abordassem temas como a democracia e os elementos do *design* de áudio em produções cinematográficas.

- IV. Localização das fontes e obtenção do material: nessa fase, localiza-se os materiais disponíveis das fontes encontradas;

Para a produção desta pesquisa, o material foi obtido na Biblioteca Central da Universidade de Caxias do Sul (UCS), localizados na internet, assim como disponibilizados pelo orientador.

- V. Leitura do material: lê-se o material encontrado das fontes identificadas com o objetivo de: “identificar as informações e os dados constantes dos materiais, estabelecer relações entre essas informações e dados e o problema proposto, e analisar a consistência das informações e dados apresentados pelos autores”. (GIL, 2008, p. 74);

A fim de uma construção lógica para a elaboração dos conceitos apresentados, leu-se cada conteúdo e produziu-se, após as leituras, um pequeno resumo das citações que seriam utilizadas.

- VI. Confecção de fichas: elaboram-se fichas, que podem ser bibliográficas ou de apontamentos, a fim de destacar os elementos importantes obtidos na leitura dos materiais;

Nesta pesquisa, o momento destinado à confecção de fichas deu-se juntamente com a leitura do material bibliográfico encontrado.

- VII. Construção lógica do trabalho: organizam-se as ideias para a elaboração da pesquisa;

Após a leitura do material bibliográfico e a elaboração das fichas, os apontamentos eram verificados novamente a fim de construir uma lógica para a ordem de apresentação dos conceitos.

VIII. Redação do texto: por fim, redige-se o texto levando em consideração todas as etapas anteriores.

Após a produção de todas as etapas destacadas anteriormente, elaborou-se o texto da presente pesquisa.

## 2.4 ANÁLISE FÍLMICA

Um dos aspectos metodológicos essenciais para a construção desta pesquisa é a análise fílmica que, de acordo com Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), é feita no mesmo sentido científico que a análise da composição química da água, por exemplo. Os elementos do filme analisado devem ser decompostos e percebidos isoladamente, permitindo um distanciamento do pesquisador da obra em questão, algo que proporcionará um destaque de materiais que poderiam passar despercebidos na totalidade da obra.

Nessa etapa, pode-se analisar então, como citado no subitem “Elementos do *design* de áudio e sua importância”, de acordo com a proposta do engenheiro de som Randy Thom (1999 apud OPOLSKI, 2013, p. 183), uma cena da obra em questão tendo seu som removido para, dessa forma, analisar se sua presença altera o sentido da mesma.

Em seguida, os autores Vanoye e Goliot-Lété (1994) defendem que eles devem ser estabelecidos entre esses elementos isolados na fase anterior, a fim de, dessa forma, “[...] compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo [...]”. (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 15).

Para os autores Laurent Jullier e Michel Marie (2009, p. 20), os instrumentos de uma análise fílmica “servem para caracterizar o estilo”. Nesse sentido, os autores definem o termo “estilo” em seu amplo sentido, definindo que devem ser analisados todos os elementos do filme, como a definição da história, a escolha dos atores e dos cenários, as regulações técnicas, entre outros. Ainda de acordo com os autores, a análise fílmica deve ser feita no nível do plano (escolha de enquadramentos, movimentos de câmera, etc.), no nível da sequência (definição da montagem

sequencial das cenas, por exemplo) e no nível do filme (recursos da história, nível de interação com o espectador, entre outros).

Vale ressaltar que, no caso da presente pesquisa, o que será analisado é o *design* de áudio. Nesse sentido, a análise fílmica poderá utilizar-se da análise no nível do filme, segundo as ideias dos autores supracitados, para compreender o nível de interação que a trilha sonora desenvolve com o espectador.

Quanto a análise fílmica do som, elementos como o “abre-áudio” podem ser observados para estudar a boa utilização dos sons no filme. De acordo com o autor Gláucio Moro (2018, p. 154) o abre-áudio é importante, principalmente, em produções audiovisuais documentais, como em reportagens e documentários, pois permitem um transporte do telespectador para o lugar da ação apresentada. Esse elemento é construído com sons ambientes, como por exemplo: o som de carros passando pela rua, o som da plateia em uma apresentação, dentre outros.

Além disso, outro elemento que pode ser analisado é a sonorização elaborada pela equipe. Nessa etapa de edição, sons são acrescentados às cenas para, segundo o autor, destacar emoções e sensações. Contudo, se faz relevante observar se essa construção é feita de forma natural, permitindo que, além de despertar emoções no telespectador, o som contribua para a história que está sendo contada, sem competir com outros elementos como a narração ou o diálogo entre personagens em cena.

## 2.5 ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

A fim de desenvolver o presente objeto de pesquisa, um dos aspectos metodológicos que será utilizado é a entrevista, que, de acordo com Gil (2008), trata-se da técnica na qual o pesquisador formula perguntas para o público investigado a fim de, com isso, obter dados que interessam à investigação de seu problema de pesquisa. Para essa pesquisa, o objetivo foi entrevistar um público diverso sobre suas impressões a respeito da trilha sonora do documentário “Democracia em Vertigem”. Além disso, entrevistar o editor de efeitos sonoros do documentário, Stanley Arthur Gilman, para compreender sua perspectiva sobre o papel da trilha sonora na construção da narrativa do “Democracia em Vertigem”.

Cabe salientar que, para a pesquisa em questão, uma técnica importante a se conceituar é a da entrevista semiestruturada que, de acordo com Augusto Nivaldo Silva Triviños (1987 apud MANZINI, 2004, p. 2), caracteriza-se por questionamentos básicos que tenham relação com o tema pesquisado. A partir dos questionamentos propostos, novas possibilidades surgem com as respostas dos entrevistados.

Eduardo José Manzini (1990/1991, p. 154) defende que o objetivo dessa forma de entrevista é elaborar perguntas básicas que possibilitem a obtenção de respostas mais livres por parte dos entrevistados, ou seja, não deixá-los condicionados a uma série padronizada de alternativas.

Nesse ínterim o autor aborda a importância da elaboração de um roteiro com as perguntas, a fim de planejar a obtenção das informações necessárias para a pesquisa. Além disso, Manzini (2004, p. 2) aborda que o roteiro pode servir como meio de organização para o pesquisador ao interagir com suas fontes. Segundo o autor, a elaboração do roteiro também permite a atenção a alguns cuidados básicos que devem ser tomados quanto às perguntas que serão feitas. Alguns desses são: o cuidado com a linguagem utilizada, o cuidado com a forma das perguntas e o cuidado com a sequência das perguntas.

## 2.6 PASSOS METODOLÓGICOS PARA RECEPÇÃO

Como apresentado no item anterior, um dos passos metodológicos importantes para a análise do presente objeto de pesquisa é a entrevista com um integrante da equipe de som do documentário “Democracia em Vertigem”, Stanley Arthur Gilman, editor de efeitos sonoros. Bem como a compreensão da perspectiva do público quanto à trilha sonora da obra em questão.

Para que isso fosse possível, foram separadas, como já mencionado, quatro cenas que destacam os quatro elementos sonoros que se pretende analisar: narração, trilha musical, efeitos sonoros e silêncio. A fim de obter respostas adequadas, se fez necessário que todos os entrevistados selecionados para o estudo de recepção tivessem as mesmas condições técnicas para assistir as cenas escolhidas pela pesquisadora. Para que isso fosse possível, foram reservados fones de ouvido do

Laboratório de Áudio da Universidade de Caxias do Sul (UCS), que foram retirados na universidade e entregues a cada um dos entrevistados, tendo em vista o contexto de pandemia que se apresenta.

O grupo escolhido para responder os questionamentos da pesquisadora foi selecionado tendo como base metodológica a amostragem por conveniência, que, de acordo com Raquel Meister Ko. Freitag (2017, p. 671) consiste na seleção de representantes da população que sejam “mais acessíveis, colaborativos ou disponíveis para participar do processo”. Nesse sentido, segundo Marcelo Menezes Reis (2019, p. 1) a amostragem seria uma pequena representação do todo que se pretende alcançar. Ainda segundo o autor, tal método permite uma maior operacionalidade da obtenção de dados a respeito da pesquisa.

Para o desenvolvimento da análise do documentário, e considerando a teoria supracitada, a amostragem desta pesquisa contou com seis alunos, para uma melhor operacionalização dos resultados. Tais alunos foram selecionados entre os matriculados no curso de Produção Audiovisual – Cinema, da Universidade de Caxias do Sul (UCS), que já cursaram a disciplina de *Design* de Áudio, assim como de alunos do curso de Jornalismo da mesma universidade. A escolha se deu pelo fato dos alunos em questão disporem de conhecimento prévio dos elementos do *design* de áudio, assim como pela pouca adesão dos estudantes de Produção Audiovisual – Cinema, já explicada anteriormente.

O estudo foi feito via *Google Meet* com cada um dos entrevistados. Após a apresentação da pesquisa, as cenas definidas lhes foram apresentadas com a utilização da plataforma *Prezi Live*, a fim de manter o sincronismo entre imagem e som, e a qualidade dos elementos sonoros, fundamentais para a obtenção de resultados eficazes. Em casos de não funcionamento da plataforma, por questões de má conexão à internet, as cenas foram enviadas aos alunos por meio da plataforma *We Transfer*.

Em ambas às formas de apresentação, cada cena foi reproduzida duas vezes, a primeira sem o recurso de som habilitado e a segunda com o som disponível para audição. Tal metodologia foi utilizada seguindo a teoria já apresentada de Thom (1999 apud OPOLSKI, 2013, p. 183), a fim de compreender se, sem o som, o sentido das cenas em questão se alterava. Em seguida, após a apresentação de cada cena, um



questionário foi aplicado pela pesquisadora para que os entrevistados respondessem as perguntas a respeito do *design* de áudio do “Democracia em Vertigem”.

Cabe salientar que as cenas definidas foram gravadas e apresentadas em vídeo nas plataformas supracitadas, tendo em vista que o documentário é uma produção original da *Netflix*, cujo acesso é restrito aos assinantes do serviço pago de *streaming*.

### 3 O *DESIGN* DE ÁUDIO EM LONGAS-METRAGEM

Para a construção desta pesquisa é necessário compreender conceitos importantes que serão grandes norteadores da análise do presente tema e seu desenvolvimento. Dentre eles, está a compreensão do conceito de *design* de áudio na produção cinematográfica de longa-metragem que será abordada neste capítulo.

#### 3.1 PRINCIPAIS CONCEITOS

Graham Bruce (1995 apud COSTA, 2008, p. 182) pensa o cinema como: “uma montagem de pausas e momentos de música”. A construção sonora de uma produção audiovisual é grande responsável por sua narrativa e por seus desdobramentos. Nota-se:

[...] mais do que servir de acompanhamento às imagens – embora esse papel mais corriqueiro não esteja de todo descartado –, a música por vezes organiza a narrativa, expande o sentido das imagens, passa a dividir com elas a incumbência de contar a história. (BRUCE, 1995 apud COSTA, 2008, p. 182).

É importante destacar, contudo, que filmes e documentários, de curta ou longa-metragem, como conhecemos atualmente, são uma construção recente que deriva de uma busca pela inserção do som no cinema que, até 1927, era mudo. De acordo com a mestre em música, Débora Opolski (2013, p. 15), “[...] o cinema se tornou comercialmente audível em 1927 com *O cantor de Jazz*<sup>1</sup>, quando os espectadores puderam, pela primeira vez, ouvir sons sincronizados com a imagem em uma tela de cinema”.

Alguns autores, ainda, declaram que mesmo antes do surgimento do som no cinema era possível que o destaque de alguns elementos visuais permitisse ao público a compreensão e imaginação de seus sons. “Muitos pesquisadores, dentre eles

---

<sup>1</sup> *The Jazz Singer*. Dir. Alan Crosland, Warner Bros. Pictures, 1927.

Manzano<sup>2</sup>, afirmam que mesmo antes de 1927 o cinema não era mudo, pois as imagens sugeriam sons que não estavam sendo ouvidos mas eram pressentidos pelo público”. (OPOLSKI, 2013, p. 15).

Os elementos sonoros têm funções abrangentes. Virgínia Flores (2006 apud OPOLSKI, 2013, p. 178) acredita que essas funções vão além dos elementos apresentados no cinema, como vozes, ruídos, sons ambientes e trilhas musicais. Para ela “[...] a escuta fílmica, vai de [sic] encontro a outros conceitos mais relativos às qualidades dos sons usados e suas formas, além de como são colocados em relação à cena visual”.

Nesse sentido, além da simples inserção de uma trilha, ou ambientação sonora, vale ressaltar a importância de sua contextualização com os elementos visuais que são apresentados; é importante que exista um acordo entre o som apresentado e sua representação visual. Tal construção ocorre, no “mundo” audiovisual, através do *design* de áudio, ou desenho de som para alguns pesquisadores brasileiros.

Randy Thom (1999, não paginado)<sup>3</sup>, engenheiro de som e vencedor do Oscar de melhor edição de som em 2006, afirma que uma boa maneira de se construir um filme com um bom uso de som é desenhá-lo para tal, ou seja, escrever o roteiro imaginando as possibilidades sonoras em cada trecho, permitindo que o som influencie as decisões criativas desde o início da produção de uma história.

Para Thom (1999, não paginado), a palavra *design* contempla todo trabalho criativo feito em som. O uso de bons aparelhos e de uma técnica consistente são importantes, mas um bom trabalho nessa área pode ser feito com a utilização de uma biblioteca básica de efeitos sonoros ou apenas utilizando diálogos.

No desenvolvimento de uma produção cinematográfica, além dos aparatos citados anteriormente, é necessário que haja um planejamento e profissionais dedicados estritamente à área sonora.

---

<sup>2</sup> Luiz Adelmo Fernandes Manzano, doutor em Ciências da Comunicação, tem experiência como diretor e roteirista, e é autor do livro *Som-Imagem no Cinema*, utilizado como base para a citação da autora Débora Opolski.

<sup>3</sup> A citação em questão trata-se de uma tradução livre deste artigo, feita pela pesquisadora. Todas as demais citações indiretas deste autor, do referido artigo, correspondem à mesma linha de raciocínio.

Quanto aos caminhos do som, é comum que não haja pessoa encarregada de verificar o processo inteiro. É desejável que o técnico de som, ou mesmo o editor, esteja presente no início para acrescentar às discussões da decupagem as necessidades do som, prever posicionamento dos microfones e demais estratégias de captação, visitar as locações e, tanto quanto discutir a parte técnica, desenvolver o conceito sonoro do filme. (COSTA, 2008, p. 239).

Nesse sentido, um profissional importante para a composição da equipe sonora é o desenhista de som, ou *sound designer*, que, de acordo com Fernando Morais da Costa (2008, p. 238), é responsável por “coordenar todo o processo de concepção, captação e finalização sonora”.

Entretanto, autores como Opolski (2013, p. 67), baseada nas propostas de Thom (1999), defendem que o *design* de áudio vai além do profissional contratado para tal atividade. Para a autora, o *design* de áudio é multiautoral e qualquer pessoa que participe criativamente da composição do som de uma obra cinematográfica, seja na teoria ou na prática, contribui para a formação do *design* sonoro da produção em questão.

O *sound designer*, na origem do termo, diz respeito à pessoa que trabalha na criação do conceito de som juntamente com o diretor do filme, desde a pré-produção. [...] todos os profissionais envolvidos na pós-produção de som participam diretamente da composição do *sound design*. (OPOLSKI, 2013, p. 65).

Para a autora, não somente o editor que cria o conceito dos efeitos sonoros e/ou o supervisor de edição de som devem ser creditados como *sound designers*, mas sim todos aqueles que são editores de alguma parte sonora da obra produzida.

Para fins de contextualização, entende-se como pré-produção de um filme a etapa que realiza o planejamento. É nessa etapa que são elaborados, por exemplo, o roteiro e o planejamento de gravações, assim como são analisadas todas as questões burocráticas envolvendo a liberação de direitos autorais, a contratação de profissionais, a separação de equipamentos necessários para a realização do filme e o orçamento estipulado para o mesmo.

Na produção, portanto, são colocadas em prática todas as ações estipuladas no planejamento, ou seja, são feitas as gravações, tanto da parte visual, quanto da

sonora. Por fim, a pós-produção, que será abordada na sequência deste subitem, é a etapa que analisa todo o material obtido durante a produção. Nela são feitas as edições visuais e sonoras necessárias, assim como o planejamento de divulgação do filme e sua tradução para outros idiomas, quando necessário.

A partir da compreensão do conceito de *design* de áudio e seu desenvolvimento na produção audiovisual, é necessário analisar quais são seus elementos e sua importância para uma construção narrativa, assunto que será abordado no próximo subitem.

### 3.2 ELEMENTOS DO *DESIGN* DE ÁUDIO E SUA IMPORTÂNCIA

Para a construção de uma trilha sonora diversos elementos sonoros, com diferentes funções, precisam se complementar. Dessa forma, faz-se necessário compreender quais são esses elementos e a importância de sua boa construção no *design* de áudio.

Como dito no subitem anterior, de acordo com Flores (2006 apud OPOLSKI, 2013, p. 178), “o som no cinema vai além dos tipos apresentados como vozes, ruídos, ambientes e músicas”. Para a autora, o som, em um filme, se complementa com outros conceitos a ele relacionados como, por exemplo, a qualidade dos próprios sons utilizados e a construção de uma relação entre o som e a cena visual, que é alcançada por meio da edição, que será abordada mais adiante no presente trabalho.

O engenheiro de som Randy Thom (1999, não paginado) sugere que haja uma remoção do som de uma cena para confirmar se, sem sua presença, o sentido dessa muda. Se a resposta for positiva, isso demonstra que o som da cena em questão faz parte da estrutura da narrativa.

Para Thom (1999, não paginado), o som ainda é algo pouco valorizado dentro da produção audiovisual, sendo muitas vezes considerado como algo supérfluo. O autor afirma que, em escolas de cinema, o som costuma ser ensinado como “[...] uma

série tediosa e misteriosa de operações técnicas, um mal necessário no caminho de fazer as coisas divertidas.” (THOM, 1999, não paginado, tradução nossa)<sup>4</sup>.

Entretanto, o autor defende que:

O som pode ser a ferramenta mais poderosa no arsenal do cineasta em termos de sua capacidade de seduzir. Isso porque "som", como disse o grande editor de som Alan Splet<sup>5</sup>, "é uma coisa do coração". Nós, o público, interpretamos o som com nossas emoções, não com nosso intelecto. (THOM, 1999, não paginado, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Thom (1999, não paginado, tradução nossa) ainda afirma que, para muitos diretores, o som é visto como algo útil para “aprimorar o visual e enraizar as imagens em um tipo de realidade temporal”<sup>7</sup>. No entanto, o autor defende que o som tem grande potencial dentro de uma narrativa, desde que seja construído para tal e que seja “um participante ativo no processo”. Ainda para Thom (1999, não paginado, tradução nossa) “[...] o som, se é bom, também tem vida própria, além dessas funções utilitárias. E sua habilidade de ser bom e útil para a história, e poderoso, bonito e vivo, será determinado pelo estado do oceano em que nada, o filme”<sup>8</sup>.

Outro ponto importante de se destacar é a possibilidade que o desenvolvimento adequado dos elementos sonoros tem de materializar o som para seus espectadores. Para Michel Chion (1994 apud OPOLSKI, 2013, tradução da autora), todo som tem maior ou menor índice de materialização, sendo tal índice medido através da

---

<sup>4</sup> **Do original:** “But sound, if it’s any good, also has a life of its own, beyond these utilitarian functions. And its ability to be good and useful to the story, and powerful, beautiful and alive will be determined by the state of the ocean in which it swims, the film”. (THOM, 1999, não paginado, tradução nossa).

<sup>5</sup> *Designer* de som americano.

<sup>6</sup> **Do original:** “Sound may be the most powerful tool in the filmmaker’s arsenal in terms of its ability to seduce. That’s because ‘sound’, as the great sound editor Alan Splet once said, ‘is a heart thing’. We, the audience, interpret sound with our emotions, not our intellect”. (THOM, 1999, não paginado, tradução nossa).

<sup>7</sup> **Do original:** “Many directors who like to think they appreciate sound still have a pretty narrow idea of the potential for sound in storytelling. The generally accepted view is that it’s useful to have “good” sound in order to enhance the visuals and root the images in a kind of temporal reality. But that isn’t collaboration, it’s slavery. And the product it yields is bound to be less complex and interesting than it would be if sound could somehow be set free to be an active player in the process. Only when each craft influences every other craft does the movie begin to take on a life of it’s own”. (THOM, 1999, não paginado, tradução nossa).

<sup>8</sup> **Do original:** “But sound, if it’s any good, also has a life of its own, beyond these utilitarian functions. And its ability to be good and useful to the story, and powerful, beautiful and alive will be determined by the state of the ocean in which it swims, the film”. (THOM, 1999, não paginado, tradução nossa).

qualidade e quantidade de efeitos sonoros que propiciam o reconhecimento da fonte emissora do som em questão.<sup>9</sup>

De acordo com o autor, “as vozes, os ruídos e a música possuem índices de materialização que vão de zero a infinito e que influenciam na percepção da cena gerando significados para ela”. (CHION, 1994 apud OPOLSKI, 2013, p. 134, tradução da autora)<sup>10</sup>. Nota-se, ainda, que:

[...] o conjunto dos gestos sonoros gera uma frase ou um enunciado de som, e estes, de acordo com a maneira com que se relacionam, criam a imagem sonora no espectador. [...] quanto mais interessante o gesto e por consequência, mais detalhes proporcionados pelo som, maior o índice de materialização e, dessa forma, podemos supor que maior será a contribuição para a narrativa, pois serão mais claras as associações com as fontes sonoras. (OPOLSKI, 2013, p. 134-138).

Os elementos sonoros supracitados (vozes, ruídos, sons ambientes e trilhas musicais) contemplam o termo conhecido como “efeitos sonoros”. Para Opolski (2013, p. 38), esses efeitos compreendem “todos os outros sons acrescentados ao filme que não são, necessariamente gravados em sincronia com a imagem”. Opolski ainda afirma que alguns autores caracterizam o *foley* como um desses efeitos, mas, em sua concepção, essa inclusão ocorre quando da análise desse elemento de forma generalizada, ou seja, concebendo que “todo som que não é música, nem diálogo é efeito sonoro”. (OPOLSKI, 2013, p. 38).

*Foley* é o processo de gravação de elementos sonoros como o som de passos, roupas ou demais objetos que compõem uma cena, geralmente utilizado em produções cinematográficas fictícias. Nesta pesquisa, tal termo somente será abordado a fim de contextualização, afinal, na elaboração de um conteúdo documental, tal processo quase não é utilizado por poder, entre outros fatores, interferir nas cenas que devem apresentar o real dos acontecimentos.

---

<sup>9</sup> **Do original:** “The materializing indices are the sound’s details that cause us to “feel” the material conditions of the sound source, and refer to the concrete process of the sound’s production”. (CHION, 1994 apud OPOLSKI, 2013, tradução da autora).

<sup>10</sup> **Do original:** “A sound of voices, noise, our music has a particular number of materializing sound indices, from zero to infinity, whose relative abundance or scarcity always influences the perception of the scene and its meaning”. (CHION, 1994 apud OPOLSKI, 2013, p. 134, tradução da autora).

Para a autora, portanto, os efeitos sonoros são divididos em três categorias, conforme sua função desempenhada na produção audiovisual, sendo elas:

1) *backgrounds*, os sons que compõem os ambientes, 2) *hard-effects*, efeitos que são vistos pelo espectador, relativos a uma fonte sonora *on frame*, e 3) *sound effects*, que são os efeitos não-literais, não-indicais e que não devem ser submetidos a escutas causais, pois não são representativos. (OPOLSKI, 2013, p. 38).

Como *background*<sup>11</sup>, ou *background-effects* (BG-FX), Flores (2006, apud OPOLSKI, 2013, p. 41) entende “sons isolados específicos que exercem a função de situar o espectador em determinada sequência”. Dessa forma, tais efeitos costumam aparecer com maior frequência no início de uma cena, quando o espectador necessita de uma informação sonora para se situar na trama que, em alguns casos, ainda não está sendo apresentada visualmente. Opolski (2013, p. 39) caracteriza *background* como “o som ambiente de determinada cena, sempre denso e contínuo, sem eventos sonoros pontuais que possam se destacar”.

Sobre o conceito de *hard-effects*, Opolski (2013, p. 44) argumenta que todos os efeitos que não podem ser produzidos diretamente pelo homem se caracterizam como tal, como por exemplo o som de máquinas, de armas de fogo ou ruídos difíceis de serem produzidos em sincronismo pela equipe responsável pelo *foley*. “Em contraposição ao que definimos em *foley*, diríamos que são sons não resultantes de interação direta do homem com o meio e que, por isso, não precisam ser gravados em sincronia com a imagem”. (OPOLSKI, 2013, p. 44).

Sobre os *sound effects* a autora afirma que se tratam de efeitos que não remetem à realidade, tampouco a algum objeto de cena. São, portanto, efeitos projetados para serem dramáticos e não representantes de algo físico.

---

<sup>11</sup> Existe uma diferença entre os termos *background* (BG) e *background-effects* (BG-FX). Para Débora Opolski (2013) o termo *background* (BG) se refere a uma “massa sonora contínua, sem eventos destacados, utilizada para ambientes de fundo.” (OPOLSKI, 2013, p. 185). Já o termo *background-effects* (BG-FX) se refere, para Opolski (2013), aos “eventos sonoros que se destacam da massa do ambiente.” (OPOLSKI, 2013, p. 185).



Os *sound effects* são sons não-literais, pois não estão diretamente associados a ações, a situações ou a objetos físicos. Dessa forma, ocupam a mesma função que a música: são sons criados com objetivo dramático e narrativo para determinada montagem de imagens. (OPOLSKI, 2013, p. 48).

Outro elemento sonoro importante de se destacar é a narração, que tem grande papel na construção de um filme, não somente na questão sonora, mas dele como um todo. Contudo, é importante destacar que, apesar de tal importância, a narração não adentra a definição de efeitos sonoros.

Christian Metz (2007, apud OPOLSKI, 2013, p. 131) estabelece uma linha de raciocínio comparativa entre “[...] unidades específicas de alguns meios narrativos, tendo como base para comparação a linguagem articulada e, por consequência, a frase”. Para justificar essa comparação, o autor primeiramente define a imagem – veículo da narração cinematográfica – como um enunciado completo, ou seja, trata-se de uma frase e não apenas de palavras. E, em segundo lugar, pelo fato de imagens se construírem de maneira infinita e fornecerem uma imensurável quantidade de informações, assim como os enunciados.

Cabe salientar a importância de que o elemento narrativo “converse” com os demais elementos sonoros para que não se excluam e, sim, se complementem. Para Opolski (2013, p. 182), “o som deve ressaltar a percepção da voz narrativa que a história apresenta, pois esta será assumida pelo espectador”. Nota-se que:

[...] devido ao evidente fato de um filme ser o produto da justaposição de canais de informação distintos – quais sejam: as imagens, as vozes, os ruídos, as músicas, os signos escritos –, não se pode dizer, sob pena de estar sendo simplista, que a narração está restrita completamente a um deles. Mesmo quando parece centralizada em um dos elementos, neste caso, a voz do narrador, a narração é produto da integração de todos os recursos fílmicos de imagem e som. (XAVIER, 1997 apud COSTA, 2008, p. 174).

O processo seguinte à boa estruturação teórica dos elementos sonoros, aqui supracitados, e sua gravação adequada, que precede a edição do conteúdo sonoro, é conhecido como pós-produção. Nesse momento, reúnem-se todos os conteúdos capturados e passa-se a pensar em sua elaboração enquanto material de edição e mixagem.

[...] dentre as funções da pós-produção de som no cinema, encontramos um item que diz respeito à localização geográfica e espacial: a composição sonora da trilha musical no cinema pode auxiliar na narrativa, localizando o espectador em relação ao ambiente, ao tempo e ao período. (WYATT, 2005 apud OPOLSKI, 2013, p. 104, tradução da autora)<sup>12</sup>.

Uma função importante durante a pós-produção é prepará-la para o momento da edição. Nesse sentido, Opolski (OPOLSKI, 2013, p. 60) destaca que:

Os equalizadores<sup>13</sup> na pós-produção são usados para: 1) eliminar frequências<sup>14</sup> indesejadas; 2) deixar os sons mais compreensíveis, colocando cada um em determinado espectro de frequência; 3) modificar o timbre<sup>15</sup> de voz das dublagens, com propósito de que soem idênticas ou ao menos similares ao som-direto<sup>16</sup>; 4) criar perspectivas no som e adequá-lo de acordo com o plano de imagem (nesse caso quando utilizado juntamente com processadores de reverberação<sup>17</sup> de ambiente), e; 5) alterar os sons por razões criativas, produzindo efeitos especiais ou ressaltando bandas de frequências significativas para situações dramáticas (muito usado nos *sound effects*).

Em seguida à pós-produção, duas etapas se mesclam, a edição e a mixagem de som. Para Opolski (2013, p. 53), a edição é encarregada da criação e inserção do som em uma cena e isso ocorre através dos *softwares* de edição, já a mixagem é encarregada por colocar esses sons “na perspectiva correta da imagem”.

---

<sup>12</sup> “to enhance the storyline or narrative flow by establishing mood, time location or period (...)”.

<sup>13</sup> Dispositivos de equalização que “alteram a resposta de frequência de um sistema de áudio, através da atenuação ou do realce de determinadas frequências, a fim de corrigir ou adequar um som de acordo com as características desejadas numa determinada aplicação”. (RATTON, Miguel, 2009, p.67).

<sup>14</sup> “um dos parâmetros fundamentais do som, caracterizando sua altura tonal. Pode ser compreendida como a quantidade de vezes que ocorre um determinado movimento periódico dentro de um intervalo de tempo. No caso específico do som, o movimento é realizado por uma fonte sonora e o intervalo de tempo é considerado como 1 segundo”. (RATTON, Miguel, 2009, p.78).

<sup>15</sup> “característica marcante da sonoridade de um instrumento, determinada pela presença e a intensidade de harmônicos (composição harmônica)”. (RATTON, Miguel, 2009, p.176).

<sup>16</sup> “[...] é o som obtido em sincronismo com as imagens, que se origina da situação de filmagem. Neste grupo encontramos os sons que se originam de entrevistas, depoimentos, dramatizações, e os obtidos em tomadas em locação”. (SOARES, Sérgio J. Puccini, 2007, p. 130).

<sup>17</sup> “termo usado para se referir às diversas reflexões do som nas superfícies de um recinto que chegam ao ouvinte em intervalos de tempo aleatórios e tão curtos (em relação ao som original) que não podem ser percebidos como ecos”. (RATTON, Miguel, 2009, p.148).

Do ponto de vista estético, a mixagem pode auxiliar a edição sonora, aperfeiçoando detalhes de perspectiva, timbragem e nível sonoro entre os elementos. Ao mesmo tempo, pode confundir a percepção do ouvinte quando não mantém essas relações corretas. Isso acontece com mais frequência do que todos imaginam. (OPOLSKI, 2013, p. 62).

Segundo Tomlinson Holman (2002, apud OPOLSKI, 2013, p. 52, tradução da autora)<sup>18</sup>, “mixar significa destilar, purificar o som gravado por meio de procedimentos, fazendo com que cada elemento seja representado na trilha sonora da melhor maneira possível”. Para o autor Tim Amyes (2005, apud OPOLSKI, 2013, p. 52, tradução da autora)<sup>19</sup>, existem dois aspectos que podem ser discutidos a respeito da mixagem: o técnico e o criativo. O aspecto técnico representa a “junção ideal entre som e imagem, proporcionando perspectivas sonoras e visuais corretas”. Nele, a intenção é propiciar ao espectador a sensação de que cada elemento de som ouvido deriva da imagem que está sendo apresentada. No aspecto criativo, “a mixagem pode auxiliar no sentido de produzir maior coesão, enfatizar sentimentos e situações como a dramaticidade, beneficiando a imagem”.

Para Amyes (2005 apud OPOLSKI, 2013, p. 53, tradução da autora)<sup>20</sup> são, portanto, funções da mixagem:

1) ressaltar a imagem e os efeitos visuais; 2) adicionar perspectiva tridimensional; 3) ajudar a localizar geograficamente a imagem; 4) adicionar efeito dramático; 5) criar contrastes por mudanças de volume, e; 6) deixar o som inteligível, fácil para ouvir e compreender, independente do meio em que ele esteja sendo reproduzido.

---

<sup>18</sup> **Do original:** “Re-recording (...) meaning taking something already recorded and distilling it down by mixing processes to a more convenient representation from many units, elements, or tracks to pre-mixes, or from pre-mixes to final mixes”. (HOLMAN, 2002, apud OPOLSKI, 2013, p. 52, tradução da autora).

<sup>19</sup> **Do original:** “There are both, creative [sic] and technical aspects to sound mixing. Technically, the most important part of audio post production is to produce a match of the sound to the visuals. (...) Creatively (...) to produce a cohesive, pleasing, dramatic whole, to the benefit of the pictures and to the director’s wishes”. (AMYES, 2005, apud OPOLSKI, 2013, p. 52, tradução da autora).

<sup>20</sup> **Do original:** “- to enhance the pictures and point up visual effects. - to add three-dimensional perspective. - to help give geographical location to pictures. - to add dramatic impact. - to add contrast by changes in volume. - to produce sound that is intelligible and easy to listen to in every listening environment”. (AMYES, 2005 apud OPOLSKI, 2013, p. 53, tradução da autora).

De acordo com Holman (2002, apud OPOLSKI, 2013, p. 57, tradução da autora)<sup>21</sup> estabelecer o nível de intensidade de cada elemento de som é a principal responsabilidade no momento da mixagem.

Ao compreender quais são os elementos sonoros importantes para a construção de um *design* de áudio e, principalmente, suas funções na construção narrativa de uma produção, cabe analisar de forma mais específica o conceito de três deles: narração, trilha musical, efeitos sonoros e silêncio.

### 3.2.1 Narração

Como apresentado anteriormente, para a construção de um *design* de áudio assertivo se faz necessário trabalhar os elementos sonoros de forma que se complementem e, assim, auxiliem as imagens na narrativa a ser contada.

Márcia Regina Carvalho da Silva (2005 apud OPOLSKI, 2013, p. 129-131) classifica esses elementos em três categorias conforme suas funções na produção audiovisual, sendo eles: música (não representativa), efeitos sonoros (figurativos) e voz (representativa). Dessa forma, de acordo com sua concepção, a voz se caracteriza como representativa pois “inserir-se num universo híbrido composto pela linguagem verbal e a oralidade. São formas representativas convencionadas pela língua, pelo sotaque e pela entonação”. (SILVA, 2005 apud OPOLSKI, 2013, p. 129-131).

No documentário “Democracia em Vertigem”, objeto de análise da presente pesquisa, além das vozes observadas em cena, emitidas pelos personagens, e das demonstradas por diálogos gravados virtualmente, um elemento vocal constantemente presente e de suma importância para o desenvolvimento da história é a narração, feita pela própria diretora, Petra Costa. A voz de Petra, que ouvimos ao longo do documentário, é um elemento apresentado pelos pesquisadores pelo termo “voz *over*”.

---

<sup>21</sup> **Do original:** “Setting the level of each of the elements of a mix is surely the single most important item to be done in mixing”. (HOLMAN, 2002 apud OPOLSKI, 2013, p. 57, tradução da autora).

De acordo com Costa (2008, p. 171), a voz *over* é “a voz de um narrador que surge sobre as imagens”. Segundo o autor, o elemento originou-se como uma alternativa aos diálogos apresentados na produção audiovisual até 1930.

Já no cinema do Brasil, Costa (2008, p. 172) afirma que a técnica de narração aparece entre as décadas de 1960 e 1970, com texturas diferentes entre uma produção e outra. De acordo com o autor, o elemento poderia ser apresentado por

[...] um narrador em primeira pessoa advindo da literatura; estar imbuída de um tom jornalístico que procura criar confiabilidade; ser irônica com relação ao que se vê nas imagens; estar bipartida, ou tripartida, em três vozes concorrentes entre si; tratar-se ainda da voz do diretor, invasiva da diegese. (COSTA, 2008, p. 172).

Como já constatado, no caso do presente objeto de pesquisa a narradora aparece em voz *over*. Pode-se dizer, brevemente, e de acordo com os conceitos expostos de Costa (2008), que apresenta um tom jornalístico buscando expor os elementos históricos e políticos da democracia brasileira. O áudio, que é gravado pela diretora da produção, demonstra, imagina-se, suas impressões a respeito do tema.

Se faz necessário salientar novamente que, para a obtenção de um *design* de áudio que contribua para a narrativa apresentada pela história e pelas imagens de uma produção audiovisual, é de suma importância que os elementos sonoros “dialoguem” entre si. Dessa forma, Opolski (2013, p. 182) defende que o som precisa evidenciar a voz narrativa, tendo em vista que essa “será assumida pelo espectador”.

Desta maneira, ao compreendermos conceitos básicos da narração em uma produção audiovisual e entendermos a importância de uma construção sonora coesa se passará, nos próximos itens, a conceituar outros componentes relevantes para a análise do presente objeto de pesquisa.

### 3.2.2 Trilha musical

Para a construção do *design* de áudio, outro elemento relevante ao desenvolvimento da narrativa é a trilha musical, que será conceituada neste momento para contribuir ao desenvolvimento desta pesquisa.

De acordo com Rick Altman (1996 apud COSTA, 2008, p. 69), a música como acompanhamento do cinema deu-se nos Estados Unidos a partir da década de 1920, com o fim do período das produções cinematográficas mudas. Segundo as investigações do autor, existem registros de instrumentos clássicos e orquestras nas primeiras salas de cinema. Contudo, suas pesquisas apontam que esses registros representam que tais instrumentos eram utilizados como entretenimento no intervalo entre as sessões de filmes, usados para “distrair ou recepcionar os espectadores que entravam e saíam”.

No Brasil, Costa (2008, p. 70) afirma que algumas situações sugerem que o acompanhamento musical era feito desde os primeiros filmes exibidos no país. Prova disso é que, de acordo com Vicente de Paula Araújo (1981 apud COSTA, 2008, p. 70), um anúncio do Progredidor, em São Paulo, informa que em uma sessão ocorrida em 26 de abril de 1899 “foram executados vários trechos de música pela excelente orquestra, e diversas fitas foram exibidas”. Ao fazer uma análise do texto, Costa (2008) afirma que a informação pode gerar margem para uma interpretação que vai ao encontro do exposto por Altman (1996 apud COSTA, 2008, p. 69), tendo em vista que o trecho não deixa explícito que os eventos ocorreram simultaneamente.

Ainda no que diz respeito ao uso da trilha musical no cinema brasileiro, Costa (2008, p. 180) afirma que a música popular pode ser compreendida como um instrumento utilizado para “levar a cultura e o povo brasileiro para o centro da tela”. No entanto, o autor afirma que, em 1981, o compositor John Neschling expôs que o uso da música popular no cinema brasileiro da época se deu, além dos motivos ideológicos, pela razão prática de uma falta de formação de compositores para cinema no país.

Segundo Bruce (1982 apud COSTA, 2008, p. 182), a trilha musical de um filme vai muito além de apenas servir como acompanhamento para as imagens. De acordo

com o autor seu uso pode organizar a narrativa, expandir o significado das imagens expostas e dividir com elas a responsabilidade de contar a história. Além disso, de acordo com Hillary Wyatt (2005 apud OPOLSKI, 2013, p. 104) a composição da trilha musical pode contribuir com a narrativa ao localizar o espectador “em relação ao ambiente, ao tempo e ao período” apresentados pelo filme.

Cabe salientar, também, outro aspecto da trilha musical, que além de contribuir para a narrativa e auxiliar o espectador a localizar-se na história, segundo Costa (2008, p. 179), “deve ser colocada de forma que o espectador não tenha dela consciência clara [...]”. Ou seja, assim como os *sound effects*, a música deve estar relacionada aos sentimentos que a trama busca, como alegria, tristeza, suspense, medo, dentre outros.

Nesse sentido, Opolski (2013, p. 179) defende que “[...] a composição dos *sound effects* não pode ser dissociada da música, já que os sons resultantes dos dois processos desempenham a mesma função no filme e, na grande maioria das vezes, são concebidos baseados em conceitos similares”.

Ao compreender o papel da música em produções audiovisuais, passa-se a conceituar a utilização dos efeitos sonoros nas mesmas. Elemento esse que, assim como os demais, desempenha um papel significativo no documentário “Democracia em Vertigem”.

### **3.2.3 Efeitos sonoros**

Assim como exposto anteriormente, Silva (2005 apud OPOLSKI, 2013, p. 129-131) classifica os elementos sonoros em três categorias, de acordo com suas funções na produção audiovisual: música (não representativa), efeitos sonoros (figurativos) e voz (representativa). Desta forma, a autora estabelece que os efeitos sonoros são figurativos pois,

remetem nossa mente à [sic] imagens ou aos acontecimentos físicos reais, de acordo com nossas informações pré-adquiridas. Logo após o estímulo auditivo, buscamos qual a fonte sonora que produz determinado som e fazemos rapidamente a associação da escuta com a fonte emissora. (SILVA, 2005 apud OPOLSKI, 2013, p. 130).

Nesse sentido, Opolski (2013, p. 106) afirma que qualquer ambiente acústico representa uma paisagem sonora. Por isso pode-se dizer que, como todos os ambientes à nossa volta reproduzem sons, formam, assim, uma paisagem sonora.

Dessa maneira, entende-se que essa paisagem precisa ser representada em um filme e/ou documentário para compor a trilha sonora, mas, sobretudo, para situar o espectador em relação às cenas apresentadas. Opolski (2013, p. 105) defende que os elementos sonoros do ambiente onde se constrói o enredo da trama dão um certo grau de veracidade à história, fazendo com que quem esteja assistindo se sinta mais identificado. Nota-se como exemplo para o exposto que:

Em momentos de muita ação, os sons ambientes podem ficar em segundo plano. Porém, nas situações específicas em que a imagem está localizando o espectador na cena, o ambiente ganha espaço para demonstrar a riqueza da construção de vários sons ou a simplicidade de um som bem escolhido. (OPOLSKI, 2013, p. 40).

Diante do exposto, se faz necessário compreender um último elemento relevante para a construção de um *design* de áudio eficaz e que desempenha um papel significativo quanto à narrativa da produção audiovisual: o silêncio.

### **3.2.4 Silêncio**

Além dos elementos supracitados, outro aspecto fundamental para a construção sonora de uma produção cinematográfica é o silêncio, apresentado por Cláudio da Costa (2000, apud COSTA, 2008, p. 193) como essencial para a “composição do ritmo do filme, pois é nesse intervalo que os sentidos se comunicam.”



Segundo o autor esse elemento exige que o espectador veja os sons e ouça as imagens. É nesse momento, portanto, que “as sensações se traduzem, se trespassam, caem no espaço do entre-imagens”. (COSTA, 2000 apud COSTA, 2008, p. 193).

Costa (2008, p. 235) defende que, em produções cinematográficas recentes, o silêncio representa uma passagem para “um som subjetivo”, deixando claro que o espectador compartilha de um momento de introspecção de determinado personagem. No caso do documentário objeto de análise da presente pesquisa podemos refletir, brevemente, que a introspecção da qual fala Costa (2008) pode ser uma representação dos sentimentos da própria narradora da história.

Ao compreender elementos sonoros específicos que serão pertinentes para o futuro momento de análise da contribuição do *design* de áudio para a narrativa do documentário “Democracia em Vertigem”, avança-se, no próximo capítulo, para a análise de conceitos de documentário, tema de suma importância para a construção da presente pesquisa.

## 4 A NARRATIVA DOCUMENTAL

Neste capítulo se abordará o conceito de documentário, por meio da exposição teórica de alguns autores, buscando uma compreensão entre os diferentes gêneros cinematográficos a fim de assimilar em que contexto a narrativa documental se insere. No mesmo sentido, se apresentará o documentário objeto de análise da presente pesquisa.

### 4.1 PRINCIPAIS CONCEITOS

Piero Sbragia (2020, p. 3) pensa a narrativa documental como um “manifesto de resistência”, não necessariamente no sentido revolucionário e político da palavra, mas como algo que sobrevive às diversas turbulências da vida.

Segundo o autor, a palavra “documentário” é originada de duas outras, “documento” e “ário” (sufixo). Neste sentido, Sbragia (2020, p. 28) afirma que “documentário é o exercício da atividade de documentar, que por sua vez vem do latim *documentum* que significa título, diploma ou declaração que serve como prova”. Desta forma, pode-se pensar que o documentário como produção audiovisual trata-se de uma forma de apresentar e preservar para as gerações futuras a realidade de determinado acontecimento.

A afirmação de Sbragia (2020) pode se relacionar com às reflexões de Bill Nichols (2005, p. 47), tendo em vista que o autor afirma que documentários são “uma representação do mundo em que vivemos”. Para Nichols (2005), a narrativa documental compreende uma história contada sob três perspectivas, nota-se, portanto, que

para cada documentário, há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do público. De formas diferentes, todas essas histórias são parte daquilo a que assistimos quando perguntamos de que trata um certo filme. Isso quer dizer que, quando assistimos a um filme, tomamos consciência de que ele provém de algum lugar e de alguém. Existe uma história de como e por que ele foi feito. Essa história é, com frequência, mais pessoal e idiossincrática nos documentários e no filme de vanguarda do que no longa-metragem comercial. (NICHOLS, 2005, p. 93).

Nesse sentido, faz-se relevante salientar que, apesar de abordar aspectos factuais, o documentário é um trabalho desenvolvido por um diretor e, portanto, representa suas análises sobre os fatos. A respeito do assunto, Sérgio José Puccini Soares (2007, p. 20) destaca:

Documentário é também resultado de um processo criativo do cineasta marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas desse realizador. Essas escolhas orientam uma série de recortes, entre concepção da idéia e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por uma consciência subjetiva.

Outro autor que segue a mesma linha de pensamento é Werner Herzog (2002 apud SBRAGIA, 2020, p. 31) que defende que o documentário faz parte de uma “região” entre o que não está ao alcance do documentarista, como fatos históricos, por exemplo, e o que é próprio dele, ou seja, o fragmento deste fato que será retratado de acordo com sua interpretação.

Assim como as demais produções cinematográficas, faz-se necessário, para uma boa construção do conteúdo, uma pré-produção do documentário. Nesse momento, são realizadas pesquisas a respeito do assunto a ser tratado, assim como visitas aos locais de gravação, pré-entrevistas com possíveis fontes e demais etapas que visam facilitar e otimizar o tempo de produção do conteúdo.

De acordo com Alan Rosenthal (1996, apud SOARES, 2007, p. 85), existem quatro fontes de pesquisa, sendo elas material impresso, material de arquivo, entrevistas e pesquisa de campo.

De acordo com o autor, ao seguir essas etapas o autor do documentário deve ler todo o material possível sobre o assunto escolhido, fazer um levantamento do material de arquivo referentes ao mesmo como, por exemplo, fotografias, material

sonoro ou até mesmo outras produções a respeito do tema. Também é no momento de pré-produção, que a equipe pode realizar pré-entrevistas com possíveis fontes para a construção da narrativa, assim como visitas aos locais de filmagem para que haja uma familiarização com o espaço das futuras gravações.

Ainda de acordo com o autor, essa familiarização a partir do estudo cuidadoso das locações pode auxiliar na resolução de possíveis imprevistos ou problemas técnicos que podem acontecer. “Visitas antecipadas às locações de filmagem servem também para definir equipamentos necessários para cada locação, tamanho da equipe técnica mais adequado à cada situação, prevenção quanto a possíveis dificuldades de acesso [...]”. (SOARES, 2007, p. 88).

Após a etapa de pré-produção, comum a qualquer obra cinematográfica, um dos aspectos da produção documental que, contudo, apresenta diferenças em relação à produção ficcional é a roteirização do projeto. De acordo com Soares, essa distinção passou a ocorrer no final da década de 1950.

Nesse momento, as peculiaridades técnicas da câmera 16mm e, principalmente, do magnetofone, gravador que propicia o registro do som em fita magnética feito em sincronia com a imagem, instauram uma busca pelo registro de um real em estado bruto possível graças a um processo de filmagem espontâneo sem todas as formalidades e parafernálias exigidas por uma produção cinematográfica de grande porte. (SOARES, 2007, p. 19).

Sendo assim, de acordo com Soares (2007), o trabalho de roteirização de um documentário passou a ser um processo realizado, muitas vezes, no momento de montagem da sequência narrativa. Dessa forma, é pela decupagem do material capturado durante a produção do documentário que esse roteiro será estabelecido. Orientando não mais o diretor, produtores e atores, mas sim o editor do material. Nesse momento passa-se, portanto, a articular as sequências entre entrevistas, gravações realizadas nas “locações”, material de arquivo, trilha musical e possível narração. Construindo, assim, o sentido do documentário.

Cabe salientar que essa ausência de roteiro antes do processo de montagem faz com que muito material seja gravado. Conseqüentemente, a edição de um conteúdo documental demanda uma dedicação maior de tempo do que a de filmes de ficção, podendo inclusive durar, segundo Soares (2007), longos meses. Para o autor

“esses fatores fazem da montagem de documentários uma função chave para o sucesso do filme elevando o status do editor a co-autor do filme”. (SOARES, 2007, p. 177).

Nesse íterim, Nichols (2005) faz alguns apontamentos a respeito da diferença de narrativa a partir da montagem de um filme documental em relação a uma produção ficcional:

Podemos supor que aquilo que a continuidade consegue na ficção é obtido no documentário pela história: as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas. A montagem no documentário com frequência procura demonstrar essas ligações. A demonstração pode ser convincente ou implausível, precisa ou distorcida, mas ocorre em relação a situações e acontecimentos com os quais estamos familiarizados, ou para os quais podemos encontrar outras fontes de informação. Portanto, o documentário apoia-se muito menos na continuidade para dar credibilidade ao mundo a que se refere do que o filme de ficção. (NICHOLS, 2005, p. 55).

No processo de montagem, outro aspecto relevante é a construção sonora do documentário, parte importante por conta, inclusive, do intuito desta pesquisa. De acordo com Soares (2007, p. 130-131), cinco possibilidades se destacam quanto ao tratamento sonoro, sendo eles:

- a) som direto: obtido no momento da gravação das imagens;
- b) som de arquivo: obtido através das pesquisas no momento de pré-produção, podendo ser áudios, discursos, cenas de outros filmes, etc.;
- c) voz *over*: voz do narrador do documentário, inserida no momento de edição do conteúdo;
- d) efeitos sonoros: criados para auxiliar na ambientação das imagens;
- e) trilha musical: adquirida em arquivo ou composta exclusivamente para o documentário em questão.

Sbragia (2020, p. 103) defende que para analisar um documentário de forma “correta” não se pode fazê-lo apenas pela sua estética, ou seja, é importante também compreender e considerar as intenções do artista que construiu a obra, neste caso a

diretora do documentário. Segundo o autor, ao contrário de uma obra de ficção, o documentário é “inacabado e cheio de incompletudes”. Nesse sentido, Sbragia afirma que documentário

é uma manifestação artística que precisa da subjetividade do espectador para confrontar a subjetividade do realizador. O modo como o documentarista percebe o mundo tem influência nos registros que ele faz dos acontecimentos. É o artista sob o ponto de vista da sensibilidade e da descoberta poética de uma nova abordagem, uma nova linguagem, um novo olhar. (SBRAGIA, 2020, p. 103).

Portanto, ao compreender as perspectivas de diversos autores a respeito do conceito de documentário, na sequência se buscará compreender os gêneros narrativos da produção documental.

#### 4.2 GÊNERO ARTÍSTICO OU JORNALÍSTICO?

Um debate constante que permeia o mundo da narrativa documental é compreender em qual gênero cinematográfico ela se encaixa. O “Democracia em Vertigem”, objeto de análise da presente pesquisa, não fugiu deste debate ao trazer a voz e a história da diretora e narradora da obra permeando as nuances do futuro democrático de nosso país.

O presente subitem pretende, portanto, conceituar aspectos relevantes para a compreensão das possibilidades de se contar uma história por meio do documentário. Pelo poder de síntese será, em grande parte, citado o pesquisador Piero Sbragia, autor do livro “Novas Fronteiras do Documentário: Entre a Factualidade e a Ficcionalidade”, publicado no ano de 2020.

Começando a compreender os termos utilizados pelo autor para definir as duas grandes possibilidades de fazer documentário, Sbragia (2020) entende que a factualidade e a ficcionalidade estão inerentemente “relacionadas com o documentário como gênero de cinema.” (SBRAGIA, 2020, p. 73). Por ora, tal relação se faz suficiente para compreender a abordagem de outros autores citados por Sbragia (2020) em sua

obra, contudo, mais adiante, aborda-se com mais profundidade o que o pesquisador entende por esses termos.

De acordo com Jorge Furtado (2014 apud SBRAGIA, 2020, p. 19) “o documentário pode ser definido como a representação da realidade no cinema”. Contudo, o autor recorre a Michel de Montaigne (2010) para fazer um adendo, relatando que, com a observação da realidade, o documentarista interpreta o que observa e busca, por meio de sua obra, induzir seu espectador a acreditar na história que está sendo contada.

Sendo assim, podemos relembrar a questão anteriormente já exposta de que, apesar de retratar fatos reais e/ou históricos, o diretor de um documentário sempre terá sua percepção sobre os fatos, ou seja, é, de certa forma, irreal e utópico pensar em uma obra totalmente isenta de opiniões. Afinal, como bem defende Sbragia (SBRAGIA, 2020, p. 20), “mesmo que seja realista demais, o filme é dependente da subjetividade do artista”.

Nesse sentido, o autor defende que

o documentário nos orienta para a ação da mudança no espectador, diferentemente de uma reportagem ou de um trabalho jornalístico, feito para ser consumido pelo mercado de notícias e não necessariamente com a mesma missão do documentário. O documentarista tem esse compromisso social com o espectador. (SBRAGIA, 2020, p. 73).

Dentro do mesmo aspecto, se faz relevante citar o produtor cinematográfico Robert Evans (2002<sup>22</sup> apud SBRAGIA, 2020, p. 16), que afirma existirem três lados em cada história, sendo eles: “o seu lado, o meu lado e a verdade”. O autor salienta, contudo, que nenhum desses lados está mentindo. Afirmando que “memórias compartilhadas servem cada um de forma diferente”. A grande questão de uma produção documental passaria então pelas diversas perspectivas envolvidas em uma obra.

---

<sup>22</sup> A referida citação não é referenciada no livro apresentado, contudo, perante pesquisas aprofundadas, obteve-se a informação de que tal frase foi dita por Evans em seu documentário autobiográfico, intitulado “*The Kid Stays in the Picture*”, lançado em 2002, cujo título em português foi traduzido para “O Show Não Pode Parar”.

Para passarmos a melhor observar o conceito de ficcionalidade e factualidade de Sbragia (2020) e aprofundar a compreensão dos gêneros documentais se faz importante destacar que o próprio autor defende o documentário como uma obra de arte, obra essa que é “carregada de transformação social, no sentido de que há uma legitimação do discurso de alguém que não seja necessariamente o narrador ou diretor”. (SBRAGIA, 2020, p. 27).

Segundo o autor, portanto, no momento que diretores optam por contar uma história por meio de um documentário, em detrimento de um filme ficcional, estão escolhendo um aspecto singular dessa forma de produção audiovisual que consiste em ouvir o outro. Nota-se que: “ouvir pressupõe um entendimento, uma consciência de que a interpretação do diálogo, da conversa, da entrevista, será essencial para a forma e estrutura do documentário”. (SBRAGIA, 2020, p. 27).

Cabe salientar que a obra do autor define e defende ambas as utilizações em narrativas documentais, tanto ficcionais quanto factuais, podendo, inclusive, serem desenvolvidas de forma conjunta em uma mesma obra.

De acordo com Sbragia (2020, p. 21), na ficcionalidade o diretor opta por narrativas construídas a partir de “roteiros, argumentos, esboços e montagens”, elementos que produzem um documentário sob perspectiva diferente da cena originalmente obtida na gravação. Já a factualidade representa o que existe “próximo do real”, podendo-se entender então que se trata dos fatos captados como são. Nesse sentido nota-se que:

Quando conceituamos e definimos o que é fato, precisamos levar em consideração duas observações pertinentes: a suposição de que o mundo real consiste de fatos e a proposição que copia a estrutura de um fato a partir de sua denotação. (SPONHOLZ, 2009 apud SBRAGIA, 2020, p. 24).

Ainda sobre o assunto, Sbragia (2020, p. 24) argumenta que: “o conceito de factual como verdadeiro e o de ficcional como falso/mentira são utilizados com frequência, ainda que seja necessário aceitar outros conceitos para a palavra ficção [...]”.



Portanto, Sbragia (2020, p. 24) afirma que o documentário, como gênero, é construído a partir dessa dualidade entre ficção e fato. Sendo assim, defende que “não é possível pensar no documentário como manifesto da verdade absoluta”. (SBRAGIA, 2020, p. 26). Para ele, desde o momento no qual o documentarista se identifica com seus personagens, ele passa a validá-los. Ou seja, o documentário passa a ser um “recorte da realidade a partir da existência desses personagens no mundo real”. (SBRAGIA, 2020, p. 26).

A fim de compreender a classificação de filmes do gênero documentário, Sbragia recorre ao pesquisador Bill Nichols (1991 e 2001), que definiu seis modos diferentes de se documentar o real, os quais serão mencionados a seguir.

No entanto, antes de se conceituar tais métodos, cabe apresentar um aspecto importante defendido por Nichols (2010 apud SBRAGIA, 2020, p. 42) de que documentários apenas falam e honram fatos, eventos e situações reais. “Documentários não introduzem novos fatos [...]. Eles falam diretamente sobre o mundo, com uma perspectiva histórica, em vez de alegoricamente”<sup>23</sup>. (2010 apud SBRAGIA, 2020, p. 42, tradução do autor).

Nichols (1991 e 2001 apud SBRAGIA, 2020, p. 42-69) classificou, por meio de suas pesquisas, seis modos diferentes do gênero documental, sendo eles: expositivo, observativo, interativo ou participativo, reflexivo, poético e performático, que serão sucintamente apresentados a seguir.

- a) Modo expositivo: nele o documentário conta com um narrador, apresentado em voz *over*, que dialoga de forma direta com o espectador. As imagens servem, portanto, como forma de comprovar o que está sendo apresentado pelo narrador;
- b) Modo observativo: o documentário não depende da intervenção do diretor em seu processo de gravação. De acordo com o autor, neste modo de narrativa elementos como a voz *over*, o uso de música que não faz parte da cena apresentada e até mesmo as entrevistas são evitados;

---

<sup>23</sup> **Do original:** “Documentary films speak about actual situations or events and honor known facts; they do not introduce new, unverifiable ones. They speak directly about the historical world rather than allegorically”. (2010 apud SBRAGIA, 2020, p. 42, tradução do autor).

- c) Modo interativo ou participativo: depende de uma troca entre o diretor da produção e os personagens da história. Neste modo, a história depende da participação do diretor para o desenrolar da trama;
- d) Modo reflexivo: nele a intenção é chamar a atenção do público para os próprios bastidores de uma produção cinematográfica, buscando uma reflexão por muitas vezes dos próprios princípios éticos da construção de um documentário;
- e) Modo poético: de acordo com o autor, neste modo se faz uma ruptura das convenções de linguagem estabelecidas, assim como da continuidade temporal e espacial comumente utilizadas em produções audiovisuais. Nele, o diretor constrói a história fazendo uma relação dos personagens com o mundo, imaginando a realidade de forma poética e por meio de uma estética sem compromisso com os padrões;
- f) Modo performático: neste modo, ao contrário do que se é buscado no poético, o diretor procura uma representação realista das questões retratadas por sua história. Portanto, a experiência do personagem e sua ligação com a mesma são os responsáveis pelos diferentes significados apresentados ao longo do documentário.

Nesse sentido, diante da complexidade da categorização e apesar de não ser um dos objetivos da presente pesquisa, entende-se que, segundo as ideias de Nichols (1991 e 2001 apud SBRAGIA, 2020), o documentário "Democracia em Vertigem" "conversa" com os seguintes modos: expositivo (por sua narração em voz *over* que, junto das imagens, expõe os acontecimentos ao público), interativo ou participativo (pela troca entre a diretora e os entrevistados) e poético (pela interpretação e carga emocional apresentadas pela diretora do conteúdo).

Levando em consideração o exposto até o momento, se faz relevante citar o autor Cao Guimarães (2007 apud SBRAGIA, 2020, p. 93) que vê o documentário como "cinema do real", uma produção que permite o encontro "entre a realidade e aquilo que se relaciona com a realidade imaginada pelo diretor". Nota-se, portanto, que, para o autor, o documentário

é um olhar para o mundo através da câmera, que enquadra a realidade de forma subjetiva, ou seja, com o olhar do diretor. Dessa forma, [...] é impossível separar documentário da subjetividade pois ao planejar um filme e escolher um assunto, o diretor começa a recortar a realidade e inicia um processo que sai do todo para as partes, do tema para os personagens. Esse espaço, onde o filme habita, é, [...], um fluxo constante no qual as coisas se embaralham, esvaziam-se de si e revelam-se outras por algum momento. (GUIMARÃES, 2007 apud SBRAGIA, 2020, p. 93).

Por fim, é importante salientar o posicionamento de Sbragia (2020, p. 42) que afirma ser o documentário um registro da realidade, mesmo revelando elementos de ficcionalidade.

Ao compreender com mais profundidade o gênero documental e seus modos de narrativa se passará, no item 4.3 a apresentar o documentário “Democracia em Vertigem”, a fim de compreender melhor sua construção e desenvolvimento para, posteriormente, analisá-lo com a devida propriedade.

#### 4.3 O “DEMOCRACIA EM VERTIGEM”

O documentário “Democracia em Vertigem” se trata de uma produção original do serviço de *streaming Netflix*, lançado em 19 de junho de 2019. Dirigido pela cineasta brasileira Petra Costa e produzido por Joanna Natasegara, Shane Boris, Tiago Pavan, assim como pela própria diretora, o produto audiovisual, de acordo com o exposto em seu site oficial, trata-se de “um alerta em tempos de democracia em crise”. O documentário combina, então, aspectos pessoais e políticos para “explorar um dos momentos mais dramáticos e turbulentos da História do Brasil”. (SINOPSE, 2019, não paginado).

No catálogo da *Netflix*, “Democracia em Vertigem” é descrito como uma produção na qual: “documentário político e memórias pessoais se misturam nesta análise sobre a ascensão e queda de Lula e Dilma Rousseff e a polarização da nação”. (DEMOCRACIA EM VERTIGEM, 2019, não paginado).

Compreende-se pelo exposto e pelo conhecimento prévio do conteúdo em questão, que a intenção de Petra Costa, em sua terceira produção cinematográfica, foi a de retratar os fenômenos políticos, manifestações populares e escândalos de

corrupção que derrubaram os dois presidentes do Partido dos Trabalhadores (PT), Luiz Inácio Lula da Silva, em 2018, por meio de sua prisão, e Dilma Vana Rousseff, em 2016, por meio de sua destituição do cargo de Presidenta da República. Assim como os rumos preocupantes da democracia do país, ao apresentar a postura de Michel Temer (PMDB)<sup>24</sup> ao assumir o cargo após a saída de Dilma, e a eleição do atual Presidente, Jair Messias Bolsonaro (sem partido).

Petra optou por desenvolver sua narrativa por meio de uma associação com a divisão política existente em sua família, afinal, como bem aponta em seu documentário, sua família passou a se dividir a partir do Golpe de 1964: “de um lado a história da elite da qual meus avós fazem parte, do outro a história dos meus pais e da esquerda que eles sonharam”. (COSTA, 2019, não paginado)<sup>25</sup>.

Nesse sentido, Petra aparece como a própria narradora de seu documentário em voz *over*. Em entrevista ao repórter Tiago Eltz (2020, não paginado), para o programa *Jornal Nacional*, da Rede Globo, Petra afirmou ter tentado uma narração mais objetiva para o filme, mas que ela não se “encaixava” e tampouco representava seu modo de fazer cinema.

Parecia uma coisa antiga e aí eu fui começando a escrever uma narrativa pessoal, como uma carta para a democracia. E também eu acho que se tornou algo interessante falar do país através da história da minha família. A divisão social que existia dentro do país a partir dessa história e as suas contradições. (COSTA, 2020 apud ELTZ, 2020, não paginado).<sup>26</sup>

Em matéria publicada pelo *The Guardian*<sup>27</sup>, o jornal defende que a escolha da cineasta de ser a própria narradora de sua história faz com que sua voz acrescente uma forma ao documentário sem, contudo, se intrometer de forma excessiva, o que permite que:

---

<sup>24</sup> Partido do Movimento Democrático Brasileiro, fundado em 15 de janeiro de 1980 e atualmente intitulado MDB.

<sup>25</sup> As citações da cineasta, do ano em questão, referem-se à sua narração no documentário “Democracia em Vertigem”, de sua direção.

<sup>26</sup> Tal citação, assim como as demais referentes à mesma entrevista, tratam-se de informações orais.

<sup>27</sup> Site britânico de notícias.

a história seja contada pela poderosa compilação de material original e de arquivo, imagens gravadas em meio a tumultos ou capturadas por drones a centenas de metros de altura sobre Brasília. Esse contraste contínuo entre estar perto e na luta, mas ao mesmo tempo estar no alto, é espelhado ao longo da perspectiva da cineasta, sempre simultaneamente parte da história e observadora distante. (FELPERIN, 2019, não paginado, tradução nossa).<sup>28</sup>

Desde o seu lançamento, “Democracia em Vertigem” passou a chamar atenção, tanto dos adeptos às pautas da Esquerda, quanto os contrários a ela, apoiadores da Direita brasileira. Com isso, passou-se a debater o nível de imparcialidade da narrativa de Petra. Questionava-se sua isenção ao apresentar o tema e não somente sua simpatia às causas defendidas pela Esquerda, como também, e principalmente, sua ligação com o Partido dos Trabalhadores. Ainda em sua entrevista concedida ao Jornal Nacional, ao ser questionada a respeito do assunto a cineasta rebateu dizendo:

Eu discordo e eu acho interessante que qualquer espectador fora do Brasil fala: “nossa, você é crítica do PT, e ao Lula. Eu gostei muito das críticas que você faz de como eles não fizeram as reformas necessárias”. Já no Brasil, as pessoas têm dificuldade de escutar, algumas pessoas, porque, se você for pegar a narração, tem pelo menos uns cinco momentos do filme em que eu sou crítica. (COSTA, 2020 apud ELTZ, 2020, não paginado).

Outro aspecto que gerou bastante debate e se faz importante mencionar, foi a adulteração de uma fotografia, feita pela própria diretora. A situação veio à tona por meio de uma matéria publicada pela revista Piauí, intitulada “Memória desarmada”, na qual o repórter do periódico Tiago Coelho (2019, não paginado) apontou que a fotografia na qual o jornalista Pedro Ventura Felipe de Araújo Pomar e Ângelo Arroyo aparecem mortos no chão de uma casa, continha armas ao lado dos corpos. No documentário, Petra removeu digitalmente tais armas da foto.

---

<sup>28</sup> **Do original:** “lets the powerful compilation of original and archive footage, material shot on the ground in the middle of riots and by drones soaring hundreds of feet above Brasilia, tell the story. That continual contrast between up close and in the fight and soaring high above is mirrored throughout by the film-maker’s perspective, always simultaneously part of the story and watching from a distance”. (FELPERIN, 2019, não paginado, tradução nossa).

Figura 1 – Fotografia da cena que consta no laudo do Instituto de Criminalística de São Paulo



Fonte: Revista Piauí, 2019, não paginado

Figura 2 – Fotografia utilizada pelo “Democracia em Vertigem”, sem as armas



Fonte: Revista Piauí, 2019, não paginado.

O repórter pôde perceber tal alteração ao consultar um dos laudos da morte de Pedro Pomar, datado de 27 de dezembro de 1976 e arquivado no Instituto de Criminalística de São Paulo. A fotografia em questão estava anexada ao laudo.

Ao ser questionada pela revista a respeito do assunto, a cineasta confirmou ter feito a alteração e justificou sua atitude explicando que “foi amplamente reconhecido que a polícia plantou armas ao redor dos corpos dos ativistas assassinados, como uma desculpa para seus assassinatos brutais.” (COSTA, 2019 apud COELHO, 2019, não paginado). Dessa forma, a fim de prestar a devida homenagem ao mentor de seus pais e seu padrinho, optou por remover as armas implantadas.

De acordo com Coelho (2019, não paginado), a informação dada por Petra é verídica. Em suas pesquisas o jornalista encontrou diversos documentos públicos que confirmam a implantação de armas na cena do crime por parte dos agentes das forças militares-policiais, sob o comando do Segundo Exército. Sendo um deles o relatório da Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos<sup>29</sup>.

No relatório em questão, consta o relato de Maria Trindade, ocupante da casa na Lapa, onde Pedro e Ângelo foram assassinados, e única sobrevivente do episódio que ficou conhecido como “Chacina da Lapa”. Maria afirmou que Pedro Pomar não tinha caído na mesma posição em que aparece na foto, assim como também não portava óculos quando foi alvejado.

A respeito do assunto, cabe citar as ideias de Nichols (2010 apud SBRAGIA, 2020, p. 44) que defende que a primeira função de um documentário é a captação do real com elementos de criatividade. Portanto, permitindo um tratamento das imagens captadas, por escolhas da construção narrativa, o diretor assume um compromisso com a “exatidão factual, porém com uma coerência interpretativa, que expressa a subjetividade, ao contar histórias de forma diferenciada”.

Em entrevista dada ao podcast “Café da Manhã”, da Folha de São Paulo, a respeito do documentário, Amir Labaki<sup>30</sup> se manifestou a respeito do assunto, afirmando que:

---

<sup>29</sup> “Criada no governo Fernando Henrique Cardoso para reconhecer mortes e desaparecimentos, e indenizar familiares de vítimas da ditadura militar”. (COELHO, 2019, não paginado).

<sup>30</sup> Diretor, crítico, articulista do jornal Folha de São Paulo e fundador do festival “É Tudo Verdade”.

Eu sou particularmente conservador quanto a isso. Eu acho que você não adultera imagens, sobretudo imagens históricas, sobre qualquer pretexto e sobretudo se você não explica. Eu acho que se a Petra tivesse feito isso e explicado, mostrado a foto original com as armas, mostrado a foto como ela quer, tirando as armas e explicando: “essas armas foram plantadas, historicamente eu acho que elas não deveriam estar aí, pro meu registro elas não existem”, e retirasse, isso é mais transparente, é historicamente mais responsável. [...] Eu acho que se você quer mexer no material você tem que ter o compromisso público de explicar a operação que você vai fazer. (LABAKI, 2020 apud MAES, 2020, não paginado).

Para Sbragia (2020, p. 331), a atitude da diretora é quase uma justiça poética aos assassinados que não obtiveram justiça, afinal, o Brasil nunca condenou e/ou prendeu agentes da Ditadura Militar pelos crimes cometidos no período. Contudo, concorda com Labaki ao dizer que o equívoco de Petra foi ter ocultado esta informação de seus espectadores.

Independente das críticas ao qual foi submetido, o documentário teve grande aceitação da crítica cinematográfica, fato que o rendeu indicações a prêmios importantes da indústria do cinema, como ao *Gotham Independent Film Award* de Melhor Documentário e Prêmio de Audiência, mas, principalmente, ao Oscar de Melhor Documentário de Longa-Metragem, sendo o único longa latino-americano indicado na premiação no ano de 2020. Mesmo sem ter ganho, a indicação foi o suficiente para demonstrar a relevância do “Democracia em Vertigem” para o cenário cinematográfico do Brasil, assim como a de sua diretora, Petra Costa.

Com a breve abordagem do conceito de documentário, seus modos e a contextualização do documentário objeto da futura análise, encerra-se o presente capítulo. Neste momento cabe, portanto, conceituar outro aspecto relevante para a presente pesquisa no capítulo seguinte: a democracia e alguns de seus principais conceitos.



## 5 FUNDAMENTOS DA DEMOCRACIA

A democracia é um conceito extremamente estudado, fundamental na construção de uma sociedade. Além disso, é o grande tema norteador do documentário objeto de análise desta pesquisa. Dessa forma, se faz necessário o expor por meio deste capítulo.

### 5.1 PRINCIPAIS CONCEITOS

O primeiro ponto a se destacar sobre o conceito de democracia são suas amplas possibilidades, sua complexidade. Diversos estudiosos pesquisam sobre o que é democracia, de que forma ela se manifesta em uma sociedade, quais são os seus efeitos e principalmente sua importância. Alain Rouquié (1985) destaca que a democracia não é algo inscrito na natureza, tanto antropológica quanto sociológica. Em sua concepção, a democracia é uma criação cultural.

Para o autor Bernard Crick (1968 apud ROUQUIÉ, 1985, p. 20), a democracia consiste em um governo formado no “consentimento da maioria, à condição de que este não seja extorquido ou forçado em consequência da ausência de escolha”, ou seja, eleito pela maioria, mas que governe para todos, sem usurpar o poder à sua maneira e impô-lo àqueles que dele discordam. De acordo com Rouquié (1985, p. 253), “a democracia é um operador social particularmente eficaz”.

Dessa forma, a democracia acontece através do sistema representativo que, por meio de partidos políticos, estabelece seus candidatos, que são votados pela população. Se, ou quando, eleitos, tais candidatos passam, portanto, a representar os anseios e pautas dessa população que o elegeu. Para Dankwart Rustow (1967, apud ROUQUIÉ, p. 21),

o sistema representativo implica um certo número de exigências significativas de uma participação ampliada e livre, que o tornam automaticamente pluralista: acesso não discriminatório à cidadania, competição eleitoral aberta, apuração honesta do escrutínio, possibilidade de mudança pacífica dos partidos no poder.

Rouquié (1981), ao citar Alexis de Tocqueville, afirma que o autor considerava a democracia como um estado de sociedade em que consistia uma igualdade das condições. Já para Rouquié (1985, p. 21), essa igualdade de condições não se faz possível. Em sua concepção, o conceito de democracia se baseia no sistema político que possibilita ao povo exercer um poder suficiente para mudar os dirigentes de seu país, estado ou município. Porém, não considerável o suficiente para se governar por ele próprio. Sendo, portanto, um “sistema no qual é a maioria que designa e que apoia a minoria que governa.” “[...] Alguns consideram que, de modo geral, um regime político só é estável se houver correspondência entre as relações de autoridade no seio do sistema político e as relações de autoridade na sociedade global”. (ECKSTEIN, 1961 apud ROUQUIÉ, 1985, p. 29).

De acordo com Elwyn Brooks White (1943 apud LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p. 217), o conceito de democracia é extremamente simples e compreensível: democracia

é a fila que se forma sem confusão. É o “não” em não empurre. É o furo no saco de cereais que vaza lentamente; é um amassado na cartola. Democracia é a suspeita recorrente de que mais da metade das pessoas está certa mais que a metade do tempo. É a sensação de privacidade na cabine eleitoral, a sensação de comunhão nas bibliotecas, a sensação de vitalidade em toda parte. Democracia é a carta ao editor. Democracia é o placar na nona entrada. É uma ideia que ainda não foi desmentida, uma canção cuja letra não desandou. É a mostarda no cachorro-quente e o creme no café racionado. Democracia é um pedido do conselho de guerra no meio da manhã, no meio de uma guerra, querendo saber o que é a democracia. (E. B. WHITE, 1943 apud LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p. 217).

De qualquer forma, para funcionarem efetivamente, democracias utilizam-se de regras, ou seja, a constituição de um país que estabelece os direitos e deveres de cada cidadão para que a vida em sociedade funcione, da melhor maneira possível. No Brasil, por exemplo, a constituição vigente é a de 1988, conhecida como a Constituição Cidadã por ser, de acordo com José Murilo de Carvalho (2011, p. 199) “a constituição mais liberal e democrática que o país já teve”.

Segundo o autor (2011, p. 200) sua redação começou a ser elaborada em 1986 após a formação da Assembleia Nacional Constituinte que fez amplas consultas a especialistas e setores representantes da sociedade para construir um documento

que garantisse os direitos dos cidadãos. As mudanças mais significativas dessa constituição, em relação às outras, foram a universalização do voto e a ampliação dos direitos sociais e dos trabalhadores.

Para os autores Steven Levitsky e Daniel Ziblatt (2018, p. 103), no entanto, além dessas regras constitucionais, democracias também têm árbitros, ou seja, os tribunais. Além disso, os autores estabelecem que para o efetivo funcionamento e sobrevivência de uma democracia, além das constituições e dos tribunais, os países precisam fortalecer as regras constitucionais por meio de outras regras não escritas, como condutas morais admitidas pela cultura do país em questão. “Essas regras ou normas servem como grades flexíveis de proteção da democracia, impedindo que o dia a dia da competição política se transforme em luta livre”. (LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p. 103).

Tais autores defendem, ainda, que para que a democracia continue existindo é importante que todos os lados do jogo político continuem firmes em suas convicções e acreditem no poder democrático. Nota-se:

Pense na democracia como um jogo que nós quiséssemos ficar jogando indefinidamente. Para garantir as futuras rodadas, os jogadores precisam não incapacitar o outro time ou antagonizá-lo a um ponto tal que ele se recuse a jogar de novo no dia seguinte. Se um dos competidores abandona o jogo, não pode haver partidas futuras. Isso significa que, embora joguem para ganhar, os adversários precisam fazê-lo com um grau de comedimento. (LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p. 107).

A partir do estudo do conceito de democracia, cabe, entende-se, abordar sua relação com a comunicação, tema que será analisado a seguir.

## 5.2 DEMOCRACIA E COMUNICAÇÃO

Com a análise do conceito de democracia, pôde-se notar que um ponto muito abordado por estudiosos é a sua relação com a comunicação, principalmente acerca de aspectos concernentes ao poder da comunicação nas estruturas do poder político e também nas mudanças sociais.

Thomas Albert Sebeok (1995), estudioso de semiótica e linguística, afirma que, nos primórdios da raça humana, a linguagem não era utilizada para a comunicação, mas para fazer uma análise refinada do ambiente em que os seres humanos se encontravam. A vantagem de se ter a linguagem naquela época era, portanto, uma vantagem de sobrevivência.

Entretanto, o autor defende que nossa raça “readaptou a linguagem numa série das manifestações lineares, primeiro a fala e depois outros meios, tais como a escrita.” (SEBEOK, 1995, p. 62). Essas novas criações, portanto, surgiram como sistemas que complementaram as técnicas mais antigas e fundamentais, tendo relação direta com o desenvolvimento dos seres humanos modernos que surgem como sistemas suplementares aos mais antigos e fundamentais, os quais têm a ver também com os seres humanos modernos.

O autor aborda ainda a importância do conceito de comunicação para a sociedade moderna. Nota-se:

Pelo fato de o conceito de comunicação ser tão importante para a civilização contemporânea e devido à modelação social intensa da tecnologia e interesses comerciais e de governo, nossa era tem sido caracterizada como “a sociedade da informação”. (SEBEOK, 1995, p. 63).

Salvato Trigo (1995) estabelece que o papel da informação e, conseqüentemente, da comunicação, é de fazer as pessoas compreenderem melhor o mundo para que, dessa forma, “possam situar-se esclarecidamente na sociedade”. (TRIGO, 1995, p. 244).

Para a democracia, o senso é de que os meios de comunicação podem interferir em sua funcionalidade, tanto positiva quanto negativamente. Da mesma forma, diversos autores abordam a importância de uma imprensa livre para que haja, de fato, uma democracia. Raymond Willians (1978 apud CAPARELLI, 1985, p. 236), ao abordar a liberdade dos meios de comunicação, afirma que “numa democracia não pode haver discussão sobre esse ponto: [os meios de comunicação] têm que ser livres ou não existe democracia”.

O acesso aos meios de comunicação também é comumente discutido entre os autores, que estabelecem a importância da democratização desses meios para a democratização da sociedade como um todo.

[...] a democratização dos meios de comunicação é uma questão que ainda não ganhou peso no âmbito da sociedade civil, até mesmo porque, os industriais da cultura em geral, e da formação, em particular, consideram-se eles próprios os guardiões da democracia, uma espécie de “quarto poder”, defesa maior da sociedade civil contra os excessos do Estado. Por conseguinte, não vêm sentido em lutar por um valor que já será parte integral da sua própria essência. (RAMOS, 1985, p. 261).

Nesse sentido, Trigo (1995, p. 239) destaca o efeito que a falta da democratização dos meios de comunicação pode acarretar à população. Para ele, a falta de informações confiáveis permite que a sociedade acredite em tudo o que é dito por políticos, invalidando seus votos ao ir contra a “democracia autêntica”, ou seja, “contra uma forma de governo verdadeiramente representativa”, afinal, não estariam utilizando seu direito ao voto para “punir a incompetência e a desonestidade” ou então “premiar a capacidade e o sentido de servir o bem comum” de candidatos.

Portanto, a comunicação social tem o grande poder de interferir no rumo de uma sociedade democrática. Cabe aos veículos comunicacionais lidar com esse poder de forma responsável e ética.

É, pois, enquanto serviço público, isto é, serviço do povo, que a comunicação social há de ser um “poder ético”, garantido, assim, ao povo um preceito constitucional que, muitas vezes, não passa de letra morta: o direito à informação. (TRIGO, 1995, p. 239).

Renato Janine Ribeiro (2004, p. 204) complementa a ideia ao afirmar que “a TV tem servido aos políticos dominantes, ou por lhes fazer propaganda, ou por calar seus adversários [...] ou ainda por simplesmente negar espaço a uma discussão política consistente.” Da mesma forma, Murilo Cesar Ramos (1985, p. 261) destaca que “os meios de comunicação, da forma como estão estruturados em nós, agem mais como apêndices do Estado, instrumentos das classes dominantes que são”.

A democratização da comunicação interferiria, então, na democracia em si, a partir do momento em que o acesso a esses meios não está disponível para todos os cidadãos. Dessa forma, nem todos teriam acesso ao poder social.

[...] quanto mais acesso se tem ao discurso, mais acesso se tem ao poder social. Em outras palavras, os meios para se medir o acesso ao discurso podem ser indicadores fidedignos do poder social de grupos e de seus membros. (DIJK, 1995, p. 130).

Dessa forma, Teun A. Van Dijk (1995, p. 131) complementa sua afirmação estabelecendo que os exemplos e as consequências mais óbvias em relação a esse acesso estão na comunicação de massa, através do questionamento: “quem tem acesso preferencial aos jornalistas, quem será entrevistado, citado e descrito nas reportagens, e qual opinião poderá influenciar mais o público?” Sendo assim, o autor afirma que, por terem esse acesso facilitado à mídia, os grupos dominantes podem acessar e controlar parcialmente o público de tais meios de comunicação.

A preocupação se estabelece, então, nas consequências disso para a democracia, tendo em vista que Van Dijk (1995, p. 148) afirma que o acesso ao discurso é a forma mais eficaz para exercer o poder e a dominação na sociedade moderna.

Assim como Van Dijk (1995), a autora Ruth Cardoso (1985, p. 125) defende a importância da democratização do acesso, abordando a força que os meios de comunicação têm e seu poder de mudança social. Para a autora, a presença de movimentos sociais em veículos comunicacionais representa uma “mediação entre a sociedade e o Estado”.

Eles têm um papel muito importante tanto nessa mediação quanto na legitimação das reivindicações. Por isso, os meios de comunicação são instrumentos poderosos, quer para potencializar sua ação, quer para minimizá-la. (CARDOSO, 1985, p. 125).

A autora afirma, ainda, que os meios de comunicação de massa podem ser grandes responsáveis por realizar uma mediação entre movimentos sociais distintos

e também por efetivar a mediação desses com a sociedade. Para Cardoso (1985), o papel dos meios comunicacionais não é somente o de divulgar projetos e manifestações de grupos, mas também de legitimar suas reivindicações. Para a autora, essa função já é conhecida por aqueles que militam nos movimentos que, por isso, procuram com tanta avidéz os veículos de comunicação buscando um espaço de divulgação de suas solicitações. “Enquanto um problema é vivido em um bairro, ele não ganha legitimidade social para ser político, isto é, relativo ao bem comum. Noticiado, o mesmo problema ganha generalidade e precisa receber uma resposta”. (CARDOSO, 1985, p. 126).

Outra questão importante de salientar é a interferência que os meios de comunicação podem realizar na opinião pública, algo que pode afetar diretamente a democracia de uma sociedade. Van Dijk (1995) afirma que, o problema de um acesso especial por parte de grupos dominantes ou instituições aos meios comunicacionais é que estes podem influenciar nas informações utilizadas e até mesmo na estrutura textual de um veículo, podendo interferir na opinião pública, uma vez que as atitudes, valores e ideologia dos receptores de tais informações podem ser afetados em prol deste grupo dominante.

Trigo (1995, p. 239) segue o mesmo pensamento preocupado em relação ao poder que a comunicação exerce na opinião pública, estabelecendo que a civilização atual é midiática e “sustentadora e veiculadora da cultura mosaico que caracteriza o homem moderno.” Dessa forma o autor afirma que

é essa civilização que permite a emergência duma opinião pública esclarecida, sem a qual, como dizia Antônio Sérgio<sup>31</sup>, não existe verdadeiramente a democracia, porque esta não pode ser entendida no sentido meramente literal de “o poder do povo”, na medida em que, sendo este uma entidade amorfa, não se lhe pode cometer a responsabilidade de escolher, sem que para tanto esteja devidamente habilitado, isto é, sem que possa dispor das informações essenciais para poder ter opinião. (TRIGO, 1995, p. 239).

---

<sup>31</sup> Antônio Sérgio de Lima Mendonça é doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ), professor titular da Universidade Federal Fluminense e professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Compreendendo a relação da democracia com a comunicação, faz-se necessário analisar os conceitos estudados até então, no contexto brasileiro, grande norteador do objeto de estudo da presente pesquisa.

### 5.3 A DEMOCRACIA BRASILEIRA

Para fins de contextualização do tema abordado pelo documentário “Democracia em Vertigem”, objeto de estudo desta pesquisa, se faz necessário abordar o desenvolvimento da democracia no Brasil.

De acordo com José Murilo de Carvalho (2011)<sup>32</sup>, que recorre à época da colonização para abordar o início do processo de democratização brasileira, a conquista do território brasileiro pelos portugueses se deu de forma dominadora e exterminadora. A intenção de Portugal era extremamente comercial. Com a exploração do povo indígena, encontrados na nova terra, e a importação de africanos para trabalho escravo, o desenvolvimento do país se dava por meio da produção de açúcar, produto que tinha um mercado crescente na Europa.

O autor destaca que o terreno era infértil para a formação de cidadãos, devido à exploração de mão de obra escrava. Escravos não eram considerados cidadãos, logo, não tinham acesso aos direitos básicos como integridade física, liberdade e até a própria vida. Essas pessoas eram consideradas apenas uma propriedade de seus senhores.

Carvalho (2011) salienta que foram raras as mobilizações sociais nesse período. Nota-se:

---

<sup>32</sup> Serão, majoritariamente, utilizadas as ideias do autor por sua importância e poder de síntese.



No século XVIII houve quatro revoltas políticas. Três delas foram lideradas por elementos da elite e constituíram protestos contra a política metropolitana, a favor da independência de partes da colônia. [...] A mais politizada foi a Inconfidência Mineira (1789), que se inspirou no ideário iluminista do século XVIII e no exemplo da independência das colônias da América do Norte. Mas seus líderes se restringiam aos setores dominantes [...] e ela não chegou às vias de fato. Mais popular foi a Revolta dos Alfaiates, de 1798, na Bahia, a única envolvendo militares de baixa patente, artesãos e escravos. Já sob influência das ideias da Revolução Francesa, sua natureza foi mais social e racial que política. [...] A última e mais séria revolta do período colonial aconteceu em Pernambuco, em 1817. Os rebeldes de Pernambuco eram militares de alta patente, comerciantes, senhores de engenho e, sobretudo, padres. (CARVALHO, 2011, p. 24).

A declaração da independência, de acordo com o autor, não foi fruto de uma luta pela liberdade porque não foi originada pela revelia do povo. Como exemplo dessa afirmação, Carvalho (2011, p. 28) aborda a demora da chegada da notícia acerca da declaração da independência em províncias mais distantes e no interior do país. Apesar de não ser mais uma colônia de Portugal, o autor afirma que “[...] a independência, feita com a manutenção da escravidão, trazia em si grandes limitações aos direitos civis”. (CARVALHO, 2011, p. 28).

De acordo com Carvalho (2011), o Brasil, agora se tratando de um país independente, precisou ter uma constituição instaurada. Dessa forma, outorgou-se, em 1824, a Constituição que regeu o país até o fim da monarquia em 1889, quando foi proclamada a república. A participação do povo nas decisões crescia, assim como seu acesso a direitos. Contudo, o poder do Imperador ainda era significativo:

[...] A Constituição outorgada de 1824 [...] estabeleceu os três poderes tradicionais, o Executivo, o Legislativo (dividido em Senado e Câmara) e o Judiciário. Como resíduo do absolutismo, criou ainda um quarto poder, chamado de Moderador, que era privativo do imperador. A principal atribuição desse poder era a livre nomeação dos ministros de Estado, independentemente da opinião do Legislativo. (CARVALHO, 2011, p. 29).

Com a Constituição outorgada, Carvalho (2011) afirma que os direitos políticos começaram a ser regulados, definindo quais cidadãos teriam direito ao voto e a se candidatarem. Na época, portanto, podiam votar todos os homens com idade a partir dos 25 anos que tivessem renda mínima de 100 mil-réis. A idade caía para 21 anos para aqueles que já tivessem sua independência financeira, como por exemplo os

chefes de família e os oficiais militares. Dessa forma, Carvalho (2011) afirma que as eleições ocorriam da seguinte maneira:

A eleição era indireta, feita em dois turnos. No primeiro, os votantes escolhiam os eleitores, na proporção de um eleitor para cada 100 domicílios. Os eleitores, que deviam ter renda de 200 mil-réis, elegiam os deputados e senadores. Os senadores eram eleitos em lista tríplice, da qual o imperador escolhia o candidato de sua preferência. Os senadores eram vitalícios, os deputados tinham mandato de quatro anos, a não ser que a Câmara fosse dissolvida antes. Nos municípios, os vereadores e juizes de paz eram eleitos pelos votantes em um só turno. Os presidentes de província eram de nomeação do governo central. (CARVALHO, 2011, p. 30).

Segundo Carvalho (2011), além do direito ao voto, a independência brasileira permitiu que os cidadãos se envolvessem com o Estado através da participação do serviço do Júri, que exigia alfabetização, mas, ainda assim, se tratava de uma participação mais intensa da vida política se comparada às eleições. Afinal, o autor afirma que existiam mais ou menos duas sessões de júri ao ano, que duravam cerca de 15 dias cada.

O acesso à participação das decisões políticas começava a se tornar mais democrático, mas, segundo Carvalho (2011), ainda era muito restrito se analisada a totalidade populacional do país. O autor afirma, inclusive, que, para muitos, não existia um sentimento de pertencimento à pátria. Portanto, o patriotismo e a participação se davam mais por um ódio ao cidadão português do que por qualquer outra motivação.

Analisando essa perspectiva o autor defende, portanto, que o voto tinha um sentido completamente contrário às intenções dos legisladores brasileiros. Não se tratava de uma ação de participação social e política, mas, sim, de algo estritamente relacionado às lutas e à obediência aos chefes locais.

Com um golpe de Estado político-militar no ano de 1889 foi declarado o fim da monarquia e proclamada a República Brasileira. Carvalho (2011) afirma que, ao contrário do que pensavam os excluídos pela Constituição de 1881 e, mesmo sendo inspirada nos ideais da Revolução Francesa, que representa a instauração de um governo por seu povo, poucas coisas mudaram no novo regime.

Do ponto de vista da representação política, a Primeira República (1889-1930) não significou grande mudança. Ela introduziu a federação de acordo com o modelo dos Estados Unidos. Os presidentes dos estados (antigas províncias) passaram a ser eleitos pela população. A descentralização tinha o efeito positivo de aproximar o governo da população via eleição de presidentes de estado e prefeitos. Mas a aproximação se deu sobretudo com as elites locais. A descentralização facilitou a formação de sólidas oligarquias estaduais, apoiadas em partidos únicos, também estaduais. (CARVALHO, 2011, p. 41).

Mesmo com a possibilidade de participação mais contundente nas eleições, Carvalho (2011) afirma que ainda existia um grande problema na formação de uma sociedade de fato democrática: as eleições ainda eram, em sua maioria, fraudadas. Os eleitores continuavam a ser coagidos e comprados pelas elites e diversas eram as formas de fraude.

[...] Nenhum coronel aceitava perder as eleições. [...] O voto podia ser fraudado na hora de ser lançado na urna, na hora de ser apurado, ou na hora do reconhecimento do eleito. [...] A Câmara federal reconhecia como deputados os que apoiassem o governador e o presidente da República, e tachava os demais pretendentes de ilegítimos. (CARVALHO, 2011, p. 42).

O autor defende que o erro estava, primeiramente, em acreditar que uma população saída de um período de dominação colonial passasse, rapidamente, a comportar-se como cidadãos atenienses ou das pequenas comunidades norte-americanas. O país precisava passar por um processo de aprendizado democrático lento e gradual.

Outro erro apontado pelo autor aborda o ponto destacado por opositores da forma de eleição direta, que defendiam que a população era pouco preparada para a democracia. Carvalho (2011), no entanto, questiona: “Quem forçava os eleitores, quem comprava os votos, quem fazia atas falsas, quem não admitia derrota nas urnas?” (CARVALHO, 2011, p. 43). A população era quem estava pouco preparada para os processos democráticos ou eram o governo e as elites?

Além disso, Carvalho (2011) ainda aponta outros dois equívocos. O primeiro se refere à crença de que as práticas eleitorais em países considerados modelos eram menos corruptas do que no Brasil, porque não o eram. E, por fim, era defender o fim do voto direto por acreditar que “o aprendizado do exercício dos direitos políticos

puдesse ser feito por outra maneira que não sua prática continuada e um esforço por parte do governo de difundir a educao primária”. (CARVALHO, 2011, p. 44).

O autor afirma que, com direitos civis e políticos tão precários, a situao dos direitos sociais era ainda mais complicada. Na época, a assistência social era resumida praticamente a associaoes particulares e, no meio rural, pelos mesmos coronéis que controlavam o meio político. Tampouco se falava em legislao brasileira e já não era mais obrigao do governo disponibilizar educao primária, garantida pela antiga Constituio de 1824.

Carvalho (2011) defende que o ano de 1930 foi um divisor de águas na história do Brasil.

A partir dessa data, houve acelerao das mudanças sociais e políticas, a história começou a andar mais rápido. [...] A mudança mais espetacular verificou-se no avanço dos direitos sociais. Uma das primeiras medidas do governo revolucionário foi criar um Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. A seguir, veio vasta legislao trabalhista e previdenciária, completada em 1943 com a Consolidao das Leis do Trabalho. A partir desse forte impulso, a legislao social não parou de ampliar seu alcance [...]. (CARVALHO, 2011, p. 87).

Por conta dessa rápida evoluo histórica do período e devido ao objetivo de abordar mais profundamente o período ditatorial enfrentado pelo país a partir de 1964, falara-se, brevemente, de alguns aspectos julgados principais durante o período.

De acordo com Carvalho (2011), ao contrário do avanço na garantia de direitos sociais, os direitos políticos passaram por um processo mais complexo. O Brasil entrou em uma fase de instabilidade, revezando-se rapidamente entre regimes ditatoriais e democráticos. O autor afirma que a fase revolucionária do período se deu até 1934, quando houve a votao de uma nova Constituio para o país, assim como a eleio de Getúlio Vargas, presidente conhecido pelo golpe dado posteriormente em 1937, com o apoio de militares, que deu início ao Estado Novo.

O golpe dado por Vargas, segundo o autor, permitiu que o presidente ficasse no poder até 1945, quando sofreu uma nova interveno militar que o depôs. Instaurando no país o que Carvalho (2011, p. 87) aponta como “a primeira experiência que se poderia chamar com alguma propriedade de democrática”.

Pela primeira vez, o voto popular começou a ter peso importante por sua crescente extensão e pela também crescente lisura do processo eleitoral. Foi o período marcado pelo que se chamou de política populista, um fenômeno que atingiu também outros países da América Latina. (CARVALHO, 2011, p. 87).

Segundo Carvalho (2011), o período populista teve seu fim em 1964, quando os militares interpuseram, novamente, sua política, e implementaram um novo governo ditador. Em janeiro de 1961 tomou posse do governo Jânio Quadros, eleito com 48,3% dos votos e tendo como vice o político João Goulart. De acordo com Carvalho (2011), alegando impossibilidade de governar, Jânio renunciou ao cargo em agosto do ano de sua posse, enquanto seu vice, carinhosamente apelidado de Jango, estava em uma visita de cortesia à China, comunista.

A renúncia foi aceita imediatamente pelo Congresso. Mas a previsão sobre a reação dos militares fora correta. Os ministros militares declararam não aceitar a posse do vice-presidente, instalando-se uma crise política. Renovou-se a disputa que dividia políticos e militares desde o governo de Vargas. O comandante do III Exército, sediado no Rio Grande do Sul, estado natal do vice-presidente, recusou-se a aceitar a decisão dos ministros militares e defendeu a posse como previa a Constituição. (CARVALHO, 2011, p. 134).

O autor afirma que a disputa entre oposições fez com que o país ficasse prestes a uma guerra civil durante dez dias. Isso aconteceu porque, de acordo com Diorge Alceno Konrad e Rafael Fantinel Lameira (2011), Leonel de Moura Brizola, cunhado de Jango e, na época, governador do Rio Grande do Sul, assumiu uma postura radical contra a iminência do golpe de Estado. O governador recebeu apoio de boa parte da sociedade rio-grandense, da maioria dos deputados, dos movimentos sindicais, de estudantes e, a nível nacional, da maioria das forças políticas que tinham um projeto nacionalista ou dos que apenas defendiam a legalidade. O movimento de resistência ficou conhecido como “Campanha da Legalidade” e, segundo os autores, foi vitorioso devido a

[...] grande mobilização popular, pela defesa da legalidade constitucional, pela decidida liderança de Leonel Brizola e pela falta de apoio social mais amplo dos setores conservadores. Também pelo decidido apoio militar do III Exército e de oficiais e combatentes desertores das regiões militares fiéis a Odílio Denys, o principal articulador do golpe. (KONRAD; LAMEIRA, 2011, p. 70).

O Congresso, buscando acalmar os ânimos da população, optou por adotar um sistema parlamentarista de governo, substituindo o presidencialismo que estava instaurado até então. Goulart, juntamente com as forças que o apoiavam, se opuseram à implementação do parlamentarismo e buscaram formas de reverter a decisão. Dois anos depois, em 1963, de acordo com Carvalho (2011), um plebiscito foi convocado a fim de decidir sobre o sistema de governo que vigoraria a partir de então. Venceu o presidencialismo e Goulart assumiu a presidência do país.

O governo e as decisões de Goulart, segundo Carvalho (2011), incomodavam políticos com ideias direitistas. Jango, indeciso entre políticos de direita que queriam o derrubar e setores da esquerda que o impulsionavam para ideias mais populistas e ousadas, acabou optando pela esquerda. Carvalho (2011, p. 141) afirma que Goulart passou, então, a “realizar grandes comícios populares como meio de pressionar o Congresso a aprovar as ‘reformas de base’”.

Um desses comícios, segundo Konrad, Lameira e Mateus da Fonseca Capssa Lima (2013), foi o da Central do Brasil, no dia 13 de março de 1964, que marcou a tomada de um posicionamento voltado para os ideais de esquerda, por parte de Goulart. De acordo com os autores, “o Comício foi um marco em defesa das reformas agrária, urbana, universitária, tributária, etc.”. (KONRAD; LAMEIRA; LIMA, 2013, p. 108).

Ainda segundo os autores, muitos movimentos e lideranças que estiveram ao lado de Jango na Campanha da Legalidade, em 1961, mudaram de lado neste período defendendo o Golpe de Estado que, naquele momento, parecia um movimento em defesa da Constituição brasileira. “Aliás, a Legalidade, partida do Rio Grande do Sul e que havia sido a senha para aprofundar as mudanças, agora era intolerável como símbolo da resistência”. (KONRAD; LAMEIRA; LIMA, 2013, p. 108).

Contrariados com os posicionamentos esquerdistas do presidente João Goulart, militares organizaram a revolta de 1964 e instauraram o período militar que duraria até 1985.

Tropas do Exército saíram de Minas Gerais e dirigiram-se para o Rio de Janeiro. [...] O destino do presidente foi selado quando não aceitou sugestões do comandante de São Paulo, general Amauri Krueel, de repudiar o CGT<sup>33</sup> e o comunismo. As tropas de São Paulo aderiram às de Minas, e o presidente não quis continuar a luta. Voou para Brasília e depois para o Rio Grande do Sul, onde Leonel Brizola<sup>34</sup> insistiu na resistência. A sugestão não foi aceita. Goulart exilou-se no Uruguai, enquanto o Congresso colocava em seu lugar o sucessor legal, o presidente da Câmara dos Deputados. (CARVALHO, 2011, p. 143).

Carvalho (2011, p. 157) afirma que o governo do período ditatorial pode ser dividido em três fases. A primeira, de 1964 a 1968, caracterizava-se pelo início da “intensa atividade repressiva”, o “domínio dos setores mais liberais das forças armadas” e por ser “um período de combate à inflação” tendo uma grande queda no valor do salário mínimo e um pequeno crescimento. A segunda fase, de 1968 a 1974, foi, de acordo com Carvalho (2011, p. 157), o período “mais sombrio da história do país, do ponto de vista dos direitos civis e políticos.” Foi nesse período que os Atos Institucionais (AI), implementados já na primeira fase, ficaram ainda mais conhecidos por sua severidade e destituição dos poucos direitos políticos e civis conquistados até então.

Por fim, a terceira fase, que começa em 1974 e termina em 1985 com o fim do período ditatorial e a eleição indireta de Tancredo Neves. De acordo com Carvalho (2011, p. 157), a fase teve como característica principal a tentativa do general Ernesto Geisel de “liberalizar o sistema, contra a forte oposição dos órgãos de repressão”.

Em resumo, segundo Carvalho (2011), o período foi de grande repressão, extinguindo direitos básicos dos brasileiros, instaurando a censura em veículos de

---

<sup>33</sup> Sigla para Comando Geral dos Trabalhadores. De acordo com o dicionário de verbetes do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), tratava-se de uma “organização intersindical de trabalhadores, de âmbito nacional, não reconhecida pelo Ministério do Trabalho, criada durante o IV Congresso Sindical Nacional dos Trabalhadores realizado em São Paulo em agosto de 1962, com o objetivo de orientar, coordenar e dirigir o movimento sindical brasileiro”. (KORNIS, Mônica. **Dicionário de Verbetes do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC)**).

<sup>34</sup> Na época, Deputado Federal pelo estado da Guanabara.

comunicação e em manifestações artísticas. Opositores do governo eram presos, torturados, mortos, e, quando tinham sorte, se assim pode-se dizer, eram exilados para outros países. Quanto à censura da imprensa, Sérgio Mattos (2005) relata que:

O exercício da censura no período pós-1964, pois, se caracterizou como um dos mais fortes elementos de controle do Estado sobre os veículos de comunicação de massa. Entre dezembro de 1968 e junho de 1978 os meios de comunicação de massa estiveram sob censura. Durante esse período, a censura foi usada para desencorajar o sensacionalismo na imprensa, bem como a divulgação, para o grande público, de temas como a epidemia de meningite de 1974-1976, as freqüentes críticas feitas ao governo por setores da Igreja, rumores sobre abertura política, tortura de prisioneiros políticos, escândalos financeiros e sucessão presidencial, entre outros [...]. (MATTOS, 2005, p. 117).

De acordo com Mattos (2005), mesmo com a revogação do AI-5, em 1978, os meios de comunicação continuaram a sofrer diversas formas de pressão. Ainda segundo o autor, “até a promulgação da Constituição de 1988 o Serviço de Censura da Polícia Federal chegou a ter 250 censores responsáveis pelos cortes em jornais, revistas, livros, canções, filmes e propagandas de televisão [...]”. (MATTOS, 2005, p. 125).

Além do Serviço de Censura, agências especiais de repressão foram criadas para fazer o controle da população, chamadas de “Destacamento de Operações de Informações e Centro de Operações de Defesa Interna, que ficaram tristemente conhecidas pelas siglas DOI-CODI.” (CARVALHO, 2011, p. 161). De acordo com Carlos Fico (2001, p. 35), o sistema

[...] implantou uma polícia política bastante complexa no país — que mesclava polícia civil, polícia militar, militares das três forças e até mesmo bombeiros e polícia feminina — e foi responsável pelos principais episódios de tortura e extermínio. Representou a vitória completa da antiga “força autônoma”. As turmas de busca e interrogatório faziam o trabalho sujo que a “utopia autoritária” pressupunha.

Segundo Carvalho (2011), o processo de reabertura política começou em 1974 quando Ernesto Geisel, general no comando, “diminuiu as restrições à propaganda eleitoral, e deu um grande passo em 1978, com a revogação do AI-5, o fim da censura



prévia e a volta dos primeiros exilados políticos.” (CARVALHO, 2011, p. 173). Porém, também haviam outras razões para tal abertura.

Em 1973 tinha acontecido o primeiro choque do petróleo, isto é, um aumento brusco no preço do produto, promovido pela OPEP, a Organização dos Países Exportadores de Petróleo. A triplicação do preço atingiu o Brasil com muita força, pois 80% do consumo dependia do petróleo importado. [...] Os anos do “milagre” estavam contados e eram necessárias novas estratégias para enfrentar os tempos difíceis que se anunciavam. Nessa conjuntura, seria melhor para o governo e para os militares promover a redemocratização enquanto ainda houvesse prosperidade econômica do que aguardar para fazê-lo em época de crise, quando os custos da manutenção do controle dos acontecimentos seriam muito mais altos. (CARVALHO, 2011, p. 174).

Carvalho (2011, p. 178) afirma que além das medidas de abertura tomadas pelo governo, a partir de 1974, houve a “retomada e renovação de movimentos de oposição”, como a inovação de movimentos sindicais de operários e de trabalhadores rurais, assim como organizações como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e movimentos da Igreja Católica, como a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB).

Além dos movimentos partidários e sindicais, houve também uma mobilização popular que começou em 1984 e desenvolveu uma campanha pedindo por eleições diretas. O autor afirma que as eleições estavam previstas para acontecer em 1985, porém, seriam realizadas através de um colégio eleitoral composto por “senadores, deputados federais e representantes das assembleias estaduais”. (CARVALHO, 2011, p. 188).

Contudo, Carvalho (2011) destaca que, ao invés de apenas lançar um candidato de oposição ao governo militar, como sempre era feito, as forças de oposição, como o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), a CNBB e a OAB, optaram por se unir com o objetivo de forçar o Congresso “a aprovar emenda à Constituição que permitisse a eleição direta”. (CARVALHO, 2011, p. 188).

A campanha das diretas foi, sem dúvida, a maior mobilização popular da história do país, se medida pelo número de pessoas que nas capitais e nas maiores cidades saíram às ruas. Ela começou com um pequeno comício de 5 mil pessoas em Goiânia, atingiu depois as principais cidades e terminou com um comício de 500 mil pessoas no Rio de Janeiro e outro de mais de 1 milhão em São Paulo. [...] A ampla cobertura da imprensa, inclusive da Rede Globo, tornava quase impossível deter o movimento. Interrompê-lo só seria possível com uso de muita violência, uma tática que poderia ser desastrosa para o governo. (CARVALHO, 2011, p. 188).

Segundo Carvalho (2011), nesse momento, o verde e amarelo, as cores nacionais, foram recuperadas e ressignificadas, assim como a bandeira, em símbolo cívico. Os protestos se transformaram em “grandes festas cívicas”. (CARVALHO, 2011, p. 188). E, depois de muita luta, “faltaram 22 votos para a maioria de dois terços em favor da emenda”. (CARVALHO, 2011, p. 188).

Entretanto, a perda na votação, segundo Carvalho (2011) não foi suficiente para abafar a comoção que tinha se tornado a campanha “Diretas Já”. A oposição voltou a lançar um candidato para as eleições indiretas daquele ano, Tancredo Neves, na época governador de Minas Gerais. Com a pressão popular sobre os deputados, Tancredo ganhou 480 votos do colégio eleitoral e se elegeu Presidente da República. “Terminava o ciclo dos governos militares”. (CARVALHO, 2011, p. 188).

Com o encerramento da análise da trajetória da democracia brasileira, faz-se necessário analisar o cenário político do país retratado pelo documentário “Democracia em Vertigem”.

#### 5.4 CENÁRIO POLÍTICO BRASILEIRO

Ao compreender, de forma resumida, o desenvolvimento da democracia em solo brasileiro, se faz relevante apontar o contexto do cenário político exposto pelo documentário “Democracia em Vertigem”.

Buscando uma melhor compreensão e acompanhamento dos fatos ocorridos, se fará uma breve descrição dos acontecimentos ao longo dos anos, desde o surgimento dos primeiros protestos, em 2013, até a eleição do atual Presidente, Jair Messias Bolsonaro (sem partido), em 2018. Sendo assim, se usará como base de

pesquisa dos fatos o livro “Por que gritamos golpe? Para entender o impeachment e a crise política no Brasil” (JINKINGS; DORIA; CLETO, 2016), assim como matérias jornalísticas de veículos comunicacionais como *El País* (2018, não paginado), *BBC News Brasil* (2018, não paginado) e *Estado de Minas* (2018, não paginado). Com a mesma finalidade, também se referenciará o artigo publicado pelo Comitê dos Servidores Federais em Defesa da Democracia, pela Liberdade Imediata de Lula e pelo Direito de Lula ser Candidato em 2018, publicado em abril de 2018.

#### 5.4.1 Acontecimentos de 2013, 2014 e 2015

Quadro 1 – Acontecimentos 2013

MÊS	ANO	ACONTECIMENTO
–	2013	“Dilma sanciona lei que destina royalties do pré-sal para educação e saúde”. (SINDSEP-DF, 2018, p. 8).
Junho	2013	Protestos contra o aumento das tarifas de ônibus e metrô ocorrem no país.

De acordo com Marina Amaral (2016), após tais protestos, novos integrantes aderiram ao movimento, protestando, contudo, contra outro aspecto: o fim da roubalheira e “contra ‘tudo isso que está aí’, paulatinamente substituídos por um simples ‘Fora PT’.” (AMARAL, 2016, p. 60). Os integrantes, de acordo com a autora, logo ficaram conhecidos por “coxinhas”, apelido dado pela juventude dos movimentos de esquerda no país.

Quadro 2 – Acontecimento 2014

MÊS	ANO	ACONTECIMENTO
Março	2014	Começa a operação Lava Jato.

Segundo matéria publicada pelo *El País* (2018, não paginado) o que era uma operação de rotina sobre crimes financeiros, revelou um grande esquema de corrupção na Petrobras.

Quadro 3 – Acontecimentos 2014/2

DIA	MÊS	ANO	ACONTECIMENTO
–	Outubro	2014	Dilma Rousseff (PT) é reeleita Presidenta do Brasil, com 51,6% dos votos.
31	Outubro	2014	O PSDB <sup>35</sup> , após Aécio Neves perder as eleições (com 48,3% dos votos), entra com um processo no Tribunal Superior Eleitoral (TSE) pedindo uma auditoria do resultado da eleição.
05	Dezembro	2014	“Com o apoio do PSDB, o movimento Vem Pra Rua protesta contra Dilma na Avenida Paulista, em São Paulo”. (RENZO <i>et al</i> , 2016, p. 236).

Aqui cabe mencionar o exposto por Ruy Braga (2016) que afirma que a combinação entre as políticas públicas de redistribuição de renda e oportunidades, instituídas pelos mandatos do PT até 2014, com a “criação de empregos formais e acesso popular ao crédito promoveu uma discreta desconcentração de renda entre aqueles que vivem dos rendimentos do trabalho”. (BRAGA, 2016, p. 70). Ou seja, o autor defende que tais acontecimentos, em um país historicamente desigual, foram o suficiente para incomodar os setores tradicionais da classe média.

<sup>35</sup> Partido da Social Democracia Brasileira, fundado em 1988.

## Quadro 4 – Acontecimentos 2015

(continua)

DIA	MÊS	ANO	ACONTECIMENTO
04	Fevereiro	2015	A ministra Maria Thereza de Assis Moura arquiva, no TSE, a ação do PSDB que pedia auditoria das urnas eleitorais.
05	Fevereiro	2015	O tesoureiro do Partido dos Trabalhadores (PT) é interrogado no caso da Lava Jato.
26	Fevereiro	2015	A Câmara dos Deputados instaura a Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) da Petrobras.
15	Março	2015	Milhões de brasileiros participam de protestos contra o governo.
–	Abril	2015	Jair Messias Bolsonaro, Deputado Federal pelo Partido Progressista (PP) se desfilia do mesmo, já com a intenção de se candidatar à presidência.
10	Abril	2015	“Segundo pesquisa do Datafolha, popularidade de Dilma despencou”. (RENZO <i>et al</i> , 2016, p. 237).
12	Abril	2015	Novos protestos contra o governo acontecem por todo o Brasil, os eventos foram convocados por grupos como o Movimento Brasil Livre (MBL), Vem Pra Rua e Revoltados Online.
17	Maio	2015	O presidente da Câmara, Eduardo Cunha (PMDB) anuncia oficialmente seu rompimento com o governo petista.
27	Maio	2015	MBL protocola pedido de impeachment de Dilma na Câmara dos Deputados.
03	Agosto	2015	O ex-ministro e ex-chefe de Gabinete de Lula, José Dirceu (PT) é preso na operação Lava Jato.
06	Agosto	2015	Datafolha registra a maior taxa de rejeição à Dilma até o momento, 71%.
16	Agosto	2015	Mais protestos ocorrem pelo país contra a Presidenta.

(conclusão)

<b>DIA</b>	<b>MÊS</b>	<b>ANO</b>	<b>ACONTECIMENTO</b>
06	Outubro	2015	“O TSE reabre a ação do PSDB para impugnar a candidatura de Dilma e Temer”. (RENZO <i>et al</i> , 2016, p. 238).
07	Outubro	2015	“O Tribunal de Contas da União recomenda que o Congresso reprove as contas do governo devido a irregularidades [...]”. (RENZO <i>et al</i> , 2016, p. 238).
21	Outubro	2015	Mais um pedido de impeachment de Dilma é protocolado, assinado pelos juristas Hélio Bicudo e Miguel Reale Júnior, e pela advogada Janaína Paschoal.
25	Novembro	2015	O senador do PT Delcídio Amaral é preso por obstruir a investigação sobre o esquema de corrupção na Petrobras. Amaral confessa e envolve Dilma e Lula no caso.
02	Dezembro	2015	Eduardo Cunha autoriza a abertura do processo de impeachment assinado por Hélio Bicudo, Miguel Reale Júnior e Janaína Paschoal.
07	Dezembro	2015	Carta pessoal de Michel Temer (PMDB), vazada pela imprensa, retrata a insatisfação do então vice-presidente com Dilma.
13	Dezembro	2015	Novos protestos contra Dilma acontecem no país.
17	Dezembro	2015	O Supremo Tribunal Federal (STF) estabelece o rito do impeachment contra a Presidenta Dilma Rousseff.

### 5.4.2 Acontecimentos no ano de 2016

Quadro 5 – Acontecimentos 2016

DIA	MÊS	ACONTECIMENTO
–	–	O Senado aprova a Proposta de Emenda Constitucional (PEC) que congela investimentos em educação e saúde por 20 anos.
05	Fevereiro	Polícia Federal investiga Lula por tráfico de influência e entrega documento à Justiça informando que o ex-presidente era investigado em uma operação de “venda” de medidas provisórias.
23	Fevereiro	“O marqueteiro do PT João Santana e a esposa são presos na operação Lava Jato”. (RENZO <i>et al</i> , 2016, p. 239).
26	Fevereiro	Lula apresenta sua defesa por escrito ao Ministério Público (MP) de São Paulo.
04	Março	Polícia revista a casa de Lula em São Bernardo do Campo. O ex-presidente é conduzido coercitivamente a Polícia Federal para depor sob suspeita de enriquecer ilícitamente.
09	Março	MP denuncia Lula por lavagem de dinheiro e ocultação de patrimônio, no caso que ficou conhecido como “Caso Triplex”.
13	Março	“Os maiores protestos contra Dilma são registrados [...]”. (RENZO <i>et al</i> , 2016, p. 239).

Aproveita-se o primeiro relato de manifestações contra Dilma Rousseff em 2016 para citar o apontamento feito por Marilena Chauí (2016), que afirma que as manifestações ocorridas no período são uma evidência das divisões políticas, afinal, a nova classe trabalhadora protestou ao lado da classe média, erguendo uma bandeira já tradicional no país “contra a corrupção política e em favor de um golpe de Estado para restaurar ‘a ordem e o progresso’.” (CHAUÍ, 2016, p. 27). A bandeira não só é contraditória como também, segundo a autora, fez com que os protestantes levassem junto dela uma violência e um desejo de vingança que não eram encontrados “nem mesmo nas Marchas pela Família que encabeçaram o golpe de 1964”. (CHAUÍ, 2016, p. 27).

Quadro 6 – Acontecimentos 2016/2

<b>DIA</b>	<b>MÊS</b>	<b>ACONTECIMENTO</b>
16	Março	Dilma anuncia Lula como ministro da Casa Civil. No mesmo dia Sérgio Moro, juiz federal responsável pelas investigações da Lava Jato, torna pública uma série de gravações feitas pela Polícia Federal de 17 de fevereiro até então. Entre elas, estava uma ligação entre Lula e a Presidenta que parecia expor a indicação de Lula ao cargo para contar com o foro privilegiado. Cabe salientar que a gravação foi considerada por alguns especialistas como ilícita, tendo em vista que ocorreu após o próprio juiz ter determinado o fim da escuta.
17	Março	Um juiz de primeira instância concede liminar que suspende a nomeação de Lula à Casa Civil. Lula recorre à decisão. No mesmo dia, a Câmara dos Deputados forma a comissão do impeachment de Dilma.
18	Março	Gilmar Mendes, ministro do STF, suspende a nomeação de Lula para a Casa Civil.
29	Março	O PMDB rompe oficialmente com o governo. No mesmo dia, Sérgio Moro pede desculpas ao Supremo Tribunal Federal pelo vazamento da ligação entre Lula e Dilma, negando motivação política para o ocorrido.
30	Março	Começam os trabalhos da comissão do impeachment na Câmara dos Deputados.
01	Abril	“Dois pedidos de impeachment de Michel Temer (PMDB) são protocolados na Câmara”. (RENZO <i>et al</i> , 2016, p. 241).
04	Abril	Eduardo Cunha (PMDB) rejeita o pedido de impeachment do vice-presidente, assinado pelo ex-ministro Cid Gomes.
06	Abril	“O relator do processo de impeachment na comissão da Câmara apresenta relatório favorável à abertura do processo contra a Presidenta”. (RENZO <i>et al</i> , 2016, p. 241).
11	Abril	“A Comissão Especial do Impeachment na Câmara aprova o parecer do relator”. (RENZO <i>et al</i> , 2016, p. 241).
14	Abril	A Advocacia Geral da União recorre ao STF alegando cerceamento de defesa no processo de impeachment, contudo não obtém sucesso.
17	Abril	Com 367 votos, a Câmara dos Deputados aprova a abertura do processo de impeachment.



Na votação, cabe chamar a atenção para a declaração de voto feita pelo, até então, Deputado Federal Jair Messias Bolsonaro (PSC)<sup>36</sup>, um dos políticos mais empolgados com a destituição de Dilma, segundo Michael Löwy (2016, p. 80). Na ocasião, o parlamentar dedicou seu voto aos oficiais da Ditadura Militar (1964-1985), homenageando mais especificamente o coronel Carlos Brilhante Ustra, que, de acordo com Löwy (2016, p. 80) foi um notório torturador do período ditatorial, tendo inclusive como uma de suas vítimas a própria Presidenta, Dilma Rousseff (PT) que, no início dos anos 1970, “era militante de um grupo de resistência armada”.

Quadro 7 – Acontecimentos 2016/3

<b>DIA</b>	<b>MÊS</b>	<b>ACONTECIMENTO</b>
25	Abril	Após aprovação do processo na Câmara, é formada a Comissão Especial do Impeachment no Senado.
06	Maio	A Comissão Especial do Impeachment no Senado, assim como a Câmara dos Deputados, aprova o parecer do relator, favorável à continuação do processo.
12	Maio	Com a decisão de abertura do processo de impeachment, o Senado afasta, provisoriamente, a Presidenta Dilma Rousseff. No mesmo dia, Michel Temer (PMDB) assume, interinamente, a presidência.

A respeito do assunto, Ciro Gomes (2016, p. 50), político do PDT<sup>37</sup>, afirma que:

<sup>36</sup> Partido Social Cristão, fundado em 1990.

<sup>37</sup> Partido Democrático Trabalhista, fundado em 1979.

Não foi apresentado nenhum crime de responsabilidade dolosamente cometido pela presidenta, uma vez que as chamadas pedaladas fiscais que, por mais que sejam uma anomalia, não estão previstas na Constituição como passíveis de crime de responsabilidade. O que se formou, então, para a garantia da aprovação do impeachment e, portanto, do golpe, foi um consenso entre o presidente (afastado) da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, que é investigado e réu<sup>38</sup> por desviar mais de R\$ 500 milhões do orçamento público em contas na Suíça, com o vice-presidente Michel Temer, que também tem contra si uma série de denúncias e investigações por corrupção, e com todo o status quo do PMDB, do PSDB e de outros partidos que viram no golpe a chance de se livrarem de acusações e assaltarem o poder a fim de desenvolver seus interesses próprios, mesmo que estes tenham sido derrotados nas urnas.

Quadro 8 – Acontecimentos 2016/4

DIA	MÊS	ACONTECIMENTO
23	Maio	“São divulgadas conversas de Romero Jucá com o ex-presidente da Transpetro, Sérgio Machado”. (RENZO <i>et al</i> , 2016, p. 244). As gravações, que tinham sido feitas em março, apontam que o ministro interino do Planejamento sugeria o impeachment da Presidenta Dilma como solução para deter a operação Lava Jato.
24	Maio	O Diário Oficial da União publica a exoneração de Romero Jucá, que, pressionado pela repercussão do conteúdo das conversas vazadas no dia anterior, decide renunciar.
01	Julho	Pesquisa CNI/Ibope <sup>39</sup> aponta que, com pouco mais de um mês de gestão, o governo do interino Michel Temer (PMDB) foi considerado ruim ou péssimo por 39% da população.
29	Julho	Lula é indiciado pelo crime de obstrução de justiça por tentar subornar um acusado da Petrobras.
31	Agosto	Dilma é definitivamente destituída do cargo de Presidenta do Brasil pelo Senado.

Nota-se o exposto por Gomes (2016) a respeito do impeachment de Dilma Rousseff:

<sup>38</sup> Segundo matéria publicada pelo portal G1 de notícias do Paraná (2017), o político foi condenado pelo crime em 2017, pelo então juiz federal Sérgio Moro, a 15 anos e 4 meses de reclusão. Essa foi a sua primeira condenação na operação Lava Jato.

<sup>39</sup> Pesquisa de avaliação do governo, realizada pela Confederação Nacional da Indústria (CNI) com o Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (Ibope).

Com o afastamento dela do cargo, ficaram evidentes três pulsos que orquestraram e aplicaram o golpe contra a nossa democracia. O primeiro foi da banda podre da nossa política, que deseja obstruir a justiça barrando a operação Lava Jato, operação essa que revela as entranhas da corrupção no Brasil. O segundo se destina a reter todos os recursos destinados aos direitos sociais para colocá-los a serviço do pagamento dos juros da dívida pública. [...] E, por fim, está o terceiro pulso, que é motivado pela tentativa de destruir o esforço de afirmação da soberania nacional entregando petróleo e outras riquezas para o capital estrangeiro. (GOMES, 2016, p. 49).

Quadro 9 – Acontecimentos 2016/5

DIA	MÊS	ACONTECIMENTO
20	Setembro	Moro aceita denúncia contra Lula apresentada pelo Ministério Público que o acusava de corrupção passiva e lavagem de dinheiro.
26	Setembro	A polícia prende o ex-ministro da Fazenda de Lula e ex-chefe de Governo de Dilma, Antonio Palocci.
13	Outubro	O juiz Sérgio Moro aceita a terceira acusação contra Lula.
–	Novembro	“Bolsonaro reforçou que disputaria a eleição presidencial ‘quer gostem ou não’”. (BBC NEWS BRASIL, 2018, não paginado).
10	Dezembro	Ex-presidente Lula recebe a quarta acusação do Ministério Público. Segundo o órgão Lula era acusado de tráfico de influência na compra de 36 caças.
19	Dezembro	MP faz a quinta denúncia contra Lula, por corrupção passiva e lavagem de dinheiro.

#### 5.4.3 Acontecimentos de 2017, 2018 e 2019

Quadro 10 – Acontecimentos 2017, 2018 e 2019

(continua)

DIA	MÊS	ANO	ACONTECIMENTO
17	Abril	2017	Revelações da Odebrecht <sup>40</sup> afetam Lula.

<sup>40</sup> Construtora brasileira envolvida em escândalos de corrupção.

(continuação)

<b>DIA</b>	<b>MÊS</b>	<b>ANO</b>	<b>ACONTECIMENTO</b>
10	Maio	2017	Lula depõe perante o juiz Sérgio Moro.
22	Maio	2017	“Lula é novamente denunciado no marco da Operação Lava Jato. Desta vez, os promotores o acusam de corrupção e lavagem de dinheiro junto com outras 12 pessoas”. (EL PAÍS, 2018, não paginado).
12	Julho	2017	Ex-presidente Lula é condenado a nove anos de prisão.
13	Julho	2017	Lula não desiste e mantém seu nome como candidato às eleições presidenciais de 2018.
–	Agosto	2017	Pesquisa do Datafolha, publicada pela Folha de São Paulo, mostra Lula em primeiro lugar nas intenções de voto, com 36%. Bolsonaro aparece em segundo lugar, com 16% das intenções.
12	Setembro	2017	Ministério Público apresenta segunda denúncia do promotor contra Lula, neste caso sob acusação de que o ex-presidente favorecia empresas em troca de recursos para seu partido.
13	Setembro	2017	Lula volta a depor perante o juiz Sérgio Moro. Na ocasião o ex-presidente afirmou estar sendo vítima de uma “caça às bruxas”.
20	Dezembro	2017	Lula dispara nas pesquisas enquanto o processo que pode o tornar inelegível avança na justiça.
24	Janeiro	2018	Desembargadores da segunda instância julgam Lula e aumentam sua pena de 9 para 12 anos de prisão.
07	Março	2018	O Supremo Tribunal de Justiça rejeita primeiro recurso apresentado por Lula. No mesmo dia, Bolsonaro se desfilia do PSC, partido ao qual se filiou após saída do PP, afirmando não ver espaço para ser candidato por esse partido. O político migra, então, para o Partido Social Liberal (PSL).
–	Março	2018	Bolsonaro lança sua pré-candidatura à presidência pelo PSL.

(continuação)

<b>DIA</b>	<b>MÊS</b>	<b>ANO</b>	<b>ACONTECIMENTO</b>
05	Abril	2018	STF rejeita o último recurso apresentado pela defesa de Lula.
07	Abril	2018	Depois de receber ordem de prisão da Polícia Federal, Lula se entrega e é levado à Curitiba para começar a pagar sua sentença de 12 anos e um mês de prisão.
–	Abril	2018	Pesquisa Ibope aponta que, com a prisão de Lula, Bolsonaro passa à dianteira nas pesquisas de intenção de voto nos cenários em que Fernando Haddad aparecia como candidato do PT. O candidato do PSL contava com 17% das intenções de voto, enquanto Haddad aparecia com apenas 2% das intenções.
14	Agosto	2018	Bolsonaro registra sua candidatura à presidência no Tribunal Superior Eleitoral.
15	Agosto	2018	PT registra a candidatura de Lula.
06	Setembro	2018	“Bolsonaro leva facada em comício em Juiz de Fora (MG)”. (BBC NEWS BRASIL, 2018, não paginado).
10	Setembro	2018	Haddad é anunciado como candidato do PT, substituindo Lula.
30	Setembro	2018	“Mulheres vão às ruas em campanha #EleNão” <sup>41</sup> . (BBC NEWS BRASIL, 2018, não paginado).
05	Outubro	2018	Bolsonaro deixa de comparecer ao debate da TV Globo sob justificativa de saúde, mas acaba concedendo entrevista para a emissora Record.
06	Outubro	2018	“Na semana que antecede o primeiro turno das votações, Bolsonaro cresce fortemente nas pesquisas a ponto de alcançar 40% dos votos válidos, seguido por Haddad, com 25% [...]”. (BBC NEWS BRASIL, 2018, não paginado).

<sup>41</sup> Movimento liderado por mulheres contra Bolsonaro.

(conclusão)

DIA	MÊS	ANO	ACONTECIMENTO
07	Outubro	2018	Ocorre o primeiro turno das eleições presidenciais. A disputa do segundo turno seria entre Bolsonaro (46%) e Haddad (29%).
10	Outubro	2018	“Após votações do primeiro turno, Bolsonaro anuncia que não vai participar de debates”. (BBC NEWS BRASIL, 2018, não paginado).
18	Outubro	2018	Reportagem da Folha de São Paulo aponta que empresas, apoiadoras da candidatura de Bolsonaro, pagavam por disparos de notícias falsas contra o PT no <i>WhatsApp</i> .
20	Outubro	2018	“Filho de Bolsonaro fala em 'fechar o STF'”. (BBC NEWS BRASIL, 2018, não paginado).
21	Outubro	2018	“Bolsonaro fala em 'faxina' e promete 'banir marginais vermelhos’”. (BBC NEWS BRASIL, 2018, não paginado).
27	Outubro	2018	Última pesquisa divulgada pela Datafolha antes da votação do segundo turno aponta a vitória de Bolsonaro, com 55% das intenções de votos válidos.
28	Outubro	2018	Jair Messias Bolsonaro (PSL) é eleito Presidente, no segundo turno, com 55% dos votos, contra 45% para Fernando Haddad (PT).
01	Janeiro	2019	Bolsonaro assume a Presidência do Brasil.
–	Janeiro	2019	Sérgio Moro, juiz da Lava Jato, é anunciado Ministro da Justiça e Segurança Pública no governo Bolsonaro.

Diante o exposto, se faz importante mencionar a afirmação de Gomes (2016, p. 51) que aponta que: “Governo ruim passa ligeiro, mas romper a democracia significa colocar em risco nosso país por muitos anos a [sic] frente.” Ainda sobre o assunto, nota-se:

A saída para este momento dramático nunca pode ser menos democracia, e sim a luta por uma democracia cada vez mais consolidada, que deve ser construída entre todos. Devemos recuperar nosso papel de cidadania ativa, crítica, participativa e exigente, porque não teremos uma verdadeira democracia até que cada um de nós se comprometa na sua construção. (ORTELLADO; SOLANO; MORETTO, 2016, p. 200).

Com a apresentação do cenário político entre os anos de 2013 a 2018; e a posse de Bolsonaro à Presidência e a nomeação de Moro como ministro em 2019, assim como com as referentes citações a respeito do perigoso período antidemocrático ao qual o Brasil se encaminha, é de suma importância abordar o futuro da democracia e o perigo de sua descontinuidade.

## 5.5 A ATUAL DEMOCRACIA E OS RISCOS DE SUA DESCONTINUIDADE

Para a atualidade, o processo de definir o conceito de democracia, talvez, seja ainda mais complexo. Muitos anos se passaram desde seu início na pólis da Grécia antiga, assim como muitos processos históricos e políticos. Nesse sentido, os autores José Eduardo Sabo Paes e Júlio Edstron Secundino Santos destacam que,

atualmente é pouco substancial afirmar que a democracia é a forma de governo que nasceu na Grécia antiga e que tem como critério a escolha da maioria, já que tanto historicamente, quanto procedimentalmente, ela – a democracia – se desenvolveu como uma técnica de decisão, bem como um padrão governamental, seja no patamar nacional ou internacional, na sociedade ocidental atual. (PAES; SANTOS, 2017, p. 134).

Dessa forma, os autores defendem que “a democracia é um sistema que se legitima pela participação popular ao mesmo tempo em que proporciona condições para o desenvolvimento individual de seus cidadãos.” (PAES; SANTOS, 2017, p. 136). Seguindo a mesma linha de pensamento, Marilena Chauí (2011 apud PAES; SANTOS, 2017, p. 148) afirma que uma das habilidades mais relevantes da democracia em uma sociedade é propiciar dispositivos a seus cidadãos que ofereçam “ações capazes de unificar a dispersão e a particularidade das carências em

interesses comuns” fazendo com que, dessa forma, alcancem “a esfera universal dos direitos”.

Entretanto, a visão de que a democracia é um ideal dificilmente alcançável continua pairando as ideias dos autores que a estudam.

[...] nota-se que a democracia atual ainda é um processo em construção com vários obstáculos para a sua efetivação, entre eles a necessidade de cristalização de direitos e a superação da dicotomia entre o Estado e o mercado. (PAES; SANTOS, 2017, p. 151).

Outro cientista político importante de destacar enquanto contribuinte para o estudo da democracia atual é Robert Dahl (1997 apud NUNES, 2003, p. 14). Uma de suas contribuições mais importantes é a decomposição do conceito de democracia em duas dimensões, “a contestação pública e o direito de participação”.

Para o autor, a partir dessa decomposição, o processo de democratização de uma sociedade pode caminhar, no sentido da contestação, permitindo a existência de conflito entre governo e oposição e, no sentido da participação, concedendo direitos à população. Para Dahl,

um país que conseguir realizar a experiência de atingir um estágio avançado, tanto de contestação como de participação, chegará próximo à democracia, tornar-se-á um regime relativamente democratizado e poderá então, ser considerado uma poliarquia termo hoje definitivamente incorporado ao vocabulário da Ciência Política e que representa um estágio avançado no sentido da democratização. (DAHL, 1997 apud NUNES, 2003, p. 14).

O autor acredita que a democracia não se trata de algo concreto, mas sim hipotético, um ideal almejado pelas sociedades. Dahl (1997 apud NUNES, 2003, p. 14) defende que “a democracia estaria no topo inatingível de uma escada ao longo de cujos degraus se estenderiam os vários tipos de governo realmente existentes”, alguns deles seriam a Poliarquia e o Pluralismo, que veremos mais adiante.

A democracia, portanto, é esse ideal inalcançável e, segundo o autor, um dos motivos para essa inalcançabilidade se deve ao fato de, mesmo quando uma sociedade atinge “um determinado patamar democrático, outras demandas surgem e



se transformam em objeto de novas buscas” dessa sociedade. “[...] Dificilmente seria possível atingir à democracia plena porque a busca democrática está sempre sujeita a avanços e desdobramentos. [...] lidamos hoje em dia, com poliarquias e não com democracias”. (DAHL, 1997 apud NUNES, 2003, p. 18).

O termo Poliarquia, aqui abordado anteriormente, trata-se de um conceito moderno de democracia, estudado por autores como Dahl. De acordo com o autor (1997 apud NUNES, 2003, p. 18), a Poliarquia “representa a democracia possível”, uma possibilidade menos utópica e mais concreta.

Dahl (1997 apud NUNES, 2003, p. 14) ainda defende que a Poliarquia é alcançada no equilíbrio entre participação dos cidadãos e das forças de disputa entre governo e oposição. Segundo o autor, a existência de conflito entre oposições alimenta a Poliarquia porque “é no equilíbrio de forças entre oposição e governo, adquirida no cálculo custo/benefício, que ela é atingida.” (DAHL, 1997 apud NUNES, 2003, p. 14). Para Dahl:

quanto maior o equilíbrio de forças entre governo e oposição, mais alto será o grau de segurança mútua para ambos e melhor a possibilidade de se encaminhar em direção a uma poliarquia. [Assim como] quanto mais aprofundado for o grau de contestação pública e de inclusão da população no sentido de uma maior participação, mais teremos um regime democratizante; uma poliarquia ou quase poliarquia. (DAHL, 1997 apud NUNES, 2003, p. 15).

Além desses fatores, Dahl argumenta que diversos outros favorecem uma sociedade a alcançar a poliarquia. Alguns exemplos disso são: “a existência de uma ordem social pluralista, uma economia descentralizada, uma cultura política que dê ênfase às crenças e valores poliárquicos, como confiança mútua e sentido de cooperação”. (DAHL, 1997 apud NUNES, 2003, p. 17).

Outro conceito abordado anteriormente e que paira a democracia atual é o pluralismo que,

[...] pode ser definido como um sistema de representação de interesses no qual as unidades constituintes são organizadas em um número não-especificado de categorias múltiplas, voluntárias, competitivas, ordenadas não hierarquicamente e auto-determinadas (como para um tipo ou um alvo de interesse), que não são especificamente autorizadas, reconhecidas, subvencionadas, criadas ou de qualquer maneira controladas pelo Estado na seleção de liderança ou articulação de interesse, e que não exercem o monopólio da atividade representativa dentro de suas respectivas categorias. (SCHMITTER, 1974 apud CARNOY, 1988, p. 53).

De acordo com as ideias pluralistas, segundo Martin Carnoy (1988, p. 54), o Estado “é neutro” e “um servidor da cidadania”, ainda assim, autores discordam do grau da tomada de decisões do Estado por conta própria e das em que o eleitorado é quem controla as decisões.

Dessa forma, estabelecem-se duas correntes de pensamento dentro do Pluralismo, a dos pensadores “otimistas” e a dos “pessimistas”. Para os “otimistas”, a democracia depende das elites para existir. Sendo assim, de acordo com Edward Greenberg (1977 apud CARNOY, 1988, p. 54), os pluralistas dessa corrente “ênfatizam que o que resguarda essa divisão de trabalho de desembocar numa oligarquia rígida é a competição entre os grupos de elite pelo poder de tomada de decisões [...]” Greenberg defende ainda que,

para os otimistas, o sistema falha no ajustamento aos princípios do Estado democrático clássico, mas ele é aceitável porque funciona. Já que a maior parte dos cidadãos são desinformados e desinteressados. [...] O fato de muitos não participarem do processo político realmente torna o sistema mais eficiente (apatia funcional). [...] Por outro lado, o sistema está relativamente aberto às pessoas que são interessadas e participantes. Existem muitos pontos de acesso à participação, e desde que as pessoas são livres para expressarem-se, se elas se sentissem seriamente injustiçadas, participariam. (GREENBERG, 1977 apud CARNOY, 1988, p. 54).

Já para os “pessimistas” as elites, além de controlar o processo de tomada de decisões do Estado, não respondem de fato ao eleitorado. Joseph Schumpeter (1942 apud CARNOY, 1988), um dos autores dessa corrente, apresenta duas causas para tal situação. A primeira defende que as diferentes elites não somente formulam os problemas, mas também manipulam as opiniões a respeito deles. Nota-se:

Já que elas próprias podem ser fabricadas, o raciocínio político efetivo implica quase inevitavelmente na tentativa de implementá-las ou ajudar o cidadão a tomar uma decisão. [...] Segundo, a burguesia não produz os tipos de políticos exigidos por esse sistema. Falta-lhes independência frente aos interesses econômicos burgueses. Isso, por sua vez, torna impossível resolver questões sócio-estruturais. Os políticos não podem afastar-se de um grupo particular da estrutura social. O estado é autônomo (as elites tomam as decisões), mas ele não é neutro em sua tomada de decisões. (SCHUMPETER, 1942 apud CARNOY, 1988, p. 55).

Outro aspecto muito abordado na atualidade é o perigo da queda da democracia. O número de governos com características autoritárias, com ideais fascistas e patriotas, vem crescendo pelo mundo e nos fazendo questionar sobre o futuro da democracia.

Algo muito analisado pelos autores é como ocorre a tomada do poder por parte de políticos com essas características, tais reflexões permitiram que alguns deles, como Levitsky e Ziblatt (2018), percebessem que a ascensão de governos autoritários costuma utilizar a própria democracia como instrumento. Dessa forma, o que costuma acontecer é a sensação de que tudo está ocorrendo legitimamente, afinal, eleições ainda são feitas, jornais ainda circulam com informações muitas vezes contrárias ao governo, e greves e manifestações ainda são permitidas. Para os autores, portanto, a erosão da democracia acontece de forma gradativa e quase imperceptível.

Cada decisão tomada, mesmo duvidosa, parece não afetar o estado democrático e apresenta ser legítima. Levitsky e Ziblatt (2018, p. 81) abordam, inclusive, que muitas medidas parecem ser o “remédio” para os problemas enfrentados por aquela sociedade como, por exemplo, combater a corrupção, diminuir os gastos com políticos ou aumentar a segurança nacional.

Para melhor compreender como autocratas eleitos minam sutilmente as instituições, é útil imaginarmos uma partida de futebol. Para consolidar o poder, autoritários potenciais têm de capturar o árbitro, tirar da partida pelo menos algumas das estrelas do time adversário e reescrever as regras do jogo em seu benefício, invertendo o mando de campo e virando a situação de jogo contra seus oponentes. (LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p. 80).

Nesse mesmo sentido, outro ponto destacado pelos autores é como a própria defesa da democracia costuma ser uma bandeira de “aspirantes a autocratas” que

muitas vezes se utilizam de crises que estão acontecendo para “justificar medidas antidemocráticas”. “A combinação de um aspirante a autoritário com uma crise de maiores proporções pode, portanto, ser mortal para a democracia”. (LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p. 96).

Levitsky e Ziblatt (2018, p. 115) também apontam o perigo da polarização extrema. Para os autores, a polarização em níveis baixos pode ser até mesmo necessária para a manutenção de uma sociedade democrática. De acordo com suas ideias, o jogo democrático depende de lados opostos que compitam de forma saudável e respeitem as regras estabelecidas pela legislação. No entanto, o debate precisa ser possível entre oposições e, quando cidadãos se dividem politicamente em lados que, não somente discordam, como também são excludentes, onde o diálogo já não é mais tão possível, a democracia está em perigo.

À medida que desaparece a tolerância, os políticos se veem cada vez mais tentados a abandonar a reserva institucional e tentar vencer a qualquer custo. Isso pode estimular a ascensão de grupos antissistema com rejeição total às regras democráticas. Quando isso acontece, a democracia está em apuros. (LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p. 115).

Finalmente, faz-se necessário recordar que autores citados nesta parte do trabalho consideram que a democracia pode ser algo intangível ou, até mesmo, uma forma de governo utópica e distante da realidade.

Encerra-se, assim, a revisão bibliográfica desta pesquisa. No próximo capítulo será apresentada a análise do *design* de áudio do documentário “Democracia em Vertigem” e sua relevância para a construção narrativa do produto audiovisual.

## 6 ANÁLISE FÍLMICA

A partir do estudo dos grandes conceitos norteadores desta pesquisa, passa-se a estudar a trilha sonora do documentário “Democracia em Vertigem”. Como elencado na metodologia neste trabalho exposta, este capítulo se dá por meio de análise fílmica, estudo de recepção com o público e entrevista realizada com um dos integrantes da equipe de som, Stanley Arthur Gilman, editor de efeitos sonoros do documentário em questão<sup>42</sup>.

Cabe destacar que o estudo de recepção também foi escolhido como metodologia de análise pela compreensão da pesquisadora de que a opinião do público quanto à obra cinematográfica seria de grande valia para atingir os objetivos propostos nesta pesquisa. Nota-se:

O espectador, historicamente situado, molda e é moldado pela experiência cinematográfica, num processo dialógico sem fim. O conhecimento e a interpretação do processo cinematográfico deve, sem dúvida, levar em conta este diálogo que reconhece a participação concreta e ativa do espectador de filmes. O filme é o lugar onde interagem autor e receptor e, de modo algum um lugar fechado em si mesmo. Pelo contrário, este ambiente é recheado de fissuras, janelas, e é dada ao espectador, a tarefa de cobri-las de sentido. (GOMES, 2005, p. 1142).

Nesse sentido, com o objetivo de responder à questão norteadora proposta: “Como o *design* de áudio contribui para a construção narrativa do documentário *Democracia em Vertigem*, da diretora Petra Costa?”, a análise será dividida em cinco grandes categorias: uso do som no documentário, cena 1 – narração, cena 2 – trilha musical, cena 3 – efeitos sonoros e cena 4 – silêncio. Cabe destacar que as cenas aqui mencionadas estão disponíveis no Anexo A desta pesquisa.

---

<sup>42</sup> A entrevista pode ser lida na íntegra no Apêndice B da presente pesquisa.

## 6.1 USO DO SOM NO DOCUMENTÁRIO

Para começar a análise da presente pesquisa, se faz necessário mencionar a primeira etapa da construção sonora do documentário: sua idealização. Como apresentado no referencial bibliográfico, Randy Thom (1999, não paginado), um dos grandes *sound designers* da indústria cinematográfica defende que, para que se alcance um bom *design* de áudio, é importante construir o roteiro do produto audiovisual já pensando em suas possibilidades sonoras.

No documentário objeto da presente pesquisa, de acordo com Stanley Arthur Gilman (2020), editor de efeitos sonoros do “Democracia em Vertigem”, esse não foi o caso. Nota-se sua fala a respeito do assunto em entrevista concedida à pesquisadora:

[...] de modo geral, o que a gente recebe é o filme montado já e aí, a partir disso, tem uma sessão de *spotting*<sup>43</sup> que chama, que é tipo o supervisor de som vai ver o filme e vai falar: “quero esse som aqui, esse som aqui, esse som aqui; por causa disso, disso e disso”. Então, no “Democracia” não teve nenhuma prévia de roteiro de som, o que teve foi esse *spotting* depois que o filme foi montado. (GILMAN, 2020).

Nesse sentido, pode-se perceber que apesar de não participar das decisões iniciais de roteiro, o *sound designer* do documentário, citado por Stanley como supervisor de som, teve grande participação no momento da edição sonora. Construindo a trilha de forma colaborativa, por meio do *spotting*, e justificando suas escolhas ao longo da elaboração do som.

Cabe mencionar aqui o exposto por Fernando Morais da Costa (2008) no capítulo 3 desta pesquisa. De acordo com o autor, para o bom desenvolvimento dos caminhos sonoros da produção é importante que haja uma pessoa responsável por verificar todo o processo. Geralmente, a figura responsável por tal atuação é o *sound designer* que, segundo o autor, como já exposto anteriormente, é o responsável por coordenar todo o processo de desenvolvimento sonoro da produção audiovisual.

---

<sup>43</sup> “Processo no qual são feitas discussões e anotações sobre os detalhes das cenas”. (OPOLSKI, 2013, p. 188).

No caso do “Democracia em Vertigem”, o profissional escolhido para desempenhar tal função foi Leslie Shatz, estadunidense que, segundo Gilman (2020), viajou ao Brasil e participou de toda a edição sonora do documentário. Contudo, se nos basearmos nas ideias de Débora Opolski (2013), também mencionadas no capítulo 3 da presente pesquisa, qualquer pessoa que participe da concepção de alguma parte sonora da obra pode ser considerada um *sound designer*. Sendo assim, podemos dizer que, de acordo com as ideias da autora, o entrevistado, Stanley Arthur Gilman, e seus respectivos colegas, podem ser considerados, assim como Leslie Shatz, *sound designers* do documentário “Democracia em Vertigem”.

Como Gilman (2020) explicou, a construção sonora do documentário não se deu desde o início de sua concepção, como é aconselhado por Thom (1999). Entretanto, segundo Vitor Araújo (2020, não paginado), pianista, parceiro de Petra Costa desde seu primeiro curta-metragem, “Olhos de ressaca”, de 2009, e um dos músicos responsáveis pela trilha musical autoral do “Democracia em Vertigem”, a idealização musical começou antes mesmo do início do processo de roteirização do documentário. Nota-se:

Venho conversando com Petra sobre esse filme há muitos anos. Sabia qual era a temática e a abordagem escolhida. Isso facilita bastante. Fui recebendo certas imagens que Petra considerava que ficariam no corte final e testando algumas coisas. (ARAÚJO, 2020 apud ORTEGA; LORENTZ, 2020, não paginado).

Sendo assim, grande parte das músicas utilizadas pelo documentário é autoral, ou seja, construída especificamente para a história, mas ainda assim, a produção também conta com músicas já existentes. A respeito do assunto, Gilman (2020) salientou a importância de processos autorais como esse. Segundo o editor de efeitos sonoros, muitas obras não têm esse cuidado e enviam à equipe de edição cenas com uma música da qual não possuem os direitos autorais, apenas para dar uma “noção” do tipo de trilha musical que desejam. Contudo, sem a liberação dos direitos de reprodução, a cena precisa ser alterada, substituindo a música em questão por outra e, de acordo com Gilman (2020), a cena nunca mais fica a mesma. Aspecto que reforça, portanto, que o *design* de áudio contribui para a narrativa da obra.

Outro aspecto abordado durante a entrevista com o editor foi a utilização de *foley* no documentário, assunto a ser aprofundado no subitem 6.4 da presente análise. Como já destacado, esse elemento quase não é utilizado em documentários. Neste momento, é interessante abordar como esses elementos podem passar despercebidos ao espectador.

Para Gilman (2020), esse é um demonstrativo claro da magia do cinema, afinal, segundo o editor, praticamente 90% dos sons do documentário foram inseridos na pós-produção, durante a edição sonora, mas quem assiste ao conteúdo dificilmente faz essa conexão e acredita que o som que está ouvindo foi gravado no mesmo momento que as imagens. Diante do exposto por Gilman (2020), pode-se fazer um paralelo com a ideia de Thom (1999, não paginado, tradução nossa), mencionada anteriormente no capítulo 3.

O som pode ser a ferramenta mais poderosa no arsenal do cineasta em termos de sua capacidade de seduzir. Isso porque “som”, como disse o grande editor de som Alan Splet, ‘é uma coisa do coração’. Nós, o público, interpretamos o som com nossas emoções, não com nosso intelecto.<sup>44</sup>

Além desses elementos adicionados no momento de edição sonora do documentário, um aspecto muito observado no “Democracia em Vertigem” é o som ambiente presente em diversas cenas. Piero Sbragia (2020, p. 28), mencionado anteriormente no capítulo 4, defende que “documentário é o exercício da atividade de documentar”. Nesse sentido pode-se dizer, de forma sucinta, que por conta desse papel é necessário que um documentário exponha seus elementos sonoros da forma mais próxima à realidade possível.

Questionado a respeito do assunto, Gilman (2020) salientou que “o som direto é muito importante, porque ele traz a naturalidade pra coisa mesmo, a veracidade da coisa, e em jornalismo, em um documentário político, realmente isso tem que tá [presente].” Entretanto, uma preocupação existente nessa construção é encontrar um equilíbrio que propicie a permanência desses sons em cena, sem permitir que

---

<sup>44</sup> **Do original:** “Sound may be the most powerful tool in the filmmaker’s arsenal in terms of its ability to seduce. That’s because ‘sound’, as the great sound editor Alan Splet once said, ‘is a heart thing’. We, the audience, interpret sound with our emotions, not our intellect”. (THOM, 1999, não paginado, tradução nossa).



“atrapalhem” a percepção dos demais elementos sonoros. Nesse ínterim, Gilman (2020) destaca:

É natural que tenha esses ruídos externos e que atrapalhem a voz, então o trabalho dessa “limpeza”, dessa mixagem desses ruídos, ele tem que ser bom no sentido de “beleza, você tem que entender o que a pessoa tá falando”, só que ele não pode ser perfeito no sentido de tirar todos os ruídos, porque isso cria um estranhamento. Então, o ideal seria realmente um meio termo assim, que você entende, mas ainda assim você sente que é uma coisa gravada e tem pessoas falando em volta, tem um ruído em volta.

Além do exposto por Gilman (2020) em relação à necessidade de equilibrar os sons ambientes com os demais elementos sonoros, se faz importante observar que esse equilíbrio sonoro é necessário na obra como um todo. Ao questionar Gilman (2020) a respeito do assunto, lhe foi elencado como exemplo o equilíbrio dos elementos sonoros com a narração em voz *over* de Petra Costa, que será mencionada de forma sucinta neste momento, pois contará com um item específico para sua análise, mais adiante. Sobre isso, Gilman (2020) afirmou que:

[...] a voz dela é o elemento mais importante da “mix” inteira porque, um: é um documentário meio complexo, você precisa entender o que ela tá falando, então a gente deu bastante privilégio pra isso. E também tem o lance do tom do documentário, o tom da voz dela e o que ele diz, e esse tom é um tom fundamentalmente melancólico. Então, eu acho que tudo que tá por trás, todas as músicas, todos os sons, acho que eles foram nesse sentido também de contribuir pra essa melancolia do documentário.

Nesse sentido, a observação feita por Gilman (2020) salienta, a contribuição do *design* de áudio para a construção narrativa do documentário. Por meio de sua fala, podemos levar em consideração, também, a ideia de Tomlinson Holman (2002 apud OPOLSKI, 2013), exposta no referencial bibliográfico, que defende que a construção desse equilíbrio é responsabilidade dos profissionais de mixagem do conteúdo, processo já conceituado anteriormente.

Sobre o questionamento norteador desta pesquisa, "Qual o papel da trilha sonora do 'Democracia em Vertigem'?", o editor de efeitos sonoros do documentário, após um breve momento de silêncio, argumentou que a trilha sonora do documentário

objeto da presente análise desempenha a função de ajudar a contar a história. Gilman (2020) destacou: “a função da trilha foi contribuir para contar a história nesse módulo melancólico assim, seguindo o tom do documentário, o tom da Petra né, o tom da voz dela, que é o elemento principal”.

A partir da fala do entrevistado, se faz necessário salientar que a pesquisadora concorda com seu posicionamento, por acreditar que a trilha sonora, a partir dos elementos destacados na análise desta pesquisa, auxilia a narradora a contar sua história. Dando ênfase para a preocupação de Petra Costa com o futuro da democracia brasileira e despertando, nos telespectadores, a mesma inquietude.

Passa-se, nos próximos itens, a analisar de forma mais específica os quatro elementos sonoros principais elencados para a análise: narração, trilha musical, efeitos sonoros e silêncio.

## 6.2 CENA 1 – NARRAÇÃO

Dando sequência a este capítulo, passa-se à realização da análise fílmica da presente pesquisa, onde se observa de forma mais específica os quatro elementos sonoros elencados. A fim de analisar a narração do documentário “Democracia em Vertigem”, realizada pela própria diretora, Petra Costa, em voz *over*, ou seja, uma voz “que surge sobre as imagens” (COSTA, 2008, p. 171), foi utilizada para o estudo de recepção a cena iniciada na minutagem 22m, 31s da produção, aqui representada pela Figura 3.

Em resumo, a cena retrata uma parte da Cerimônia de Posse da Presidenta Dilma Rousseff, em janeiro de 2011. A narradora, Petra Costa, relata a aliança inusitada entre o Partido dos Trabalhadores (PT) e o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), atual MDB. Ela aborda, também, sua percepção a respeito da relação entre Dilma e seu então vice-presidente, Michel Temer.

Figura 3 – Cena 1 do estudo de recepção



Fonte: Documentário “Democracia em Vertigem” /Netflix

Como conceituado no capítulo 3 desta pesquisa, subitem 3.2.1, a autora Márcia Regina Carvalho da Silva (2005 apud OPOLSKI, 2013, p. 130) classifica a voz como elemento sonoro representativo, de acordo com suas funções na produção audiovisual. Nesse sentido, Silva (2005) estabelece que as vozes se caracterizam como representativas pois “inserem-se num universo híbrido composto pela linguagem verbal e a oralidade. São formas representativas convencionadas pela língua, pelo sotaque e pela entonação”. (SILVA, 2005 apud OPOLSKI, 2013, p. 130).

De acordo com a análise da pesquisadora, levando em consideração o conceito supracitado, nota-se que a entonação apresentada por Petra Costa e sua variação entre tons agudos e graves durante a fala propôs mais dinamicidade à narração. Da mesma forma, a boa pontuação utilizada e o emprego de pausas nos momentos adequados permitiram uma maior vivacidade e dramaticidade ao texto.

Nesse sentido, para compreender a relação do conceito estudado com o documentário “Democracia em Vertigem”, foi questionado aos participantes do estudo de recepção o que eles tinham a dizer a respeito da entonação da voz da narradora, Petra Costa, a partir da cena apresentada.

O participante 1<sup>45</sup> afirmou que a entonação lhe causou um efeito contrário, tendo em vista que a forma calma de falar de Petra não condizia com o que ela estava dizendo, que, segundo o entrevistado, lhe causou arrepios. Para ele: “a entonação dela é muito suave, então não te faz ficar com raiva do que está acontecendo na cena”.

Para o participante 3 a entonação foi clara e muito ponderada, realizando a condução e a análise da cena. Aqui, cabe mencionar o exposto no capítulo 3 por Thom (1999 apud OPOLSKI, 2013, p. 183), que defende que se com a remoção do som o sentido de uma cena mudar, isso significa que o som da cena em questão “é parte estruturante da narrativa da obra”. Tal conceito foi corroborado pela impressão do participante 3 que, após assistir a cena por duas vezes, sendo a primeira sem som, afirmou:

Na cena sem a voz, sem a entonação, a gente muda totalmente o foco e a percepção da cena. A gente foca no trio Dilma, Marisa e Lula. O Temer fica realmente de coadjuvante. E, com a narração e com a entonação que ela coloca uma intensidade também, parece que te traz uma percepção mais ampla do que aquela cena demonstra para a história toda que se sucede.

Diante do exposto se faz interessante mencionar que o participante 5 teve a mesma percepção e reação, segundo ele: “a narração dela me fez fazer isso, só olhar ‘pros’ personagens que ela ‘tava’ dizendo”.

Cabe, portanto, destacar que, além da entonação exposta por Petra Costa, o conteúdo do texto também se mostra relevante para o sentido da cena. Para que seja possível compreender de forma mais assertiva os comentários feitos pelos participantes do estudo de recepção a respeito do assunto, se faz relevante mencionar a ideia de Costa (2008, p. 172), anteriormente já exposta no subitem 3.2.1, que afirma que o elemento de narração pode ser apresentado de cinco formas.

No caso do documentário “Democracia em Vertigem”, de acordo com a breve análise da pesquisadora e com os relatos do estudo de recepção, pode-se afirmar que a narração, segundo as ideias de Costa (2008, p. 172), está “imbuída de um tom

---

<sup>45</sup> Todos os participantes do estudo de recepção deste trabalho serão referenciados dessa forma para que suas identidades não sejam reveladas. O número de cada um deles será dado de acordo com a ordem de datas da recepção.

jornalístico que procura criar confiabilidade”, além de se tratar da voz da própria narradora buscando um tom mais interpretativo da cena.

Para exemplificar o exposto, menciona-se o relato do participante 3: “Eu acho que ela quis passar justamente o que não foi possível captar somente com o vídeo. Ela trouxe à tona o que estava nas entrelinhas. E ela contextualizou também muito mais do que a cena permitia enquadrar.” Além disso, se faz relevante mencionar o exposto pelo participante 4, que argumentou que: “Ela quis convencer né? [...] Se tu pensa duas vezes, tu percebe que ela falou de um jeito um pouco manipulador talvez, e querendo dizer que aquilo afeta e aconteceu assim”.

O participante 6 teve a mesma percepção, afirmando que:

Acho que ela quis detalhar aquele momento do ponto de vista dela. [...] Mais do que só relatar tudo aquilo que a gente não percebeu na época, ela tenta, com essas informações, meio que comprovar a ideia dela do que “tava” acontecendo ali ao redor e que no primeiro momento não ficou tão óbvio.

Diante das falas dos participantes, julga-se necessário relembrar o argumento de Werner Herzog (2002 apud SBRAGIA, 2020, p. 31), exposto no capítulo 4, a respeito do conceito de documentário. Para o autor, um documentário faz parte de uma “região” entre o que o diretor consegue alcançar, como por exemplo os fatos históricos, e o que é próprio dele, ou seja, sua interpretação dos fragmentos desses fatos que estão sendo retratados em sua produção. Nesse sentido, seguindo as ideias de Herzog (2002 apud SBRAGIA, 2020), Petra realmente pode ter exposto sua interpretação na cena apresentada, mas esse direito lhe é reservado como diretora do documentário em questão.

Além dos argumentos mencionados até então, outro aspecto que se faz necessário analisar é a percepção da voz da narradora enquanto elemento justaposto com demais sons. Para tanto, cabe relembrar o exposto por Ismail Xavier (1997 apud COSTA, 2008, p. 174) no capítulo 3 desta pesquisa. De acordo com o autor, a narração, mesmo quando “centralizada em um dos elementos, [...] é produto da integração de todos os recursos fílmicos de imagem e som.” No mesmo sentido, como mencionado no mesmo capítulo, Opolski (2013, p. 182) defende que “o som deve

ressaltar a percepção da voz narrativa que a história apresenta, pois esta será assumida pelo espectador”.

No caso do documentário objeto de estudo da presente pesquisa, percebe-se que o equilíbrio desses elementos foi alcançado. Como exemplo, pode-se destacar o exposto pelo participante 2 que, quando questionado se a narração ficou evidenciada e por que, afirmou que:

a cena começa com um BG, um fundo de *background*, um som natural do público ao redor, e no momento que vai entrar a narração esse som é completamente abafado e junto dele entra uma música, [...] então acredito que a narração sim tem um foco bastante grande nesse momento por conta dessa mudança de sons que antecedem ela.

Além da argumentação feita pelo participante 2, se faz relevante mencionar o argumento exposto pelo participante 4 que também afirmou que apesar dos demais sons percebidos ao fundo, o foco principal continua no que a narradora está falando. O mesmo foi percebido pelo participante 1, que afirmou que a intenção da edição era disponibilizar os recursos sonoros presentes em cena, como, por exemplo, os sons ambientes, mas, logo em seguida, retirá-los para que a atenção do telespectador se voltasse para a fala da narradora.

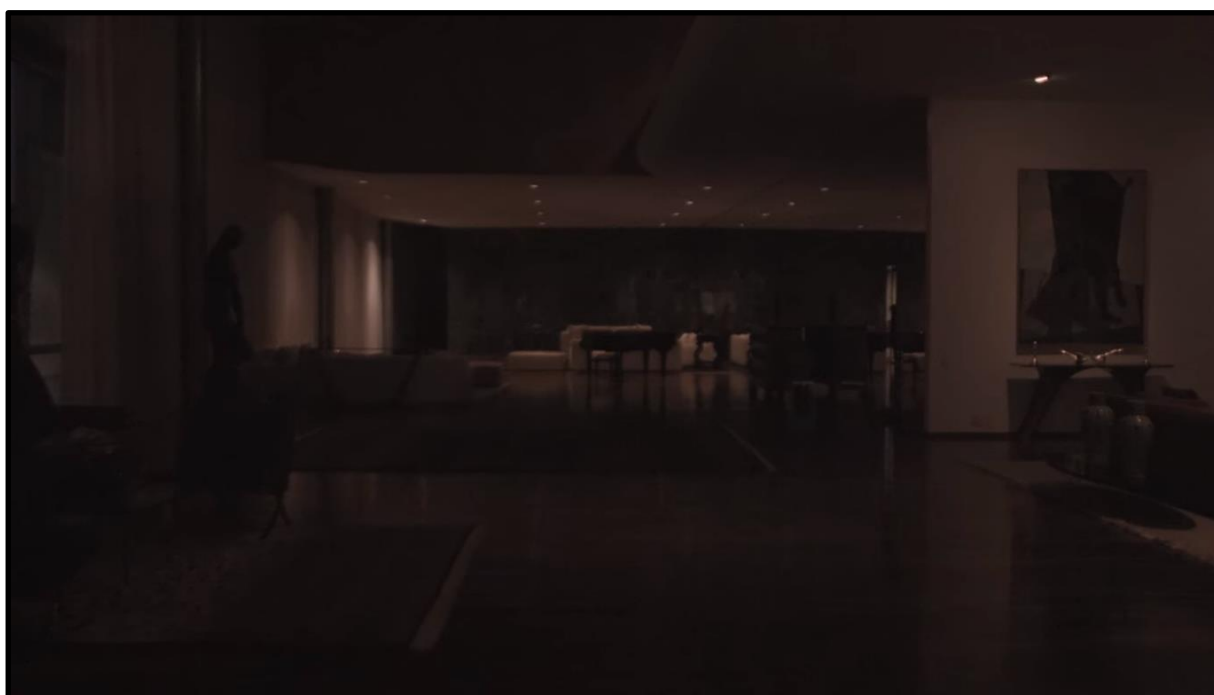
Diante do conteúdo apresentado, passa-se no item seguinte a analisar de forma mais específica outro elemento sonoro elencado para o estudo de recepção: a trilha musical.

### 6.3 CENA 2 – TRILHA MUSICAL

A fim de dar sequência à análise fílmica a partir dos elementos sonoros elencados anteriormente, passa-se a compreender a utilização da trilha musical no documentário “Democracia em Vertigem”. Para tal análise, se utilizará as falas dos participantes do estudo de recepção, por meio do estudo da cena iniciada no tempo de 1h, 9m, 56s, representada pela Figura 4. Assim como trechos da entrevista realizada com Stanley Arthur Gilman, editor de efeitos sonoros do documentário.

A cena escolhida (Figura 4), traz a narração de Petra Costa a respeito da corrupção brasileira. Ao mostrar cenas do Palácio do Planalto e cenas de arquivo, a cineasta aborda as operações corruptas e sistemáticas da política, assim como relata sua percepção de que o PT, eleito para mudar esse cenário, também fez parte disso por meio de financiamentos de campanha.

Figura 4 – Cena 2 do estudo de recepção



Fonte: Documentário “Democracia em Vertigem” /Netflix

De acordo com Graham Bruce (1982 apud COSTA, 2008, p.182), apresentado no capítulo 3 desta pesquisa, além do papel mais rotineiro de servir de acompanhamento para as imagens, a música pode ter o papel de organizar a narrativa de uma produção audiovisual, além de expandir “o sentido das imagens” e passar a dividir com elas a tarefa de contar a história proposta.

Questionado a respeito do assunto, Gilman (2020), editor de efeitos sonoros do documentário, afirmou acreditar que a trilha musical da produção cumpriu essa função de auxiliar às imagens a contar a história apresentada. Para o editor, a música do “Democracia em Vertigem” acompanha o tom da narradora, Petra Costa, e,

dependendo do momento em que se faz presente, se comporta de uma maneira ou outra. Nota-se:

[...] Tem muitas músicas que soam como se fosse uma reflexão sabe? De vez em quando ela aparece, aí ela desaparece, aí depois vem um sintetizador ali que também tem um tom de pergunta assim sabe? Um tom de mistério, ao mesmo tempo alguma coisa que eu não sei, que eu tô descobrindo. Eu acho que isso contribui muito pro espectador ver e absorver como se fosse numa cascata de informação mesmo, você tipo “entra” no documentário quando a música abraça ele dessa forma. Eu acho que a música ajuda muito para fazer isso. (GILMAN, 2020).

Cabe destacar, portanto, que essa função da trilha musical, apresentada pelo autor, também foi percebida pelos participantes do estudo de recepção. Para os participantes 3 e 6, ela remeteu uma brasilidade, utilizando-se de elementos de samba para demonstrar o “jeitinho” utilizado em determinadas situações, algo muito comum em nosso país e que se relaciona com a cena em questão, que tinha como objetivo principal demonstrar que a corrupção no Brasil é muito antiga e sistemática.

Também nesse sentido, foi mencionado pelo participante 2 que, a música parecia transmitir um anúncio de algo que estava prestes a acontecer. A cena seguinte à mencionada apresenta uma breve entrevista com a mãe da diretora do documentário, na qual a mesma comenta sua percepção sobre o início da operação Lava Jato, em março de 2014, mencionada no capítulo 5 desta pesquisa. Nesse sentido, pode-se observar que a fala da entrevistada traz observações sobre a corrupção no país e o que a operação trazia de “novo” para algo tão comum à política brasileira, ou seja, como exposto pelo participante 2, pode ser vista como a continuação do “anúncio” feito pela música na cena anterior.

Um ponto muito importante a ser destacado no mesmo aspecto foi a identificação, por parte dos participantes 5 e 6, que a música apresentada na cena trata-se de uma regravação de um grande clássico do samba brasileiro: “Canto de Ossanha”, composta por Vinícius de Moraes e Baden Powell, presente no disco “Os Afro-sambas”, gravado em 1966. O participante 6 mencionou a música como auxílio para localização no momento histórico apresentado, que será mencionado mais adiante na presente análise. Já o participante 5, além de mencionar a canção como possibilidade de identificação do momento histórico, despertou uma reflexão mais



profunda na pesquisadora, reflexão essa que melhor se relaciona com a ideia de Bruce (1982 apud COSTA, 2008).

A música em questão traz a temática dos orixás e apresenta alguns trechos, como:

O homem que diz: Dou. Não dá! Porque quem dá mesmo. Não diz! O homem que diz: Vou. Não vai! Porque quando foi. Já não quis! O homem que diz sou. Não é! Porque quem é mesmo é. [...] Coitado do homem que cai. No canto de Ossanha, traidor! [...] Amigo sinhô, Saravá. Xangô me mandou lhe dizer. Se é canto de Ossanha. Não vá! Que muito vai se arrepender. (MORAES; POWELL, 1966, não paginado).

Cabe destacar que a música em questão é exposta no documentário de forma instrumental, contudo, sua letra pode ser conhecida por se tratar de um clássico da Música Popular Brasileira (MPB). Para melhor compreensão da reflexão da pesquisadora, antes se faz necessário apresentar a ideia proposta por Isabela Morais (2013, p. 84), que afirma que “a forma ascendente da canção transmite a sensação da transformação que gera o novo a partir do que já existe [...]”, podendo relacionar-se com o exposto anteriormente pelo participante 2. Além disso, a autora defende que:

Ossanha [...] é o senhor do axé. Não há “trabalho” que possa ser realizado sem a sua evocação, sendo ele conhecedor de todas as ervas. Como todos os orixás, ele é ambivalente. Aqui na canção, ele aparece como traidor, mediador das mandingas, aquele de quem Xangô desconfia. Mas sendo ele o possuidor do axé, ele é também aquele que incita ao movimento, que o provoca. (MORAIS, 2013, p. 84).

Nesse sentido, pode-se analisar que “Ossanha”, no contexto da cena, é uma representação da corrupção, que “incita” os políticos brasileiros a se deixarem levar pelos seus “encantos”. Até mesmo aqueles que pareciam ser diferentes, como aponta a narradora, Petra Costa. De acordo com Morais (2013, p. 91), Xangô, o orixá da justiça, é evocado na canção para alertar “seus filhos para não caírem no canto de Ossanha, para que não se arrependam de cair em feitiços e trabalhos, para que não se arrependam por acreditar em promessas que não são cumpridas.” Mais um demonstrativo da relação do “Canto de Ossanha” com os “encantos” da corrupção.

Faz-se necessário refletir, a partir desse momento, sobre outro aspecto apresentado no capítulo 3 da presente pesquisa: a possibilidade de localização do espectador na trama a partir da música presente na cena. Segundo Hillary Wyatt (2005 apud OPOLSKI, 2013, p. 104) a composição da trilha musical pode contribuir com a narrativa de uma produção audiovisual auxiliando o espectador a se localizar “em relação ao ambiente, ao tempo e ao período” apresentados. Para entender a percepção do público a respeito dessa ideia, foi questionado aos estudantes: “Ela [a trilha] te auxiliou a se localizar no momento histórico apresentado pela história?” Dos seis participantes, quatro responderam que sim, variando suas motivações, que serão brevemente apresentadas a seguir.

Para os participantes 5 e 6 o momento histórico pode ser compreendido pela trilha musical por se tratar de um samba tradicional, aqui já analisado, que surge na cena em questão em conjunto com cenas de arquivo. Vale destacar o exposto pelo participante 5 a respeito do assunto: “Eu acho que ela [a música] criou ‘total’ a atmosfera da época que ela [a diretora] ‘tava’ querendo passar”. O participante 4 demonstrou ter percebido o mesmo sentido, mas justificou sua resposta de outra forma que se faz relevante mencionar: “Acho que sim, ela [a diretora] ‘tava’ falando de passado e a música lembra isso também”.

O participante 3 também demonstrou que a ideia de Wyatt (2005 apud OPOLSKI, 2013) se fez presente na cena do documentário, contudo, não para auxiliá-lo a se localizar no momento histórico, mas sim geográfico. Para o participante, a trilha permitiu uma compreensão de que o que estava sendo apresentado se tratava de uma situação ocorrida em solo brasileiro. A justificativa se deu pelo fator já citado anteriormente, a música o remeteu à brasilidade de nosso país. Já para os participantes 1 e 2, a trilha musical não os localizou no momento histórico da cena, porém, ambos justificaram suas respostas dizendo que não prestaram atenção nesse aspecto da cena.

Além dos aspectos já expostos, outra função atribuída à música em produções audiovisuais, de acordo com as ideias de Costa (2008), apresentadas no capítulo 3 desta pesquisa, é a de despertar sentimentos no público. Para o autor, a trilha “deve ser colocada [em cena] de forma que o espectador não tenha dela consciência clara [...]” (COSTA, 2008, p. 179). Ou seja, a música deve estar relacionada aos sentimentos que a trama busca. Nesse sentido, os participantes do estudo de

recepção foram questionados a respeito do assunto por meio da questão: “A trilha que acompanha essa cena te remeteu algum sentimento? Se sim, qual”?

Os participantes 2, 3, 4, 5 e 6 afirmaram que sim, a trilha os remeteu sentimentos. De acordo com os estudantes, respectivamente, os sentimentos variaram entre: sensação de perigo; sensação de que algo estava à espreita e astúcia; tensão; suspense e desconfiança; e, por fim, malícia.

A partir das informações expostas, compreende-se que o *design* de áudio contribui para a narrativa do documentário “Democracia em Vertigem” por meio da construção de sua trilha musical.

Com a compreensão e análise da trilha musical apresentada na cena do estudo de recepção desta pesquisa, passa-se a estudar outro elemento importante para a compreensão do uso do *design* de áudio no documentário “Democracia em Vertigem”: os efeitos sonoros.

#### 6.4 CENA 3 – EFEITOS SONOROS

Para prosseguir com a análise fílmica do objeto de estudo da presente pesquisa, passa-se, neste momento, a refletir a respeito do uso de efeitos sonoros no documentário “Democracia em Virgem”. Tal análise ocorrerá por meio da percepção desses elementos sonoros na cena iniciada no tempo de 1h, 39m, 48s, utilizada no estudo de recepção e aqui representada pela Figura 5.

A cena em questão apresenta um protesto contra o então Presidente da República, Michel Temer, que se iniciou de forma pacífica, mas acabou se tornando violenta, culminando com momentos de confronto entre polícia e manifestantes.

Figura 5 – Cena 3 do estudo de recepção



Fonte: Documentário “Democracia em Vertigem” /Netflix

Antes de uma reflexão mais profunda, julga-se importante lembrar alguns conceitos iniciais, como a própria definição de efeitos sonoros, apresentada no capítulo 3 desta pesquisa. De acordo com Opolski (2013, p. 38), entende-se como efeito sonoro “todos os outros sons acrescentados ao filme que não são necessariamente gravados em sincronia com a imagem.” Tais sons são, portanto, adicionados junto às imagens por meio da edição, processo feito por meio de *softwares* de edição, também já mencionados anteriormente na presente pesquisa.

A partir da breve introdução se faz relevante mencionar um aspecto interessante do objeto de pesquisa deste trabalho: a criação de um “banco de sons” próprio do documentário. Quando questionado a respeito do tempo de material bruto recebido pela equipe de edição de som, Gilman (2020) relatou essa necessidade, afirmando que o que mais demandou atenção e tempo neste momento foi a pesquisa por sons relevantes para a criação da produção audiovisual.

No caso do “Democracia em Vertigem”, sons de manifestações eram muito importantes para a construção da obra, portanto, o editor explica que foram realizadas pesquisas nos bancos de sons para averiguar o que já estava disponível para

utilização. Contudo, percebeu-se que os sons encontrados não eram o suficiente, sendo assim, passou-se a entrar em contato com outros profissionais da área sonora para comprar suas gravações. Nota-se:

Então, nesse sentido, teve muito som para analisar e ver qual som que valia a pena para juntar, para criar um *soundbank*<sup>46</sup> do “Democracia”, porque é isso, tem essa seleção primeira dos sons, aí depois tudo vai ser juntado numa pasta só, chamada, sei lá, “sons do Democracia em Vertigem”, que é tipo todos os sons que eu achei bons e podem ser usados. E aí, nesse sentido, não sei quanto tempo de som teria, mas é bastante coisa. (GILMAN, 2020).

De acordo com o editor, os sons comprados serviram como base para as cenas de manifestação por despertarem uma sensação de multidão interessante para o sentido das cenas, assim como elementos particulares como, por exemplo, gritos e sons de vuvuzelas<sup>47</sup>. Segundo Gilman (2020), a partir da criação desse som base, outros elementos passaram a ser acrescentados levando em consideração o contexto de cada manifestação. Nesse sentido, o editor inclusive afirma que a própria equipe fez algumas gravações de gritos políticos para adicionar à edição. Nota-se:

Aquela cena do panelaço<sup>48</sup> também que era todo mundo xingando a Dilma e tal, isso tudo é gravado. É sempre uma mistura então, tem esses sons que são as ambiências e tal, e aí tem sons que a gente mesmo grava, que podem contribuir para tentar caracterizar melhor aquela manifestação. Um som que eu achei que foi muito bom para diferenciar elas, porque tem cenas da Esquerda e tem cenas da Direita, você pode perceber, toda manifestação de Direita tem vuvuzela, tipo tem essa mistura assim do futebol, dessa cultura do futebol, da festa e tal. E a gente, propositalmente, não adicionou vuvuzelas na (manifestação) de Esquerda, porque de fato não tinha né.

Diante do exposto, se acredita ser relevante mencionar, assim como na introdução deste item, outros conceitos apontados no capítulo 3 desta pesquisa, como a definição, por Opolski (2013), das três categorias de efeitos sonoros de acordo com suas funções. Para a autora, *backgrounds* representam os sons ambientes das cenas;

---

<sup>46</sup> Banco de som.

<sup>47</sup> Instrumento sul-africano, semelhante à uma corneta, que ficou amplamente conhecido na Copa do Mundo de 2010.

<sup>48</sup> O protesto aqui mencionado por Gilman (2020) ocorreu em dezembro de 2015, durante um anúncio público de Dilma a respeito da abertura do processo de impeachment na Câmara dos Deputados, mencionado no capítulo 5 desta pesquisa.

*hard-effects* são os sons dos quais o espectador pode ver a fonte sonora em cena; e, por fim, os *sound effects* são os sons que não remetem à realidade e tampouco a algum objeto em cena, tais sons buscam, portanto, despertar emoções. Além dos elementos apresentados, outra categoria também conceituada no capítulo 3 desta pesquisa foi a de *foley*, caracterizada por sons que dependem de uma interação do homem com determinado objeto para serem criados.

Os elementos supracitados foram mencionados com o objetivo de relembrar conceitos importantes para este momento de pesquisa, assim como para contextualizar termos que podem surgir durante o momento de análise das demais respostas obtidas em entrevista com o editor de efeitos sonoros do documentário e, também, nas falas dos participantes do estudo de recepção.

Os créditos dados a um autor de *foley* no final do documentário despertaram a atenção da pesquisadora, afinal, como já mencionado anteriormente, esse elemento sonoro quase não é utilizado em documentários pelo papel dessa forma de produção audiovisual ter como um de seus objetivos principais a representação do real. Questionado a respeito do assunto, Gilman (2020) afirmou que o *foley* está presente em praticamente todas as cenas do “Democracia em Vertigem”, contudo, como já mencionado, por se tratar de uma produção documental, sua mixagem é diferente do estilo de uma produção ficcional. De acordo com o editor de efeitos sonoros, a intenção foi manter o som o mais fiel possível à realidade, não sobrepondo demais os efeitos de *foley* para que não tornassem as cenas muito “romantizadas”.

O próprio entrevistado mencionou a cena escolhida para o estudo de recepção desta pesquisa como exemplo dessa utilização do elemento sonoro. Gilman (2020) afirma que o som do carrinho de pipoca do senhor que aparece fugindo da confusão iminente na manifestação contra Temer é “um dos sons mais legais que o Maurício<sup>49</sup> fez de *foley*. Aquilo tudo é pós [produção] mesmo”.

Diante da menção à cena escolhida como exemplo de uso de efeitos sonoros, julga-se importante mencionar um conceito apresentado por Opolski (2013, p. 105), anteriormente já citado no capítulo 3, no qual a autora afirma que os elementos sonoros do ambiente onde se constrói o enredo da trama dão um certo grau de veracidade à história ao auxiliarem o espectador a se identificar com o que está

---

<sup>49</sup> Mauricio Castañeda, artista de *foley* do documentário “Democracia em Vertigem”.

assistindo. Nesse mesmo sentido, a autora argumenta que nas “situações específicas em que a imagem está localizando o espectador na cena, o ambiente ganha espaço para demonstrar a riqueza da construção de vários sons [...]” (OPOLSKI, 2013, p. 40).

A fim de relacionar essa afirmação com o contexto do “Democracia em Vertigem”, solicitou-se que os participantes do estudo de recepção descrevessem o que estava acontecendo na cena apresentada. Todos identificaram o contexto de manifestação contra o ex-presidente Michel Temer, mas se faz necessário destacar algumas respostas que foram além dessa afirmação.

Para os participantes 2, 4 e 5, respectivamente, a cena demonstrou: “uma verdadeira desordem”, uma manifestação “com bastante violência”, e uma “euforia”. Para os participantes 3 e 6, a cena continha muitos elementos. De acordo com o primeiro, o participante 3: “é uma cena de muita ação, muitos elementos acontecendo ao mesmo tempo.” Já o segundo, o participante 6, elencou diversos elementos sonoros presentes na cena, como os gritos, a ação violenta da polícia, o lançamento de gás lacrimogêneo, o disparo de bombas de efeito moral, dentre outros, o que se julga interessante destacar é que o participante, após citar muitos desses elementos, apresentou um suspiro que pareceu uma sensação de cansaço para a pesquisadora. Ou seja, um demonstrativo claro da complexidade da cena rica de sons, como sugere Opolski (2013).

Além do exposto, outro aspecto interessante a ser analisado é o índice de materialização dos sons da cena em questão. Seguindo as ideias de Michel Chion (1994 apud OPOLSKI, 2013, tradução da autora), anteriormente mencionadas no capítulo 3 desta pesquisa, todo som tem maior ou menor índice de materialização, dependendo da qualidade e da quantidade dos efeitos sonoros que propiciam o reconhecimento da fonte emissora do som em questão.<sup>50</sup>

Nesse sentido, Opolski (2013, p. 138) também faz uma reflexão do tema, apontando que quanto mais detalhes o som proporcionar ao público, maior será seu índice de materialização e, conseqüentemente, maior será sua contribuição para a

---

<sup>50</sup> **Do original:** “The materializing indices are the sound’s details that cause us to “feel” the material conditions of the sound source, and refer to the concrete process of the sound’s production”. (CHION, 1994 apud OPOLSKI, 2013, tradução da autora).

narrativa da produção audiovisual, “pois serão mais claras as associações com as fontes sonoras.”

A fim de compreender a relação desses conceitos com a cena do estudo de recepção, foi proposto aos participantes a questão: “Que som chamou mais a sua atenção nessa cena?” Para o participante 1 a atenção foi captada pela mistura de todos os elementos sonoros, porque, em sua opinião, a intenção desta montagem era justamente causar agonia no espectador. De acordo com o participante 6, o som que se destacou na cena foi o grito da multidão, entoando “golpistas, fascistas, não passarão”, pois, em sua análise, os demais sons já são conhecidos por conta do repertório do espectador, ao contrário do grito, que só pôde ser percebido no momento de reprodução da cena com som.

Já para os participantes 2, 3, 4 e 5 o som destaque foi o do helicóptero. De acordo com os participantes 3, 4 e 5, o som chamou atenção por não ser possível identificar sua fonte em cena. Além disso, o participante 3 destacou que o som contribuiu para a tensão da cena. Assim como seu colega, o participante 5 também apresentou esse elemento de tensão gerado pelo som do helicóptero, mas complementou sua resposta afirmando que caso fechasse os olhos, e os sons dos sinalizadores e “armas de borracha” fossem mais altos, poderia pensar que estava assistindo um filme de guerra.

Outro ponto relevante a ser mencionado é a apresentação do som do helicóptero, elemento sonoro já destacado pelos participantes, mas que torna-se “peculiar” por não aparecer em cena. Por tal situação, julgou-se interessante propor aos participantes que indicassem se ouviram algum elemento sonoro, mas não o viram em cena, ou seja, se notaram a utilização de um som extra diegético, e, caso respondessem positivamente, que apontassem qual era esse som. De todos os estudantes, apenas um não respondeu “o helicóptero”.

Diante do exposto, cabe apresentar novamente o conceito presente no capítulo 3 e ao longo desta análise fílmica. Segundo Silva (2005 apud OPOLSKI, 2013, p. 130), os efeitos sonoros são elementos figurativos em uma produção audiovisual pois, “remetem nossa mente à [sic] imagens ou acontecimentos físicos reais, de acordo com nossas informações prévias adquiridas.” Nesse sentido, pode-se refletir que, apesar da fonte emissora do som não estar presente na cena, pôde-se identificá-la



após o estímulo sonoro pela associação com o repertório de sons que conhecemos. Portanto, cabe afirmar que a construção de tais elementos em cena reforça a contribuição do *design* de áudio para a construção narrativa do documentário.

Para finalizar a análise do uso de efeitos sonoros no *design* de áudio do documentário, cabe mencionar, mais uma vez, o aspecto metodológico proposto por Thom (1999) que argumenta que se sem o som o sentido da cena mudar, isso significa que ele é parte estruturante da obra. Aqui vale, então, apresentar o argumento do participante 3 que julgou o som da cena imprescindível para sua compreensão, afirmando que:

quando a gente assiste a cena sem o áudio você vê que tem esse contexto de confronto, esse momento tenso, mas essa sensação não é provocada com tanta intensidade quando a gente assiste sem o áudio. [...] O olho acaba te desvirtuando um pouco, você acaba prestando atenção mais nas pessoas, em algum outro elemento visual que te chamou atenção e essa atenção acaba se dissipando, mas quando tem o áudio parece que ele te apreende “pra” cena como um todo.

Já o participante 6 afirmou o total oposto, argumentando que, das cenas apresentadas pelo estudo de recepção até aquele momento, a utilizada para análise dos efeitos sonoros foi a que menos dependeu do som, pois as imagens por si só já eram impactantes. Para ele, o som surge apenas para “ilustrar” a cena.

Cabe ressaltar, diante do exposto, que a amostragem desta pesquisa é pequena e sem viés quantitativo. Dessa forma, entende-se não haver uma unanimidade entre as respostas. Contudo, julga-se importante destacar que a pesquisadora concorda com o exposto pelo participante 3, por entender que, como aponta Chion (1994 apud OPOLSKI, 2013), já mencionado anteriormente, a quantidade de efeitos sonoros utilizados em uma cena pode definir seu “índice de materialização”, índice esse que, segundo o autor, “influenciam na percepção da cena gerando significado para ela”. (CHION, 1994 apud OPOLSKI, 2013, p. 134, tradução da autora)<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> **Do original:** “[...] wose relative abundance or scarcity always influences the perception of the scene and its meaning”. (CHION, 1994 apud OPOLSKI, 2013, p. 134, tradução da autora).

Diante da análise dos efeitos sonoros, passa-se a compreender o uso do silêncio no documentário “Democracia em Vertigem”.

#### 6.5 CENA 4 – SILÊNCIO

Com o intuito de concluir a análise fílmica do documentário “Democracia em Vertigem”, objeto de estudo da presente pesquisa, passa-se, neste momento, à análise do uso do silêncio na produção audiovisual em questão. Tal análise se fará por meio da cena iniciada na minutagem 18m, 39s, utilizada no estudo de recepção e aqui exposta como “Figura 6”.

Na cena em questão, a diretora do documentário, Petra Costa, entrevista sua mãe enquanto a leva para conhecer a ex-Presidenta Dilma Rousseff, questionando, mais precisamente: “mãe, como é que você se sentiu quando ela [Dilma] foi eleita? Foi escolhida”?

Figura 6 – Cena 4 do estudo de recepção



Fonte: Documentário “Democracia em Vertigem” /Netflix

Julga-se interessante iniciar a reflexão a respeito da utilização deste elemento sonoro no documentário, com uma análise a respeito da ideia de Cláudio da Costa (2000 apud COSTA, 2008), anteriormente já mencionada no referencial bibliográfico desta pesquisa. De acordo com o autor, o silêncio é essencial para a “composição do ritmo do filme, pois é nesse intervalo que os sentidos se comunicam”. (COSTA, 2000 apud COSTA, 2008, p. 193).

Nesse íterim, cabe lembrar a fala do editor de efeitos sonoros da produção, Stanley Arthur Gilman (2020), que afirmou que o tom do documentário é “fundamentalmente melancólico”. Podendo-se dizer, portanto, ao fazer uma relação sucinta com a ideia de Costa (2000 apud COSTA, 2008), que o silêncio aparente na cena em questão atingiu seu objetivo a partir do tom estipulado, como será apresentado mais adiante nesta análise por meio das falas dos participantes do estudo de recepção.

Além da função de compor o ritmo do filme, o autor também argumenta que são os momentos de silêncio que possibilitam ao espectador um tempo para que façam uma tradução das sensações expostas. Nesse sentido, para compreender a relação da ideia do autor com a cena do documentário, foi questionado aos participantes do estudo de recepção: “Qual sensação você teve nos momentos de silêncio”?

Para os participantes 4 e 6 o silêncio da cena lhes despertou a sensação de proximidade da realidade, assim como a impressão de estarem participando da conversa entre a diretora, Petra Costa, e sua mãe. Vale destacar outro ponto apresentado pelo participante 6, para ele:

[...] o silêncio tanto da pessoa que “tá” conduzindo a entrevista, a calma, o ritmo, quanto o silêncio que a própria entrevistada coloca quando ela fala pausadamente “pra” mim tem muito a ver com a coisa natural e pessoal. A impressão que dá é de proximidade e de veracidade [...].

Os demais participantes apontaram outros aspectos que, acredita-se, sejam importantes: O participante 1 mencionou ter a sensação de que a entrevistada estava

cansada, segundo o estudante: “ela é uma mulher cansada, que já passou por muita coisa.” Nesse sentido, pode-se relacionar o argumento exposto pelo participante 1, com a resposta dos participantes 3 e 5. Para o primeiro, a entrevistada parece estar refletindo sobre algo que não quer falar, de acordo com o participante o próprio semblante da entrevistada parecia demonstrar que ela estava “omitindo partes em que teriam lhe causado mais dor”, o que poderia ser associado ao cansaço demonstrado depois de tantas vivências, argumento do participante 1. Para o segundo, ela demonstrava estar, de certa forma, desconfortável, além de ter “um filme” passando em sua cabeça, talvez um demonstrativo do argumento exposto pelo participante 3. Por fim, relata-se o comentário do participante 2, que afirmou que a cena lhe transmitiu uma seriedade, que pode se relacionar com os argumentos supracitados.

Segundo Gilman (2020) esses momentos de silêncio “são os mais legais”, porque exigem uma grande maturidade do editor para compreender que, em alguns momentos, retirar elementos da cena pode ser a decisão mais assertiva. Gilman (2020) relembra inclusive o famoso ditado popular para salientar seu argumento, “menos é mais”.

Com o intuito de exemplificar uma cena do documentário que possui essa “economia” sonora, Gilman (2020) falou sobre a cena da morte da esposa do ex-presidente Lula, Marisa Letícia Lula da Silva, que veio à óbito após complicações de um Acidente Vascular Cerebral (AVC), em fevereiro de 2017. Meses depois de uma sequência de denúncias contra Lula, apresentadas no capítulo 5 da presente pesquisa, por meio do Quadro 9. Nota-se:

Tem uma cena que mostra eles andando na rua assim, uma galera andando na rua, uma fila eu acho para entrar no velório também e aí vem realmente um silêncio assim, sabe? Sem música, só o som do ambiente e tal. Isso dá um respiro também no filme, que é diferente de só a música baixa preparando você para algo assim. É um respiro um pouco mais intenso mesmo, que aí leva a um momento mais – indecifrável – só que não é uma bomba, é um momento triste de fato [...]. (GILMAN, 2020).

Outro aspecto importante a ser mencionado é a ideia, anteriormente já exposta no referencial bibliográfico, de Costa (2008, p. 208). Segundo o autor, o silêncio é utilizado, em produções cinematográficas recentes, como representante de uma

passagem para “um som subjetivo”. De acordo com Costa (2008), nessa passagem o público compartilha, portanto, de um momento de introspecção do personagem em cena.

A fim de analisar se tal afirmação se confirmava no contexto do “Democracia em Vertigem”, foi questionado aos participantes do estudo de recepção se o trecho selecionado os fez refletir sobre algo, propondo que apontassem suas reflexões caso a resposta fosse positiva. Todos os participantes responderam que sim, a cena os fez refletir sobre algo, porém, sobre aspectos diferentes.

Os participantes 1, 4 e 5 relataram que a cena os fez pensar a respeito da representatividade na figura de Dilma Rousseff como primeira mulher eleita Presidente do Brasil, acontecimento apontado no capítulo 5 desta pesquisa. O participante 6 argumentou sua resposta dizendo que pensou sobre a trajetória de Dilma, mas não sobre a representatividade de sua eleição. O participante 2, abordou a mesma questão apresentada por seus colegas, participantes 1,4 e 5, mas também relatou ter pensado sobre a tortura sofrida pela petista enquanto esteve presa no período ditatorial, também já mencionado no capítulo 5. Por fim, o participante 3 que, assim como o participante 2, afirmou que a cena apresentada lhe trouxe uma reflexão a respeito da Ditadura Militar brasileira, entre os anos de 1964 e 1985, segundo ele: “uma cena de tristeza por um fato obscuro da história do país”.

Além do questionamento já apresentado, outra pergunta foi feita com o mesmo intuito de associação com o argumento exposto por Costa (2008): “O que você acha que passou pela cabeça da entrevistada no momento de silêncio entre uma fala e outra”?

Segundo o participante 2, a entrevistada estava “buscando palavras para descrever bem a situação e o sentimento dela”. Para o participante 1 a entrevistada sentiu que estavam “invadindo” seu “espaço pessoal” ao lhe propor uma pergunta delicada. Já para o participante 4 a entrevistada demonstrou estar tentando controlar seus sentimentos, tentando não “colocar tudo ‘pra’ fora”, algo que pode se relacionar com a ideia apresentada pelo participante 2. No mesmo sentido, os participantes 3, 5 e 6 argumentaram que a “personagem” estava tentando lembrar os momentos descritos em cena, tentando encontrar uma forma ponderada de relatá-los à filha.

Nesse ínterim, cabe destacar a fala do editor de efeitos sonoros do documentário. Para compreender a percepção de Gilman (2020) a respeito do assunto foi proposta a questão: “O autor Fernando Moraes da Costa estabelece que o silêncio pode representar um momento de introspecção de determinado personagem. No “Democracia em Vertigem” manter essas cenas sem trilha musical foi algo planejado nesse sentido?” Nota-se:

[...] eu acho que sim. Eu acho que não tinha música nessas cenas justamente por causa disso, porque é um momento mais íntimo mesmo e sério né. Que é solene né. E acho que colocar música lá romantiza um pouco, então tirando isso fica mais sincero. (GILMAN, 2020).

A partir desse aspecto, julga-se válido destacar a relação entre produção ficcional e documental feita por Gilman (2020) para discorrer mais sobre o assunto. Para o editor de efeitos sonoros, produções cinematográficas com muitos efeitos sonoros, e até mesmo *reality shows* nos quais a música se faz presente em todos os momentos, o telespectador não possui instantes de “respiro”, para poder, segundo Gilman (2020), “entrar num nível mais profundo de empatia com o que ele ‘tá’ vendo”. Para o editor de efeitos sonoros, o equilíbrio sonoro da produção documental permite ao público um “borbulhar” de sentimentos maiores.

Vale ressaltar, por fim, que tal percepção foi notada por dois dos seis participantes do estudo de recepção desta pesquisa. Para o participante 6 o fato da cena não ter trilha permitiu que, “o som ambiente do carro” invocasse “essa proximidade legal que o documentário propõe.” No mesmo sentido, o participante 3 afirmou que o silêncio auxiliou a dar “dramaticidade” à cena, bem como a apresentação de uma linguagem mais “limpa”, sem tantas edições, passou mais “veracidade” ao relato.

Se faz relevante mencionar, então, que, a partir das exposições supracitadas, pôde-se notar que o *design* de áudio contribui para a construção narrativa do documentário.

Com a análise do silêncio no documentário “Democracia em Vertigem”, encerra-se a análise fílmica da presente pesquisa.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento da presente pesquisa, com o tema: “O *design* de áudio na construção narrativa do documentário ‘Democracia em Vertigem’, da cineasta brasileira Petra Costa”, se iniciou pelo desejo da pesquisadora em unir dois assuntos de seu interesse: a música e a política brasileira. Houve, também, a ânsia pela compreensão da pertinência do objeto de estudo diante do atual cenário político e pelo debate sobre a importância da democracia em tempos de polarização e avanço de políticas extremistas pelo mundo.

Nesse sentido, com o início dos estudos, compreendeu-se a importância de pesquisar não somente a utilização da música na produção audiovisual, mas também de outros elementos sonoros importantes para a narrativa proposta pela cineasta, como narração, trilha musical, efeitos sonoros e silêncio.

Diante de tal decisão, estipulou-se como metodologia de pesquisa a Análise Fílmica do conteúdo, bem como a realização de entrevista com o editor de efeitos sonoros da produção, Stanley Arthur Gilman, e estudo de recepção com estudantes do curso de Produção Audiovisual – Cinema e do curso de Jornalismo da Universidade de Caxias do Sul (UCS), a fim de responder a questão norteadora proposta: “Como o *design* de áudio contribui para a construção narrativa do documentário ‘Democracia em Vertigem’, da diretora Petra Costa?”. Assim como responder o objetivo geral estipulado: “Analisar como o *design* de áudio se faz presente no documentário ‘Democracia em Vertigem’ e destacar sua importância na construção narrativa do conteúdo”. Tal metodologia permitiu, portanto, um melhor entendimento do processo criativo do *design* de áudio apresentado pelo documentário, e a assimilação da percepção do público quanto à sua contribuição para a narrativa.

Como resposta à questão norteadora, atingiu-se a compreensão de que o *design* de áudio do objeto de estudo auxilia a diretora, Petra Costa, a contar sua história por meio dos elementos sonoros de narração, trilha musical, efeitos sonoros e silêncio. Tais elementos, entendeu-se, dão ênfase para o tom “melancólico” buscado pela autora ao relatar sua preocupação com o futuro da democracia brasileira, despertando, dessa forma, a mesma inquietude nos telespectadores.

Contudo, julga-se interessante mencionar outros aspectos que salientam a importância do *design* de áudio para a construção narrativa do documentário “Democracia em Vertigem”. Como, por exemplo, a constatação de que, ao contrário do que defende Thom (1999), anteriormente já mencionado nesta pesquisa, o documentário em questão não teve seu desenvolvimento sonoro em conjunto com as ideias iniciais de roteiro, algo que poderia influenciar, de forma negativa, a construção do som.

Entretanto, entendeu-se que tal influência não se concretizou pela participação do *sound designer*, Leslie Shatz, no processo de edição, ao realizar sessão de *spotting* com os editores, como mencionado no capítulo 6. Bem como pelo fato da trilha musical original ter começado a ser desenvolvida, pelo menos de forma parcial, dois anos antes da roteirização efetiva do projeto.

No mesmo sentido, ao analisar o uso da trilha musical no documentário pôde-se perceber que, como define Bruce (1995 apud COSTA, 2008, p. 182), além de servir como acompanhamento das imagens, a música do “Democracia em Vertigem” tem o papel de organizar a narrativa, expandindo “o sentido das imagens” e dividindo com elas a tarefa de contar a história proposta por Petra Costa.

Já no aspecto de desenvolvimento dos efeitos sonoros, cabe destacar a preocupação tida pela equipe com a contextualização ambiental necessária à uma produção documental. Sendo assim, se constatou que o *sound designer* do documentário, Leslie Shatz, e os editores sonoros da produção, mixaram e editaram os sons de forma que, em entrevistas, destacam as falas necessárias sem, contudo, excluir os sons ambiente. Já em cenas como as de manifestação, acrescentam elementos importantes para a identificação da mesma como, por exemplo, a adição do som das vuvuzelas, mencionada por Gilman (2020) no capítulo 6.

Além do exposto, acredita-se importante mencionar a percepção de que a ideia proposta por Costa (2008, p. 208) se faz valer no documentário “Democracia em Vertigem”. Seguindo as ideias do autor, notou-se que o documentário proporciona silêncios em cena, apresentando uma “economia” de sons que permitem ao espectador participar da introspecção de determinado “personagem”, bem como momentos de reflexão a respeito do assunto tratado.



Cabe também mencionar que o conceito apresentado por Thom (1999 apud OPOLSKI, 2013, p. 183), ao defender que se o sentido de uma cena mudar tendo seu som removido, isso significa que o som em questão “é parte estruturante da narrativa da obra”, foi confirmado pelos participantes do estudo de recepção, com ênfase nas cenas 1 – narração e 3 – efeitos sonoros, também apresentadas no capítulo 6, subitens 6.2 e 6.4, respectivamente.

Além das respostas aqui supracitadas, julga-se necessário apontar, da mesma forma, os objetivos específicos atingidos por meio da pesquisa bibliográfica que deu origem aos demais capítulos deste trabalho. Nesse sentido, apontam-se os primeiros objetivos específicos: conceituar e caracterizar o *design* de áudio e seus elementos; estudar a importância do *design* de áudio para o conteúdo audiovisual; e elucidar como a trilha sonora de um documentário pode auxiliar em sua narrativa; que foram alcançados no capítulo 3 por meio da exposição de conceitos básicos do *design* de áudio, da definição e compreensão de elementos sonoros e sua importância para a construção narrativa de produções audiovisuais, ao utilizar, como referência, autores como Débora Opolski (2013), Fernando Moraes da Costa (2008) e Randy Thom (1999).

No mesmo sentido, também foi estipulado como objetivo específico: estudar o conceito de documentário, assim como elementos da narrativa documental no audiovisual. Tal objetivo foi atingido por meio do capítulo 4 desta pesquisa, com a apresentação das definições básicas de documentário e sua análise enquanto gênero ficcional ou jornalístico. Assim como com a contextualização do próprio objeto de pesquisa, abordando as decisões tomadas pela diretora. Para o desenvolvimento de tal capítulo, teve-se como principais referências os autores: Piero Sbragia (2020), Bill Nichols (2005), Sérgio José Puccini Soares (2007) e Tiago Coelho (2019).

Nesse ínterim, por fim, estipulou-se, também como objetivo específico: conceituar e analisar a democracia no contexto brasileiro, sua importância e seus elementos, assim como sua relação com a comunicação. Objetivo este alcançado no desenvolvimento do capítulo 5 por meio do estudo das ideias de autores como Alain Rouquié (1985), José Murilo de Carvalho (2011), Steven Levitsky e Daniel Ziblatt (2018), Thomas Albert Sebeok (1995), Salvato Trigo (1995), Marilena Chauí (2016), Ciro Gomes (2016) e José Eduardo Sabo Paes e Júlio Edstron Secundino Santos (2017). Se compreendeu, portanto, a partir do estudo de tais autores, a complexidade

do conceito de democracia e seu desenvolvimento ao longo do tempo, com foco principal no Brasil. Pôde-se refletir, também, acerca dos riscos de sua descontinuidade.

Como proposta de prosseguimento deste estudo, sugere-se a investigação do objeto de pesquisa por meio de uma Análise de Conteúdo, definindo, para fins de observação, cenas além das expostas na presente pesquisa. Nesse sentido, se propõe, também, o estudo de outros elementos sonoros aqui não tão aprofundados, como por exemplo os *sound effects* e as escolhas de composição das trilhas musicais.

Ao encerrar as considerações finais da presente pesquisa, destacam-se as falas finais do documentário “Democracia em Vertigem”, expostas pela diretora, Petra Costa (2019, não paginado):

Um escritor grego disse que a democracia só funciona quando os ricos se sentem ameaçados. Caso contrário, a oligarquia toma o poder. De pai pra filho, de filho pra neto, de neto pra bisneto e assim sucessivamente. Somos uma república de famílias. Um controlam a mídia, outras os bancos. Elas possuem a areia, o cimento, a pedra e o ferro. E, de vez em quando, acontece delas se cansarem da democracia, do Estado de Direito. Como lidar com a vertigem de ser lançado em um futuro que parece tão sombrio quanto o nosso passado tão obscuro? O que fazer quando a máscara da civilidade cai e o que se revela é uma imagem ainda mais assustadora de nós mesmos? De onde tirar forças pra caminhar entre as ruínas e começar de novo?

Compreende-se que documentários como o “Democracia em Vertigem” podem ser o caminho de esperança para esse futuro tão incerto. Despertando, por meio de suas ideias, a reflexão da população quanto à importância da democracia.

## REFERÊNCIAS

A CRONOLOGIA da investigação que levou Lula à prisão. **El País**, Madri, 7 abr. 2018. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/05/politica/1522917041\\_563602.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/05/politica/1522917041_563602.html)>. Acesso em: 22 set. 2020.

AMARAL, Marina. Jabuti não sobe em árvore: como o MBL se tornou líder das manifestações pelo impeachment. *In*: SINGER, André *et al.* JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO Murilo (org.). **Por que gritamos golpe?** Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo, SP: Boitempo, 2016. ISBN 978-85-7559-501-5. *E-book*.

ARAÚJO, Vitor. *In*: ORTEGA, Rodrigo; LORENTZ, Braulio. O som de 'Democracia em Vertigem': trilha foi planejada durante vários anos, diz pianista. **G1**, 9 fev. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/oscar/2020/noticia/2020/02/09/o-som-de-democracia-em-vertigem-trilha-foi-planejada-durante-varios-anos-diz-pianista.ghtml>>. Acesso em: 25 out. 2020.

BOLSONARO presidente: A surpreendente trajetória de político do baixo clero ao Palácio do Planalto. **BBC News Brasil**, São Paulo, 28 out. 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-45778959>>. Acesso em: 22 set. 2020.

BRAGA, Ruy. O fim do lulismo. *In*: SINGER, André *et al.* JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO Murilo (org.). **Por que gritamos golpe?** Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo, SP: Boitempo, 2016. ISBN 978-85-7559-501-5. *E-book*.

CANTO de Ossanha. Compositores e intérpretes: Baden Powell e Vinícius de Moraes. Rio de Janeiro, RJ: Forma/CBD/Universal Music, 1966. Disponível em: <<https://open.spotify.com/album/7ArWgeKnsNsaOyvFI2yNYd?highlight=spotify:track:76bNcEBsBn8gbzwcU1QIRK>>. Acesso em: 8 nov. 2020.

CAPARELLI, Sérgio. Autoritarismo e meios de comunicação no cone-sul. *In*: SILVA, Carlos Eduardo Lins da *et al.* MELO, José Marques de (org.). **Comunicação e transição democrática**. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto/Intercom, 1985. 320 p. (Série Novas Perspectivas).

CARDOSO, Ruth. Sociedade civil e meios de comunicação no Brasil. *In*: SILVA, Carlos Eduardo Lins da *et al.* MELO, José Marques de (org.). **Comunicação e**

**transição democrática.** Porto Alegre, RS: Mercado Aberto/Intercom, 1985. 320 p. (Série Novas Perspectivas).

CARNOY, Martin. **Estado e Teoria política.** Tradução da equipe de tradução PUCAMP. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1988. *E-book*.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho.** 14. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2011. ISBN 978-85-200-0565-1.

CHAUÍ, Marilena. A nova classe trabalhadora brasileira e a ascensão do conservadorismo. *In*: SINGER, André *et al.* JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO Murilo (org.). **Por que gritamos golpe?** Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo, SP: Boitempo, 2016. ISBN 978-85-7559-501-5. *E-book*.

COELHO, Tiago. Memória desarmada. **Revista Piauí**, Rio de Janeiro, 30 jul. 2019. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/memoria-desarmada/>>. Acesso em: 18 set. 2020.

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro.** Rio de Janeiro, RJ: 7Letras, 2008. 256 p. (Coleção Trinca-ferro). ISBN 978-85-7577-539-4.

DE DILMA a Bolsonaro, a cronologia de um Brasil conturbado. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 28 dez. 2018. Disponível em: <[https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2018/12/28/interna\\_internacional,1016959/de-dilma-a-bolsonaro-a-cronologia-de-um-brasil-conturbado.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2018/12/28/interna_internacional,1016959/de-dilma-a-bolsonaro-a-cronologia-de-um-brasil-conturbado.shtml)>. Acesso em: 22 set. 2020.

DEMOCRACIA em vertigem. Direção: Petra Costa. Produção: Joanna Natasegara, Petra Costa, Shane Boris e Tiago Pavan. Roteiro: Petra Costa. Busca Vida Filmes e Simmering Filmes, 2019. Publicado pela *Netflix*. Disponível em: <[https://www.netflix.com/watch/80190535?trackId=14170287&tctx=2%2C1%2C4ab7cf40-6f2e-4ec6-b1ef-ab9e6faffb49-1641373%2C5804f4d5-cbf0-4aa3-ad5c-95cf6a060cb6\\_34825427X3XX1606612293704%2C%2C](https://www.netflix.com/watch/80190535?trackId=14170287&tctx=2%2C1%2C4ab7cf40-6f2e-4ec6-b1ef-ab9e6faffb49-1641373%2C5804f4d5-cbf0-4aa3-ad5c-95cf6a060cb6_34825427X3XX1606612293704%2C%2C)>. Acesso em: 26 out. 2020.

DIJK, Teun A. Van. Discurso, poder e acesso. *In*: CARDIN, Jean-Claude *et al.* RECTOR, Mônica; NEIVA, Eduardo (org.). **Comunicação na era pós-moderna.** 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. ISBN 85-326-1907-X.

ELTZ, Tiago. "Democracia em Vertigem" é o candidato brasileiro ao Oscar de melhor documentário. **Jornal Nacional**, Rio de Janeiro, 7 fev. 2020. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8305015/programa/>>. Acesso em: 15 set. 2020.

FELPERIN, Leslie. The Edge of Democracy review – to the heart of Brazilian politics. **The Guardian**, Londres, 21 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2019/jun/21/the-edge-of-democracy-review-petra-costa-brazil-documentary>>. Acesso em: 15 set. 2020.

FREITAG, Raquel Meister Ko. Amostras sociolinguísticas: probabilísticas ou por conveniência? **Revista de Estudos da Linguagem**, Minas Gerais: Universidade Federal de Minas Gerais, v. 26, n. 2, p. 667-686, 2018. ISSN: 2237-2083. DOI: 10.17851/2237-2083.26.2.667-686. Disponível em: <<http://oaji.net/articles/2019/3404-1555527739.pdf>>. Acesso em: 18 set. 2020.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, 2004 Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a03v2447.pdf>>. Acesso em: 30 mai. 2020.

FONSECA, Alana; DIONÍSIO, Bibiana; KANIAK, Thais. Eduardo Cunha é condenado a 15 anos de reclusão por três crimes na Lava Jato. **G1 PARANÁ**, 30 mar. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/eduardo-cunha-e-condenador-a-15-anos-de-reclusao-por-tres-crimes-na-lava-jato.ghtml>>. Acesso em: 16 out. 2020.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo, SP: Atlas, 2008. ISBN 978-85-224-5142-5. PDF. Disponível em: <[https://drive.google.com/file/d/1yjNDGMqPr-NPdHMOICuq1k\\_tqzlbjHz9/view](https://drive.google.com/file/d/1yjNDGMqPr-NPdHMOICuq1k_tqzlbjHz9/view)>. Acesso em: 6 mai. 2020.

GILMAN, Stanley Arthur. Entrevista concedida à pesquisadora deste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em 9 de outubro de 2020.

GOMES, Ciro. Por que o golpe acontece? *In*: SINGER, André *et al.* JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO Murilo (org.). **Por que gritamos golpe?** Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo, SP: Boitempo, 2016. ISBN 978-85-7559-501-5. *E-book*.

GOMES, Regina. **Teorias da Recepção, História e Interpretação de Filmes: Um Breve Panorama**. Livro de Actas – 4º SOPCOM. PDF. Disponível em:

<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-regina-teorias-recepcao-historia-interpretacao-filmes.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2020.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo, SP: Senac São Paulo, 2009. PDF. Disponível em: <<https://edoc.pub/queue/lendo-as-imagens-do-cinema-pdf-free.html>>. Acesso em: 6 mai. 2020.

KÖCHE, José Carlos. **Fundamentos de metodologia científica: teoria da ciência e iniciação à pesquisa**. 26. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. ISBN 978-85-326-1804-7.

KONRAD, Diorge Alceno; LAMEIRA, Rafael Fantinel. Campanha da Legalidade, Luta de Classes e Golpe de Estado no Rio Grande do Sul (1961-1964). **Revista Anos 90**, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 1993. v. 18, n. 33, p. 67-98, jul. 2011. ISSN 1983-201X versão *online*. Publicação contínua. DOI 10.22456/1983. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/23249/18242>>. Acesso em: 29 mai. 2020.

KONRAD, Diorge Alceno; LAMEIRA, Rafael Fantinel; LIMA, Mateus da Fonseca Capssa. **O Golpe e a Consolidação da Ditadura Civil-Militar no Rio Grande do Sul**. Cuadernos del CILHA versão *online*. 2013, 14(1), 107-126. ISSN: 1515-6125. Disponível em: <[https://www.academia.edu/27545950/O\\_Golpe\\_e\\_a\\_Consolida%C3%A7%C3%A3o\\_da\\_Ditadura\\_Civil\\_Militar\\_no\\_Rio\\_Grande\\_do\\_Sul](https://www.academia.edu/27545950/O_Golpe_e_a_Consolida%C3%A7%C3%A3o_da_Ditadura_Civil_Militar_no_Rio_Grande_do_Sul)>. Acesso em: 14 mai. 2020.

LABAKI, Amir. *In*: O documentário brasileiro que concorre ao Oscar. [Produção de]: Jéssica Maes. Café da Manhã, 14 jan. 2020. *Podcast*. Disponível em: <<https://open.spotify.com/episode/50kMj7xD3YPMwrXb7RAOW2>>. Acesso em: 18 set. 2020.

LEVITSKY, Steven; ZIBLATT, Daniel. **Como as democracias morrem**. Tradução de Renato Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2018. Título original: How democracies die. ISBN 978-85-378-1800-8.

LÖWY, Michael. Da tragédia à farsa: o golpe de 2016 no Brasil. *In*: SINGER, André *et al.* JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO Murilo (org.). **Por que gritamos golpe?** Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo, SP: Boitempo, 2016. ISBN 978-85-7559-501-5. *E-book*.

MANZINI, Eduardo José. **A entrevista na pesquisa social**. São Paulo, SP: Didática, 1990/1991.

MANZINI, Eduardo José. **Entrevista semi-estruturada**: análise de objetivos e de roteiros. *In*: Seminário Internacional sobre pesquisa e estudos qualitativos. Bauru, SP: 2004. Disponível em: <[https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/EduardoManzini/Manzini\\_2004\\_entrevista\\_semi-estruturada.pdf](https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/EduardoManzini/Manzini_2004_entrevista_semi-estruturada.pdf)>. Acesso em: 05 jul. 2020.

MATTOS, Sérgio. **Mídia controlada**: a história da censura no Brasil e no mundo. São Paulo, SP: Paulus, 2005. (Comunicação). ISBN 85-349-2407-4.

MORAIS, Isabela. É, não sou: “Canto de Ossanha” e a Dialética em Forma de Canção. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, Natal, n.4, jul-dez 2013. ISSN 2238-1198. Disponível em: <[http://www.rbec.ect.ufrn.br/data/\\_uploaded/artigo/N4/RBEC\\_N4\\_A7.pdf](http://www.rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N4/RBEC_N4_A7.pdf)>. Acesso em: 8 nov. 2020.

MORO, Gláucio Henrique Matsushita. Som, roteiro e montagem no audiovisual. *In*: FAXINA, Elson *et al.* FAXINA, Elson (org.). **Edição de áudio e vídeo**. Curitiba, PR: InterSaberes, 2018. (Série Excelência em Jornalismo). ISBN 978-85-5972-671-8. *E-book*. Disponível em: <<https://plataforma.bvirtual.com.br/Leitor/Publicacao/158374/pdf/0?code=aecS6nA/JDyB2UbcT3JW3CcMR2eSjz5/WkbEgCIYI2BIzHPMSfZQjmbTmsYu3mbmTC16umGkXX9Ga9Pvn41MrA==>>. Acesso em: 5 jul. 2020.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. 5 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2010. (Coleção Campo Imagético). Título original: Introduction to documentary. ISBN 85-308-0785-5. PDF. Disponível em: <<https://cadernoselivros.files.wordpress.com/2016/08/nichols-b-introduc3a7c3a3oao-documentc3a1rio.pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2020.

NUNES, Neila Ferraz Moreira. Poliarquia: O conceito moderno de democracia. **Vértices**, Campos dos Goytacazes, RJ, ano 5, n 1, jan/abr, 2003. PDF. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/269653488\\_POLIARQUIA\\_O\\_conceito\\_moderno\\_de\\_democracia](https://www.researchgate.net/publication/269653488_POLIARQUIA_O_conceito_moderno_de_democracia)>. Acesso em: 3 abr. 2020.

OPOLSKI, Débora. **Introdução ao desenho de som**: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira. João Pessoa, PB: Editora da UFPB, 2013. 200 p. (Coleção Humanidades). ISBN 978-85-237-0646-3.

ORTELLADO, Pablo; SOLANO, Esther; MORETTO, Márcio. Uma sociedade polarizada? *In*: SINGER, André *et al.* JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO Murilo (org.). **Por que gritamos golpe?** Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo, SP: Boitempo, 2016. ISBN 978-85-7559-501-5. *E-book*.

PAES, José Eduardo Sabo; SANTOS, Júlio Edstron Secundino. A democracia e o terceiro setor na atualidade: histórico e reflexos atuais. **Revista Direito e Liberdade**. ESMARN – v. 19, n. 1, p. 131-157, jan./abr. 2017. ISSN 2177-1758 versão *online*. Disponível em: <[http://ww2.esmarn.tjrj.jus.br/revistas/index.php/revista\\_direito\\_e\\_liberdade/article/view/999/718](http://ww2.esmarn.tjrj.jus.br/revistas/index.php/revista_direito_e_liberdade/article/view/999/718)>. Acesso em: 3 abr. 2020.

PAVIANI, Jayme. **Epistemologia prática**: ensino e conhecimento científico. Caxias do Sul, RS: Educus, 2009. 144 p. ISBN 978-85-7061-513-8.

RAMOS, Murilo Cesar. Papel dos meios de comunicação de massa na abertura política brasileira. *In*: SILVA, Carlos Eduardo Lins da *et al.* MELO, José Marques de (org.). **Comunicação e transição democrática**. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto/Intercom, 1985. 320 p. (Série Novas Perspectivas).

RATTON, Miguel. **Dicionário de áudio e tecnologia musical**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Música e Tecnologia, 2009. 192 p. ISBN 978-85-89402-13-2.

REIS, Marcelo Menezes. **Amostragem**. Santa Catarina. 2019. Apostila da disciplina INE 7002 - Estatística Para Administradores II do curso de Administração da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Disponível em: <<https://www.inf.ufsc.br/~marcelo.menezes.reis/Cap7.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2020.

RENZO, Artur *et al.* Cronologia resumida do golpe. *In*: SINGER, André *et al.* JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO Murilo (org.). **Por que gritamos golpe?** Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo, SP: Boitempo, 2016. ISBN 978-85-7559-501-5. *E-book*.

RIBEIRO, Renato Janine. **O afeto autoritário**: televisão, ética e democracia. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. ISBN 85-7480-230-1.

ROUQUIÉ, Alain; LAMOUNIER, Bolivar; SCHVARZER, Jorge. **Como renascem as democracias**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1985.



SBRAGIA, Piero. **Novas fronteiras do documentário: entre a factualidade e a ficcionalidade**. São Paulo, SP: Chiado Books, 2020. ISBN: 978-989-52-7499-4. *E-book*.

SINDSEP-DF. Comitê dos Servidores Federais em Defesa da Democracia, pela Liberdade Imediata de Lula e pelo Direito de Lula ser Candidato em 2018. **Cartilha cronologia do golpe**. 2 ed. Brasília, DF, 2018. PDF. Disponível em: <<http://sindsep.org.br/wp-content/uploads/2018/05/CARTILHA-CRONOLOGIA-DO-GOLPE.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2020.

SEBEOK, Thomas Albert. Comunicação. *In*: CARDIN, Jean-Claude *et al.* RECTOR, Mônica; NEIVA, Eduardo (org.). **Comunicação na era pós-moderna**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. ISBN 85-326-1907-X.

SINOPSE. **Democracia em Vertigem**, 2019. Disponível em: <<https://democraciaemvertigem.com/>>. Acesso em: 25 out. 2020.

SOARES, Sérgio J. Puccini. **Documentário e roteiro de cinema: da pré-produção à pós-produção**. Orientador: Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos. 2007. Tese (Pós-Graduação em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp141999.pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2020.

THOM, Randy. **Designing A Movie For Sound**. 1999. Disponível em: <[http://filmsound.org/articles/designing\\_for\\_sound.htm](http://filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm)>. Acesso em: 12 abr. 2020.

TRIGO, Salvato. A ética na comunicação social. *In*: CARDIN, Jean-Claude *et al.* RECTOR, Mônica; NEIVA, Eduardo (org.). **Comunicação na era pós-moderna**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. ISBN 85-326-1907-X.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2002. (Coleção Ofício de arte e forma). Título original: Précis d'analyse filmique. ISBN 85-306-0311-6. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/nx0x1v5>>. Acesso em: 6 mai. 2020.

**APÊNDICE A – PROJETO DE PESQUISA TCC I**

Projeto de pesquisa realizado no semestre 2020/2.

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

THAIS STRAPAZZON

**DEMOCRACIA EM VERTIGEM: A CONTRIBUIÇÃO DO *DESIGN* DE ÁUDIO PARA  
A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO DOCUMENTÁRIO**

Caxias do Sul

2020

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
CURSO DE JORNALISMO**

**THAIS STRAPAZZON**

**DEMOCRACIA EM VERTIGEM: A CONTRIBUIÇÃO DO *DESIGN* DE ÁUDIO PARA  
A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO DOCUMENTÁRIO**

Projeto de Trabalho de Conclusão de  
Curso apresentado como requisito para  
aprovação na disciplina de TCC I.

Orientador: Marcell Bocchese

Caxias do Sul

2020

## 1 TEMA

O *design* de áudio na construção narrativa do documentário Democracia em Vertigem, da cineasta brasileira Petra Costa.

### 1.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA

O presente projeto visa compreender a importância do *design* de áudio para a construção narrativa do documentário Democracia em Vertigem; e como sua utilização, ao longo desse filme documental, envolve o espectador na perspectiva apresentada ao longo de seus 123 minutos de duração.

## 2 JUSTIFICATIVA

O tema escolhido para este trabalho busca analisar a importância do *design* de áudio para uma produção audiovisual. Desde muito pequena tenho uma relação muito forte com a música e, por conta disso, sempre prestei muita atenção na trilha sonora de todo conteúdo que consumo, o que não poderia ser diferente quando assisti pela primeira vez o documentário Democracia em Vertigem.

A construção de áudio realizada neste documentário é envolvente e acredito que cumpre muito bem sua missão ao embalar o espectador para a perspectiva que é buscada por sua diretora, produtores e roteiristas.

Além disso, o tema se faz muito pertinente diante do atual cenário político e do debate sobre a importância da democracia em tempos de polarização e avanço de políticas extremistas pelo mundo. Em outros momentos da história, a tomada de poder era feita por meio de golpes de estado, hoje ela é feita de forma democrática; algo inclusive abordado no presente objeto de pesquisa.

[...] Democracias ainda morrem, mas por meios diferentes. Desde o final da Guerra Fria, a maior parte dos colapsos democráticos não foi causada por generais e soldados, mas pelos próprios governos eleitos. [...] O retrocesso democrático hoje começa nas urnas. (LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p. 16).

O documentário também foi indicado ao Oscar do ano de 2020, na categoria Melhor Documentário, algo que reforça sua importância no cenário audiovisual e cinematográfico do Brasil e do mundo, assim como sua relevância como objeto de pesquisa.

### 3 QUESTÃO NORTEADORA

Como o *design* de áudio contribui para a construção narrativa do documentário *Democracia em Vertigem*, da diretora Petra Costa?

## 4 OBJETIVOS

### 4.1 OBJETIVO GERAL

Analisar como o *design* de áudio se faz presente no documentário Democracia em Vertigem e destacar sua importância na construção narrativa do conteúdo.

### 4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Conceituar e caracterizar o *design* de áudio e seus elementos;
- Estudar a importância do *design* de áudio para o conteúdo audiovisual;
- Conceituar e analisar a democracia no contexto brasileiro, sua importância e seus elementos, assim como sua relação com a comunicação;
- Estudar o conceito de documentário, assim como elementos da narrativa documental no audiovisual;
- Elucidar como a trilha sonora de um documentário pode auxiliar em sua narrativa.



## 5 METODOLOGIA

O espaço destinado à metodologia de uma pesquisa científica é o espaço onde o pesquisador apresenta os métodos que serão utilizados para a investigação do tema apresentado. De acordo com José Carlos Köche (2009, p. 144) “[...] a metodologia deve esclarecer a forma que foi utilizada na análise do problema proposto. [...] Quem lê deve ter os elementos necessários para poder compreender, identificar e avaliar os procedimentos utilizados na investigação [...]”.

Para Antônio Carlos Gil (2008, p. 182), é na metodologia que o autor deve indicar minuciosamente os procedimentos que utilizou em suas análises. Dessa forma, o autor destaca que precisa-se apresentar qual é a natureza da pesquisa (exploratória, descritiva ou explicativa); quais serão as técnicas para coletas de dados (por meio de questionário ou entrevistas, por exemplo); como as variáveis das respostas foram operacionalizadas; qual é a amostragem dos dados coletados; bem como informações acerca das técnicas utilizadas para análise desses dados.

No caso da presente pesquisa, sua natureza será exploratória, para que seja possível esclarecer conceitos por meio de levantamento bibliográfico, a fim de analisar o objeto de pesquisa a partir da bibliografia.

Para a coleta de dados, que contribuirão, da mesma forma, para a análise do documentário “Democracia em Vertigem”, um questionário será aplicado para um grupo de pessoas, a fim de compreender suas sensações a respeito da trilha sonora do documentário em questão. Assim como pretende-se realizar uma entrevista com a diretora do documentário para compreender de que forma a trilha sonora construída auxilia a narrativa apresentada.

### 5.1 MÉTODO

Segundo Jayme Paviani (2009), o método científico utilizado em uma pesquisa varia de acordo com cada processo de investigação e, portanto, não existe uma receita comum do que deve ser feito. Cada projeto deve elaborar o método que melhor

se adeque a suas necessidades. Dessa forma, o autor defende que: “O método científico, portanto, faz parte do projeto de pesquisa, não como uma peça isolada, mas como algo integrado a outros elementos, formando um sistema coerente e eficaz [...]”. (PAVIANI, 2009, p. 62).

Paviani (2009, p. 61) estabelece três significados para método:

[...] O primeiro, indica caminho, orientação, direção: [sic] o segundo, aponta modos básicos de conhecer (como analisar, descrever, sintetizar, explicar, interpretar), e o terceiro refere-se a um conjunto de regras, de procedimentos e de instrumentos e ou técnicas (como questionário, entrevista, documentos) para obter dados e informações.

Nesse sentido, é necessário conceituar os métodos que proporcionam os modos básicos e as técnicas de investigação. Segundo os conceitos de Antônio Carlos Gil (2008, p. 9-15), existem cinco métodos que proporcionam as bases lógicas da investigação, sendo eles:

- a) Método dedutivo: parte de conceitos gerais, verdadeiros e indiscutíveis para, posteriormente, seguir para os particulares;
- b) Método indutivo: parte de conceitos particulares para, posteriormente, seguir para os gerais. Nele, observam-se fatos ou fenômenos para, em seguida, compará-los a fim de descobrir as relações entre si;
- c) Método hipotético-dedutivo: criam-se hipóteses para os problemas observados e procuram-se evidências empíricas que as refutem. Caso essas evidências não sejam capazes de falsear as hipóteses, alcança-se a sua corroboração;
- d) Método dialético: estabelece que os fatos sociais observados precisam ser analisados em seus contextos para que se obtenha resultados efetivos;
- e) Método fenomenológico: “parte do cotidiano, da compreensão do modo de viver das pessoas, e não de definições e conceitos [...]”. (GIL, 2008, p. 15).

Para elaboração do presente projeto, a fim de compreender os conceitos necessários para realizar, posteriormente, a análise do documentário objeto de pesquisa, o método mais apropriado é o dedutivo.

Ainda de acordo com Gil (2008, p. 16-18) existem seis métodos que indicam os meios técnicos da investigação:

- a) Método experimental: submetem-se os objetos pesquisados a variáveis a fim de analisar os resultados que elas produzem no objeto;
- b) Método observacional: observam-se os objetos alvo da pesquisa, sem interferir caso algo ocorra;
- c) Método comparativo: investigam-se os objetos de pesquisa com a intenção de ressaltar as diferenças e similaridades entre eles;
- d) Método estatístico: investigam-se os objetos de pesquisa através da aplicação da teoria estatística da probabilidade;
- e) Método clínico: “apóia-se numa relação profunda entre pesquisador e pesquisado.” (GIL, 2008, p. 17). Como, por exemplo, em pesquisas da área psicológica;
- f) Método monográfico: analisam-se os objetos da pesquisa partindo do pressuposto de que “[...] o estudo de um caso em profundidade pode ser considerado representativo de muitos outros [...]”. (GIL, 2008, p. 18).

## 5.2 ANÁLISE

A etapa de análise é na qual o autor estabelecerá, de acordo com Jayme Paviani (2009), o raciocínio lógico do desenvolvimento de sua pesquisa. De acordo com Paviani,

a análise ocupa-se com a elucidação de discursos, de proposições, de conceitos e de argumentos. O termo grego *analysis*, ou latino *resolutio*, designa um processo de conhecer, que consiste na explicitação de elementos simples ou complexos de conceitos, de proposições ou de objetos e de relações entre elementos desses objetos. (PAVIANI, 2009, p. 75).

Nesse sentido, é na análise que o pesquisador refletirá sobre os materiais encontrados que se relacionam com o tema de sua pesquisa e definirá o método a ser utilizado para a elaboração de seus apontamentos. Segundo Paviani (2009), nessa etapa são definidos conceitos, estabelecidas categorias, “codificações, tabulações, dados estatísticos, generalizações de dados, relações entre variáveis, etc.”. (PAVIANI, 2009, p. 76).

### 5.3 PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

Por meio da pesquisa bibliográfica o autor discorre sobre os conceitos importantes à sua análise através da revisão de livros, artigos científicos, trabalhos acadêmicos e demais recursos bibliográficos que contribuirão para a formulação de seu problema de pesquisa, assim como para “[...] a escolha das ações metodológicas adequadas [...]”. (PAVIANI, 2009, p. 53).

No que diz respeito a este projeto, nessa etapa foram identificadas bibliografias que abordam os temas “*design* de áudio”, “documentário”, “narrativa” e “democracia” a fim de conceituar elementos importantes para a futura análise do objeto de pesquisa.

Segundo Jayme Paviani (2009, p. 52), o autor de uma pesquisa,

nem sempre dispõe de teorias prontas e consagradas para resolver problemas científicos. Por isso, ele recorre, para melhor definir e formular seu problema de pesquisa à revisão da literatura sobre o assunto. Nesse sentido, ele considera as teorias existentes, os artigos de autores que de um modo direto ou indireto já escreveram sobre o problema em foco. Em outros termos, ele procede à revisão bibliográfica, levando em conta, de um lado, as teorias existentes da área ou da disciplina e, de outro lado, os estudos recentes que de um modo ou outro se relacionam a sua investigação.

Nesse íterim, Antônio Carlos Gil (2008, p. 72-77) defende que existem etapas que podem ser seguidas para a boa elaboração do referencial bibliográfico de uma pesquisa. Sendo elas:

- I. Formulação do problema: fase em que se estabelece o problema a ser pesquisado, devendo seguir critérios como: o interesse do pesquisador, a relevância teórica e prática do problema, a adequação à qualificação do pesquisador, a existência de material bibliográfico suficiente para embasamento, assim como o tempo hábil e outras condições de trabalho para o desenvolvimento da pesquisa;

Neste projeto de pesquisa, o problema formulado foi: “O *design* de áudio na construção narrativa do documentário ‘Democracia em Vertigem’, da cineasta brasileira Petra Costa”.

- II. Elaboração do plano de trabalho: em seguida, formula-se um plano de trabalho, que pode ser modificado durante o desenvolvimento da pesquisa, estipulando os procedimentos seguintes;

Para a elaboração deste projeto, estipulou-se, juntamente com o orientador, o desenvolvimento quinzenal das atividades, com a possibilidade de um período maior, de 21 dias, quando da necessidade de um aprofundamento maior na pesquisa. Para o início do percurso, foram conceituadas palavras-chave para a pesquisa, como: democracia, *design* de áudio e documentário. Dentro dos temas em questão, outros conceitos foram apresentados, como, por exemplo, a democracia brasileira, a relação entre democracia e comunicação, os elementos do *design* de áudio, entre outros.

- III. Identificação das fontes: identificam-se fontes capazes de contribuir para a resolução do problema estipulado;

A fim de conceituar as palavras-chave norteadoras desta pesquisa, foram identificados autores que abordassem temas como a democracia e os elementos do *design* de áudio em produções cinematográficas.

- IV. Localização das fontes e obtenção do material: nessa fase, localiza-se os materiais disponíveis das fontes encontradas;

Para a produção deste projeto, o material foi obtido na Biblioteca Central da Universidade de Caxias do Sul, localizados na internet, assim como disponibilizados pelo orientador.

- V. Leitura do material: lê-se o material encontrado das fontes identificadas com o objetivo de: “identificar as informações e os dados constantes dos materiais, estabelecer relações entre essas informações e dados e o problema proposto, e analisar a consistência das informações e dados apresentados pelos autores”. (GIL, 2008, p. 74);

A fim de uma construção lógica para a elaboração dos conceitos apresentados, leu-se cada conteúdo e produziu-se, após as leituras, um pequeno resumo das citações que seriam utilizadas.

- VI. Confeção de fichas: elaboram-se fichas, que podem ser bibliográficas ou de apontamentos, a fim de destacar os elementos importantes obtidos na leitura dos materiais;

Neste projeto, o momento destinado à confeção de fichas deu-se juntamente com a leitura do material bibliográfico encontrado.

- VII. Construção lógica do trabalho: organizam-se as ideias para a elaboração da pesquisa;

Após a leitura do material bibliográfico e a elaboração das fichas, os apontamentos eram verificados novamente a fim de construir uma lógica para a ordem de apresentação dos conceitos.

- VIII. Redação do texto: por fim, redige-se o texto levando em consideração todas as etapas anteriores.

Após a produção de todas as etapas destacadas anteriormente, elaborou-se o texto do presente projeto de pesquisa.

## 5.4 ANÁLISE FÍLMICA

Um dos aspectos metodológicos essenciais para a construção desta pesquisa é a análise fílmica que, de acordo com Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), é feita no mesmo sentido científico que a análise da composição química da água, por exemplo. Os elementos do filme analisado devem ser decompostos e percebidos isoladamente, permitindo um distanciamento do pesquisador da obra em questão, algo que proporcionará um destaque de materiais que poderiam passar despercebidos na totalidade da obra.

Nessa etapa, pode-se analisar então, como citado no subitem “Elementos do *design* de áudio e sua importância”, de acordo com a proposta do engenheiro de som Randy Thom (1999, apud OPOLSKI, 2013, p. 183), uma cena da obra em questão tendo seu som removido para, dessa forma, analisar se sua presença altera o sentido da mesma.

Em seguida, os autores Vanoye e Goliot-Lété (1994) defendem que eles devem ser estabelecidos entre esses elementos isolados na fase anterior, a fim de, dessa forma, “[...] compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo [...]”. (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 15).

Para os autores Laurent Jullier e Michel Marie (2009, p. 20), os instrumentos de uma análise fílmica “servem para caracterizar o estilo”. Nesse sentido, os autores definem o termo “estilo” em seu amplo sentido, definindo que devem ser analisados todos os elementos do filme, como a definição da história, a escolha dos atores e dos cenários, as regulações técnicas, entre outros. Ainda de acordo com os autores, a análise fílmica deve ser feita no nível do plano (escolha de enquadramentos, movimentos de câmera, etc.), no nível da sequência (definição da montagem sequencial das cenas, por exemplo) e no nível do filme (recursos da história, nível de interação com o espectador, entre outros).

Vale ressaltar que, no caso do presente projeto de pesquisa, o que será analisado é o *design* de áudio. Nesse sentido, a análise fílmica poderá utilizar-se da análise no nível do filme, segundo as ideias dos autores supracitados, para compreender o nível de interação que a trilha sonora desenvolve com o espectador.

Quanto a análise fílmica do som, elementos como o “abre-áudio” podem ser observados para estudar a boa utilização dos sons no filme. De acordo com o autor Gláucio Moro (2018, p. 154) o abre-áudio é importante, principalmente, em produções audiovisuais documentais, como em reportagens e documentários, pois permitem um transporte do telespectador para o lugar da ação apresentada. Esse elemento é construído com sons ambientes, como por exemplo: o som de carros passando pela rua, o som da plateia em uma apresentação, dentre outros.

Além disso, outro elemento que pode ser analisado é a sonorização elaborada pela equipe. Nessa etapa de edição, sons são acrescentados às cenas para, segundo o autor, destacar emoções e sensações. Contudo, se faz relevante observar se essa construção é feita de forma natural, permitindo que, além de despertar emoções no telespectador, o som contribua para a história que está sendo contada, sem competir com outros elementos como a narração ou o diálogo entre personagens em cena.

## 5.5 ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

A fim de desenvolver o presente objeto de pesquisa, um dos aspectos metodológicos que será utilizado é a entrevista, que, de acordo com Antônio Carlos Gil (2008), trata-se da técnica na qual o pesquisador formula perguntas para o público investigado a fim de, com isso, obter dados que interessam à investigação de seu problema de pesquisa. Para essa pesquisa, o objetivo é entrevistar um público diverso sobre suas impressões a respeito da trilha sonora do documentário “Democracia em Vertigem”. Além disso, entrevistar a diretora do documentário, Petra Costa, para compreender sua perspectiva sobre o papel da trilha sonora na construção de sua narrativa.

Cabe salientar que, para a pesquisa em questão, uma técnica importante a se conceituar é a da entrevista semiestruturada que, de acordo com Augusto Nivaldo Silva Triviños (1987 apud MANZINI, 2004, p. 2), caracteriza-se por questionamentos básicos que tenham relação com o tema pesquisado. A partir dos questionamentos propostos, novas possibilidades surgem com as respostas dos entrevistados.



Eduardo José Manzini (1990/1991, p.154) defende que o objetivo dessa forma de entrevista é elaborar perguntas básicas que possibilitem a obtenção de respostas mais livres por parte dos entrevistados, ou seja, não deixá-los condicionados a uma série padronizada de alternativas.

Nesse íterim o autor aborda a importância da elaboração de um roteiro com as perguntas, a fim de planejar a obtenção das informações necessárias para a pesquisa. Além disso, Manzini (2004, p. 2) aborda que o roteiro pode servir como meio de organização para o pesquisador ao interagir com suas fontes. Segundo o autor, a elaboração do roteiro também permite a atenção a alguns cuidados básicos que devem ser tomados quanto às perguntas que serão feitas. Alguns desses são: o cuidado com a linguagem utilizada, o cuidado com a forma das perguntas e o cuidado com a sequência das perguntas.

Ao compreender conceitos metodológicos relevantes para a elaboração do presente projeto de pesquisa, passa-se, por meio do referencial bibliográfico, a conceituar palavras-chave igualmente importantes para o desenvolvimento do projeto.

## 6 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A fim de compreender alguns conceitos norteadores do presente projeto de pesquisa, aborda-se, nesta etapa, os temas: *design* de áudio, seus elementos e sua importância, documentário, narrativa, principais conceitos da democracia, relação entre democracia e comunicação, democracia brasileira e democracia na atualidade.

### 6.1 DESIGN DE ÁUDIO

Para a construção desta pesquisa é necessário compreender conceitos importantes que serão grandes norteadores deste projeto e, futuramente, da análise do presente tema e seu desenvolvimento. Dentre eles, está a compreensão do conceito de *design* de áudio na produção cinematográfica de longa-metragem que será abordada neste subtítulo.

Graham Bruce (1995 apud COSTA, 2008, p. 182) pensa o cinema como: “uma montagem de pausas e momentos de música.” A construção sonora de uma produção audiovisual é grande responsável por sua narrativa e por seus desdobramentos. Nota-se:

[...] mais do que servir de acompanhamento às imagens – embora esse papel mais corriqueiro não esteja de todo descartado –, a música por vezes organiza a narrativa, expande o sentido das imagens, passa a dividir com elas a incumbência de contar a história. (BRUCE, 1995 apud COSTA, 2008, p. 182).

É importante destacar, contudo, que filmes e documentários, de curta ou longa metragem, como conhecemos atualmente, são uma construção recente que deriva de uma busca pela inserção do som no cinema que, até 1927, era mudo. De acordo com a mestre em música, Débora Opolski (2013, p. 15), “[...] o cinema se tornou comercialmente audível em 1927 com *O cantor de Jazz*<sup>52</sup>, quando os espectadores

---

<sup>52</sup> *The Jazz Singer*. Dir. Alan Crosland, Warner Bros. Pictures, 1927.

puderam, pela primeira vez, ouvir sons sincronizados com a imagem em uma tela de cinema”.

Alguns autores, ainda, declaram que mesmo antes do surgimento do som no cinema era possível que o destaque de alguns elementos visuais permitisse ao público a compreensão e imaginação de seus sons. “Muitos pesquisadores, dentre eles Manzano<sup>53</sup>, afirmam que mesmo antes de 1927 o cinema não era mudo, pois as imagens sugeriam sons que não estavam sendo ouvidos mas eram pressentidos pelo público”. (OPOLSKI, 2013, p. 15).

Os elementos sonoros têm funções abrangentes. Virgínia Flores (2006, apud OPOLSKI, 2013, p. 178) acredita que essas funções vão além dos elementos apresentados no cinema, como vozes, ruídos, sons ambientes e trilhas musicais. Para ela “[...] a escuta fílmica, vai de [sic] encontro a outros conceitos mais relativos às qualidades dos sons usados e suas formas, além de como são colocados em relação à cena visual”.

Nesse sentido, além da simples inserção de uma trilha, ou ambientação sonora, vale ressaltar a importância de sua contextualização com os elementos visuais que são apresentados; é importante que exista um acordo entre o som apresentado e sua representação visual. Tal construção ocorre, no mundo audiovisual, através do *design* de áudio, ou desenho de som para alguns pesquisadores brasileiros.

Randy Thom (1999, apud OPOLSKI, 2013, p. 21), engenheiro de som e vencedor do Oscar de melhor edição de som em 2006, afirma que uma boa maneira de se construir um filme com um bom uso de som é desenhá-lo para tal, ou seja, escrever o roteiro imaginando as possibilidades sonoras em cada trecho, permitindo que o som influencie as decisões criativas desde o início da produção de uma história.

Para Thom (1999, apud OPOLSKI, 2013, p. 67), a palavra *design* contempla todo trabalho criativo feito em som. O uso de bons aparelhos e de uma técnica consistente são importantes, mas um bom trabalho nessa área pode ser feito com a utilização de uma biblioteca básica de efeitos sonoros ou apenas utilizando diálogos.

---

<sup>53</sup> Luiz Adelmo Fernandes Manzano, doutor em Ciências da Comunicação, tem experiência como diretor e roteirista, e é autor do livro *Som-Imagem no Cinema*, utilizado como base para a citação da autora Débora Opolski.

No desenvolvimento de uma produção cinematográfica, além dos aparatos citados anteriormente, é necessário que haja um planejamento e profissionais dedicados estritamente à área sonora.

Quanto aos caminhos do som, é comum que não haja pessoa encarregada de verificar o processo inteiro. É desejável que o técnico de som, ou mesmo o editor, esteja presente no início para acrescentar às discussões da decupagem as necessidades do som, prever posicionamento dos microfones e demais estratégias de captação, visitar as locações e, tanto quanto discutir a parte técnica, desenvolver o conceito sonoro do filme. (COSTA, 2008, p. 239).

Nesse sentido, um profissional importante para a composição da equipe sonora é o desenhista de som, ou *sound designer*, que, de acordo com Fernando Morais da Costa (2008, p. 238), é responsável por “coordenar todo o processo de concepção, captação e finalização sonora”.

Entretanto, autores como Débora Opolski (2013, p. 67), baseada nas propostas de Randy Thom (1999), defendem que o *design* de áudio vai além do profissional contratado para tal atividade. Para a autora (2013, p. 67), o *design* de áudio é multiautoral e qualquer pessoa que participe criativamente da composição do som de uma obra cinematográfica, seja na teoria ou na prática, contribui para a formação do *design* sonoro da produção em questão.

O *sound designer*, na origem do termo, diz respeito à pessoa que trabalha na criação do conceito de som juntamente com o diretor do filme, desde a pré-produção. [...] todos os profissionais envolvidos na pós-produção de som participam diretamente da composição do *sound design*. (OPOLSKI, 2013, p. 65).

Para a autora, não somente o editor que cria o conceito dos efeitos sonoros e/ou o supervisor de edição de som devem ser creditados como *sound designers*, mas sim todos aqueles que são editores de alguma parte sonora da obra produzida.

Para fins de contextualização, entende-se como pré-produção de um filme a etapa que realiza o planejamento. É nessa etapa que são elaborados, por exemplo, o roteiro e o planejamento de gravações, assim como são analisadas todas as questões

burocráticas envolvendo a liberação de direitos autorais, a contratação de profissionais, a separação de equipamentos necessários para a realização do filme e o orçamento estipulado para o mesmo.

Na produção, portanto, são colocadas em prática todas as ações estipuladas no planejamento, ou seja, são feitas as gravações, tanto da parte visual, quanto da sonora. Por fim, a pós-produção, que será abordada na sequência deste subtítulo, é a etapa que analisa todo o material obtido durante a produção. Nela são feitas as edições visuais e sonoras necessárias, assim como o planejamento de divulgação do filme e sua tradução para outros idiomas, quando necessário.

A partir da compreensão do conceito de *design* de áudio e seu desenvolvimento na produção audiovisual, é necessário analisar quais são seus elementos e sua importância para uma construção narrativa, assunto que será abordado no próximo subtítulo.

## 6.2 ELEMENTOS DO *DESIGN* DE ÁUDIO E SUA IMPORTÂNCIA

Para a construção de uma trilha sonora, diversos elementos sonoros, com diferentes funções, precisam se complementar. Dessa forma, faz-se necessário compreender quais são esses elementos e a importância de sua boa construção no *design* de áudio.

Como dito no subtítulo anterior, de acordo com a autora Virgínia Flores (2006, apud OPOLSKI, 2013, p. 178), “o som no cinema vai além dos tipos apresentados como vozes, ruídos, ambientes e músicas.” Para a autora, o som, em um filme, se complementa com outros conceitos a ele relacionados como, por exemplo, a qualidade dos próprios sons utilizados e a construção de uma relação entre o som e a cena visual, que é alcançada por meio da edição, que será abordada mais adiante no presente projeto.

O engenheiro de som Randy Thom sugere que haja uma remoção do som de uma cena para confirmar se, sem sua presença, o sentido desta muda. Se a resposta for positiva, isso demonstra que o som da cena em questão “é parte estruturante da narrativa da obra”. (1999, apud OPOLSKI, 2013, p. 183).

Para Thom (1999, sem paginação), o som ainda é algo pouco valorizado dentro da produção audiovisual, sendo muitas vezes considerado como algo supérfluo. O autor afirma que, em escolas de cinema, o som costuma ser ensinado como “[...] uma série tediosa e misteriosa de operações técnicas, um mal necessário no caminho de fazer as coisas divertidas”. (THOM, 1999, sem paginação, tradução nossa)<sup>54</sup>.

Entretanto, o autor defende que:

O som pode ser a ferramenta mais poderosa no arsenal do cineasta em termos de sua capacidade de seduzir. Isso porque "som", como disse o grande editor de som Alan Splet<sup>55</sup>, "é uma coisa do coração". Nós, o público, interpretamos o som com nossas emoções, não com nosso intelecto. (THOM, 1999, sem paginação, tradução nossa)<sup>56</sup>.

Thom (1999, sem paginação, tradução nossa) ainda afirma que, para muitos diretores, o som é visto como algo útil para “aprimorar o visual e enraizar as imagens em um tipo de realidade temporal”<sup>57</sup>. No entanto, o autor defende que o som tem grande potencial dentro de uma narrativa, desde que seja construído para tal e que seja “um participante ativo no processo”. Ainda para Thom (1999, sem paginação, tradução nossa)<sup>58</sup> “[...] o som, se é bom, também tem vida própria, além dessas funções utilitárias. E sua habilidade de ser bom e útil para a história, e poderoso, bonito e vivo, será determinado pelo estado do oceano em que nada, o filme”.

Outro ponto importante de se destacar é a possibilidade que o desenvolvimento adequado dos elementos sonoros tem de materializar o som para seus espectadores. Para Michel Chion (1994 apud OPOLSKI, 2013, tradução da autora), todo som tem

---

<sup>54</sup> **Do original:** “In virtually all film schools sound is taught as if it were simply a tedious and mystifying series of technical operations, a necessary evil on the way to doing the fun stuff”.

<sup>55</sup> *Designer* de som americano.

<sup>56</sup> **Do original:** “Sound may be the most powerful tool in the filmmaker’s arsenal in terms of its ability to seduce. That’s because “sound,” as the great sound editor Alan Splet once said, ‘is a heart thing’. We, the audience, interpret sound with our emotions, not our intellect”.

<sup>57</sup> **Do original:** “Many directors who like to think they appreciate sound still have a pretty narrow idea of the potential for sound in storytelling. The generally accepted view is that it’s useful to have “good” sound in order to enhance the visuals and root the images in a kind of temporal reality. But that isn’t collaboration, it’s slavery. And the product it yields is bound to be less complex and interesting than it would be if sound could somehow be set free to be an active player in the process. Only when each craft influences every other craft does the movie begin to take on a life of it’s own”.

<sup>58</sup> **Do original:** “But sound, if it’s any good, also has a life of its own, beyond these utilitarian functions. And its ability to be good and useful to the story, and powerful, beautiful and alive will be determined by the state of the ocean in which it swims, the film”.

maior ou menor índice de materialização, sendo tal índice medido através da qualidade e quantidade de efeitos sonoros que propiciam o reconhecimento da fonte emissora do som em questão<sup>59</sup>.

De acordo com o autor, “as vozes, os ruídos e a música possuem índices de materialização que vão de zero a infinito e que influenciam na percepção da cena gerando significados para ela.” (CHION, 1994 apud OPOLSKI, 2013, p. 134, tradução da autora)<sup>60</sup>. Nota-se, ainda, que:

[...] o conjunto dos gestos sonoros gera uma frase ou um enunciado de som, e estes, de acordo com a maneira com que se relacionam, criam a imagem sonora no espectador. [...] quanto mais interessante o gesto e por consequência, mais detalhes proporcionados pelo som, maior o índice de materialização e, dessa forma, podemos supor que maior será a contribuição para a narrativa, pois serão mais claras as associações com as fontes sonoras. (OPOLSKI, 2013, p. 134-138).

Os elementos sonoros supracitados (vozes, ruídos, sons ambientes e trilhas musicais) contemplam o termo conhecido como “efeitos sonoros”. Para Opolski (2013, p. 38), esses efeitos compreendem “todos os outros sons acrescentados ao filme que não são, necessariamente gravados em sincronia com a imagem.” Opolski ainda afirma que alguns autores caracterizam o *foley* como um desses efeitos, mas, em sua concepção, essa inclusão ocorre quando da análise desse elemento de forma generalizada, ou seja, concebendo que “todo som que não é música, nem diálogo é efeito sonoro”. (OPOLSKI, 2013, p. 38).

*Foley* é o processo de gravação de elementos sonoros como o som de passos, roupas ou demais objetos que compõem uma cena, geralmente utilizado em produções cinematográficas fictícias. Neste projeto, tal termo somente será abordado a fim de contextualização, afinal, na elaboração de um conteúdo documental, tal processo quase não é utilizado por poder, entre outros fatores, interferir nas cenas que devem apresentar o real dos acontecimentos.

---

<sup>59</sup> “The materializing indices are the sound’s details that cause us to “feel” the material conditions of the sound source, and refer to the concrete process of the sound’s production”.

<sup>60</sup> “A sound of voices, noise, our music has a particular number of materializing sound indices, from zero to infinity, whose relative abundance or scarcity always influences the perception of the scene and its meaning”.

Para a autora, portanto, os efeitos sonoros são divididos em três categorias, conforme sua função desempenhada na produção audiovisual, sendo elas:

1) *backgrounds*, os sons que compõem os ambientes, 2) *hard-effects*, efeitos que são vistos pelo espectador, relativos a uma fonte sonora *on frame*, e 3) *sound effects*, que são os efeitos não-literais, não-indicais e que não devem ser submetidos a escutas causais, pois não são representativos. (OPOLSKI, 2013, p. 38).

Como *background*<sup>61</sup>, ou *background-effects* (BG-FX), Flores (2006, apud OPOLSKI, 2013, p. 41) entende “sons isolados específicos que exercem a função de situar o espectador em determinada sequência.” Dessa forma, tais efeitos costumam aparecer com maior frequência no início de uma cena, quando o espectador necessita de uma informação sonora para se situar na trama que, em alguns casos, ainda não está sendo apresentada visualmente. Opolski (2013, p. 39) caracteriza *background* como “o som ambiente de determinada cena, sempre denso e contínuo, sem eventos sonoros pontuais que possam se destacar”.

Sobre o conceito de *hard-effects*, Opolski (2013, p. 44) argumenta que todos os efeitos que não podem ser produzidos diretamente pelo homem se caracterizam como tal, como por exemplo o som de máquinas, de armas de fogo ou ruídos difíceis de serem produzidos em sincronismo pela equipe responsável pelo *foley*. “Em contraposição ao que definimos em *foley*, diríamos que são sons não resultantes de interação direta do homem com o meio e que, por isso, não precisam ser gravados em sincronia com a imagem”. (OPOLSKI, 2013, p. 44).

Sobre os *sound effects* a autora afirma que se tratam de efeitos que não remetem à realidade, tampouco a algum objeto de cena. São, portanto, efeitos projetados para serem dramáticos e não representantes de algo físico.

---

<sup>61</sup> Existe uma diferença entre os termos *background* (BG) e *background-effects* (BG-FX). Para Débora Opolski (2013) o termo *background* (BG) se refere a uma “massa sonora contínua, sem eventos destacados, utilizada para ambientes de fundo.” (OPOLSKI, 2013, p. 185). Já o termo *background-effects* (BG-FX) se refere, para Opolski (2013), aos “eventos sonoros que se destacam da massa do ambiente”. (OPOLSKI, 2013, p. 185).



Os *sound effects* são sons não-literais, pois não estão diretamente associados a ações, a situações ou a objetos físicos. Dessa forma, ocupam a mesma função que a música: são sons criados com objetivo dramático e narrativo para determinada montagem de imagens. (OPOLSKI, 2013, p. 48).

Outro elemento sonoro importante de se destacar é a narração, que tem grande papel na construção de um filme, não somente na questão sonora, mas dele como um todo. Contudo, é importante destacar que, apesar de tal importância, a narração não adentra a definição de efeitos sonoros.

Christian Metz (2007, apud OPOLSKI, 2013, p. 131) estabelece uma linha de raciocínio comparativa entre “[...] unidades específicas de alguns meios narrativos, tendo como base para comparação a linguagem articulada e, por consequência, a frase.” Para justificar essa comparação, o autor primeiramente define a imagem – veículo da narração cinematográfica – como um enunciado completo, ou seja, trata-se de uma frase e não apenas de palavras. E, em segundo lugar, pelo fato de imagens se construírem de maneira infinita e fornecerem uma imensurável quantidade de informações, assim como os enunciados.

Cabe salientar a importância de que o elemento narrativo “converse” com os demais elementos sonoros para que não se excluam e, sim, se complementem. Para Opolski (2013, p. 182), “o som deve ressaltar a percepção da voz narrativa que a história apresenta, pois esta será assumida pelo espectador.” Nota-se que:

[...] devido ao evidente fato de um filme ser o produto da justaposição de canais de informação distintos – quais sejam: as imagens, as vozes, os ruídos, as músicas, os signos escritos –, não se pode dizer, sob pena de estar sendo simplista, que a narração está restrita completamente a um deles. Mesmo quando parece centralizada em um dos elementos, neste caso, a voz do narrador, a narração é produto da integração de todos os recursos fílmicos de imagem e som. (XAVIER, 1997 apud COSTA, 2008, p. 174).

O processo seguinte à boa estruturação teórica dos elementos sonoros, aqui supracitados, e sua gravação adequada, que precede a edição do conteúdo sonoro, é conhecido como pós-produção. Nesse momento, reúnem-se todos os conteúdos capturados e passa-se a pensar em sua elaboração enquanto material de edição e mixagem.

[...] dentre as funções da pós-produção de som no cinema, encontramos um item que diz respeito à localização geográfica e espacial: a composição sonora da trilha musical no cinema pode auxiliar na narrativa, localizando o espectador em relação ao ambiente, ao tempo e ao período. (WYATT, 2005 apud OPOLSKI, 2013, p. 104, tradução da autora)<sup>62</sup>.

Uma função importante durante a pós-produção é prepará-la para o momento da edição. Nesse sentido, Opolski (OPOLSKI, 2013, p. 60) destaca que:

Os equalizadores<sup>63</sup> na pós-produção são usados para: 1) eliminar frequências<sup>64</sup> indesejadas; 2) deixar os sons mais compreensíveis, colocando cada um em determinado espectro de frequência; 3) modificar o timbre<sup>65</sup> de voz das dublagens, com propósito de que soem idênticas ou ao menos similares ao som-direto<sup>66</sup>; 4) criar perspectivas no som e adequá-lo de acordo com o plano de imagem (nesse caso quando utilizado juntamente com processadores de reverberação<sup>67</sup> de ambiente), e; 5) alterar os sons por razões criativas, produzindo efeitos especiais ou ressaltando bandas de frequências significativas para situações dramáticas (muito usado nos *sound effects*).

Em seguida à pós-produção, duas etapas se mesclam, a edição e a mixagem de som. Para Opolski (2013, p. 53), a edição é encarregada da criação e inserção do som em uma cena e isso ocorre através dos *softwares* de edição, já a mixagem é encarregada por colocar esses sons “na perspectiva correta da imagem”.

---

<sup>62</sup> “to enhance the storyline or narrative flow by establishing mood, time location or period (...)”.

<sup>63</sup> Dispositivos de equalização que “alteram a resposta de frequência de um sistema de áudio, através da atenuação ou do realce de determinadas frequências, a fim de corrigir ou adequar um som de acordo com as características desejadas numa determinada aplicação”. (RATTON, Miguel, 2009, p.67).

<sup>64</sup> “um dos parâmetros fundamentais do som, caracterizando sua altura tonal. Pode ser compreendida como a quantidade de vezes que ocorre um determinado movimento periódico dentro de um intervalo de tempo. No caso específico do som, o movimento é realizado por uma fonte sonora e o intervalo de tempo é considerado como 1 segundo”. (RATTON, Miguel, 2009, p.78).

<sup>65</sup> “característica marcante da sonoridade de um instrumento, determinada pela presença e a intensidade de harmônicos (composição harmônica)”. (RATTON, Miguel, 2009, p.176).

<sup>66</sup> “[...] é o som obtido em sincronismo com as imagens, que se origina da situação de filmagem. Neste grupo encontramos os sons que se originam de entrevistas, depoimentos, dramatizações, e os obtidos em tomadas em locação”. (SOARES, Sérgio J. Puccini, 2007, p. 130).

<sup>67</sup> “termo usado para se referir às diversas reflexões do som nas superfícies de um recinto que chegam ao ouvinte em intervalos de tempo aleatórios e tão curtos (em relação ao som original) que não podem ser percebidos como ecos”. (RATTON, Miguel, 2009, p.148).

Do ponto de vista estético, a mixagem pode auxiliar a edição sonora, aperfeiçoando detalhes de perspectiva, timbragem e nível sonoro entre os elementos. Ao mesmo tempo, pode confundir a percepção do ouvinte quando não mantém essas relações corretas. Isso acontece com mais frequência do que todos imaginam. (OPOLSKI, 2013, p. 62).

Segundo Tomlinson Holman (2002, apud OPOLSKI, 2013, p. 52, tradução da autora), “mixar significa destilar, purificar o som gravado por meio de procedimentos, fazendo com que cada elemento seja representado na trilha sonora da melhor maneira possível.”<sup>68</sup> Para o autor Tim Amyes (2005, apud OPOLSKI, 2013, p. 52, tradução da autora)<sup>69</sup>, existem dois aspectos que podem ser discutidos a respeito da mixagem: o técnico e o criativo. O aspecto técnico representa a “junção ideal entre som e imagem, proporcionando perspectivas sonoras e visuais corretas.” Nele, a intenção é propiciar ao espectador a sensação de que cada elemento de som ouvido deriva da imagem que está sendo apresentada. No aspecto criativo, “a mixagem pode auxiliar no sentido de produzir maior coesão, enfatizar sentimentos e situações como a dramaticidade, beneficiando a imagem”.

Para Amyes (2005 apud OPOLSKI, 2013, p. 53) são, portanto, funções da mixagem:

1) ressaltar a imagem e os efeitos visuais; 2) adicionar perspectiva tridimensional; 3) ajudar a localizar geograficamente a imagem; 4) adicionar efeito dramático; 5) criar contrastes por mudanças de volume, e; 6) deixar o som inteligível, fácil para ouvir e compreender, independente do meio em que ele esteja sendo reproduzido.

De acordo com Holman (2002, apud OPOLSKI, 2013, p. 57, tradução da autora)<sup>70</sup> estabelecer o nível de intensidade de cada elemento de som é a principal responsabilidade no momento da mixagem.

---

<sup>68</sup> “Re-recording (...) meaning taking something already recorded and distilling it down by mixing processes to a more conveniente representation from many units, elements or tracks to pre-mixes, or from pre-mixes to final mixes”.

<sup>69</sup> “There are both, criative [sic] and technical aspects to sound mixing. Technically, the most important part of audio post production is to produce a match of the sound to the visuals. (...) Creatively (...) to produce a cohesive, pleasing, dramatic whole, to the benefit of the pictures and to the director’s wishes”.

<sup>70</sup> “Setting the level of each of the elements of a mix is surely the single most important item to be done in mixing”.

Ao compreender quais são os elementos sonoros importantes para a construção de um *design* de áudio e, principalmente, suas funções na construção narrativa de uma produção, cabe analisar o conceito de documentário, tema de suma importância para a construção do presente projeto, que será abordado no próximo subtítulo.

### 6.3 DOCUMENTÁRIO

Outro conceito que se faz relevante para o presente projeto de pesquisa é o documentário que, de acordo com Bill Nichols (2005, p. 47), é “uma representação do mundo em que vivemos”. Para o autor, a narrativa documental compreende uma história contada sob três perspectivas, nota-se, portanto, que

para cada documentário, há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do público. De formas diferentes, todas essas histórias são parte daquilo a que assistimos quando perguntamos de que trata um certo filme. Isso quer dizer que, quando assistimos a um filme, tomamos consciência de que ele provém de algum lugar e de alguém. Existe uma história de como e por que ele foi feito. Essa história é, com frequência, mais pessoal e idiossincrática nos documentários e no filme de vanguarda do que no longa-metragem comercial. (NICHOLS, 2005, p. 93).

Nesse sentido, faz-se relevante salientar que, apesar de abordar aspectos factuais, o documentário é um trabalho desenvolvido por um diretor e, portanto, representa suas análises sobre os fatos. A respeito do assunto, Sérgio José Puccini Soares (2007, p. 20) destaca:

Documentário é também resultado de um processo criativo do cineasta marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas desse realizador. Essas escolhas orientam uma série de recortes, entre concepção da idéia e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por uma consciência subjetiva.

Assim como as demais produções cinematográficas, faz-se necessário, para uma boa construção do conteúdo, uma pré-produção do documentário. Nesse

momento, são realizadas pesquisas a respeito do assunto a ser tratado, assim como visitas aos locais de gravação, pré-entrevistas com possíveis fontes e demais etapas que visam facilitar e otimizar o tempo de produção do conteúdo.

De acordo com Alan Rosenthal (1996, apud SOARES, 2007, p. 85), existem quatro fontes de pesquisa, sendo elas material impresso, material de arquivo, entrevistas e pesquisa de campo.

De acordo com o autor, ao seguir essas etapas o autor do documentário deve ler todo o material possível sobre o assunto escolhido, fazer um levantamento do material de arquivo referentes ao mesmo como, por exemplo, fotografias, material sonoro ou até mesmo outras produções a respeito do tema. Também é no momento de pré-produção, que a equipe pode realizar pré-entrevistas com possíveis fontes para a construção da narrativa, assim como visitas aos locais de filmagem para que haja uma familiarização com o espaço das futuras gravações.

Ainda de acordo com o autor, essa familiarização a partir do estudo cuidadoso das locações pode auxiliar na resolução de possíveis imprevistos ou problemas técnicos que podem acontecer. “Visitas antecipadas às locações de filmagem servem também para definir equipamentos necessários para cada locação, tamanho da equipe técnica mais adequado à cada situação, prevenção quanto a possíveis dificuldades de acesso [...]”. (SOARES, 2007, p.88).

Após a etapa de pré-produção, comum a qualquer obra cinematográfica, um dos aspectos da produção documental que, contudo, apresenta diferenças em relação à produção ficcional é a roteirização do projeto. De acordo com Soares, essa distinção passou a ocorrer no final da década de 1950.

Nesse momento, as peculiaridades técnicas da câmera 16mm e, principalmente, do magnetofone, gravador que propicia o registro do som em fita magnética feito em sincronia com a imagem, instauram uma busca pelo registro de um real em estado bruto possível graças a um processo de filmagem espontâneo sem todas as formalidades e parafernâlias exigidas por uma produção cinematográfica de grande porte. (SOARES, 2007, p. 19).

Sendo assim, de acordo com Soares (2007), o trabalho de roteirização de um documentário passou a ser um processo realizado, muitas vezes, no momento de

montagem da sequência narrativa. Dessa forma, é pela decupagem do material capturado durante a produção do documentário que esse roteiro será estabelecido. Orientando não mais o diretor, produtores e atores, mas sim o editor do material. Nesse momento passa-se, portanto, a articular as sequências entre entrevistas, gravações realizadas nas “locações”, material de arquivo, trilha musical e possível narração. Construindo, assim, o sentido do documentário.

Cabe salientar que essa ausência de roteiro antes do processo de montagem faz com que muito material seja gravado. Conseqüentemente, a edição de um conteúdo documental demanda uma dedicação maior de tempo do que a de filmes de ficção, podendo inclusive durar, segundo Soares (2007), longos meses. Para o autor “esses fatores fazem da montagem de documentários uma função chave para o sucesso do filme elevando o status do editor a co-autor do filme”. (SOARES, 2007, p. 177).

Nesse ínterim, Nichols (2005) faz alguns apontamentos a respeito da diferença de narrativa a partir da montagem de um filme documental em relação a uma produção ficcional:

Podemos supor que aquilo que a continuidade consegue na ficção é obtido no documentário pela história: as situações estão relacionadas no tempo e no espaço em virtude não da montagem, mas de suas ligações reais, históricas. A montagem no documentário com frequência procura demonstrar essas ligações. A demonstração pode ser convincente ou implausível, precisa ou distorcida, mas ocorre em relação a situações e acontecimentos com os quais estamos familiarizados, ou para os quais podemos encontrar outras fontes de informação. Portanto, o documentário apoia-se muito menos na continuidade para dar credibilidade ao mundo a que se refere do que o filme de ficção. (NICHOLS, 2005, p.55).

No processo de montagem, outro aspecto relevante é a construção sonora do documentário, parte importante por conta, inclusive, do intuito deste projeto. De acordo com Soares (2007, p. 130-131), cinco possibilidades se destacam quanto ao tratamento sonoro, sendo eles:

- a) som direto: obtido no momento da gravação das imagens;

- b) som de arquivo: obtido através das pesquisas no momento de pré-produção, podendo ser áudios, discursos, cenas de outros filmes, etc.;
- c) voz *over*: voz do narrador do documentário, inserida no momento de edição do conteúdo;
- d) efeitos sonoros: criados para auxiliar na ambientação das imagens;
- e) trilha musical: adquirida em arquivo ou composta exclusivamente para o documentário em questão.

Com a breve abordagem do conceito de documentário e seus elementos, encerra-se o presente subtítulo. Neste momento cabe, portanto, conceituar outro aspecto relevante para a presente pesquisa no subtítulo seguinte: a democracia e alguns de seus principais conceitos.

#### 6.4 DEMOCRACIA: PRINCIPAIS CONCEITOS

A democracia é um conceito extremamente estudado, fundamental na construção de uma sociedade. Além disso, é o grande tema norteador do objeto desta pesquisa. Dessa forma, se faz necessário o expor.

O primeiro ponto a se destacar sobre o conceito de democracia são suas amplas possibilidades, sua complexidade. Diversos estudiosos pesquisam sobre o que é democracia, de que forma ela se manifesta em uma sociedade, quais são os seus efeitos e principalmente sua importância. Alain Rouquié (1985) destaca que a democracia não é algo inscrito na natureza, tanto antropológica quanto sociológica. Em sua concepção, a democracia é uma criação cultural.

Para o autor Bernard Crick (1968, apud ROUQUIÉ, 1985, p. 20), a democracia consiste em um governo formado no “consentimento da maioria, à condição de que este não seja extorquido ou forçado em consequência da ausência de escolha”, ou seja, eleito pela maioria, mas que governe para todos, sem usurpar o poder à sua

maneira e impô-lo àqueles que dele discordam. De acordo com Rouquié (1985, p. 253), “a democracia é um operador social particularmente eficaz”.

Dessa forma, a democracia acontece através do sistema representativo que, por meio de partidos políticos, estabelece seus candidatos, que são votados pela população. Se, ou quando, eleitos, tais candidatos passam, portanto, a representar os anseios e pautas dessa população que o elegeu. Para Dankwart Rustow (1967, apud ROUQUIÉ, p. 21),

o sistema representativo implica um certo número de exigências significativas de uma participação ampliada e livre, que o tornam automaticamente pluralista: acesso não discriminatório à cidadania, competição eleitoral aberta, apuração honesta do escrutínio, possibilidade de mudança pacífica dos partidos no poder.

Rouquié (1981), ao citar Alexis de Tocqueville, afirma que o autor considerava a democracia como um estado de sociedade em que consistia uma igualdade das condições. Já para Rouquié (1985, p. 21), essa igualdade de condições não se faz possível. Em sua concepção, o conceito de democracia se baseia no sistema político que possibilita ao povo exercer um poder suficiente para mudar os dirigentes de seu país, estado ou município. Porém, não considerável o suficiente para se governar por ele próprio. Sendo, portanto, um “sistema no qual é a maioria que designa e que apoia a minoria que governa.” “[...] Alguns consideram que, de modo geral, um regime político só é estável se houver correspondência entre as relações de autoridade no seio do sistema político e as relações de autoridade na sociedade global”. (ECKSTEIN, 1961 apud ROUQUIÉ, 1985, p. 29).

De acordo com Elwyn Brooks White (1943 apud LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p. 217), o conceito de democracia é extremamente simples e compreensível: democracia



é a fila que se forma sem confusão. É o “não” em não empurre. É o furo no saco de cereais que vaza lentamente; é um amassado na cartola. Democracia é a suspeita recorrente de que mais da metade das pessoas está certa mais que a metade do tempo. É a sensação de privacidade na cabine eleitoral, a sensação de comunhão nas bibliotecas, a sensação de vitalidade em toda parte. Democracia é a carta ao editor. Democracia é o placar na nona entrada. É uma ideia que ainda não foi desmentida, uma canção cuja letra não desandou. É a mostarda no cachorro-quente e o creme no café racionado. Democracia é um pedido do conselho de guerra no meio da manhã, no meio de uma guerra, querendo saber o que é a democracia. (E. B. WHITE, 1943 apud LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p. 217).

De qualquer forma, para funcionarem efetivamente, democracias utilizam-se de regras, ou seja, a constituição de um país que estabelece os direitos e deveres de cada cidadão para que a vida em sociedade funcione, da melhor maneira possível. No Brasil, por exemplo, a constituição vigente é a de 1988, conhecida como a Constituição Cidadã por ser, de acordo com José Murilo de Carvalho (1939, p. 199) “a constituição mais liberal e democrática que o país já teve”.

Segundo o autor (1939, p. 200) sua redação começou a ser elaborada em 1986 após a formação da Assembleia Nacional Constituinte que fez amplas consultas a especialistas e setores representantes da sociedade para construir um documento que garantisse os direitos dos cidadãos. As mudanças mais significativas dessa constituição, em relação às outras, foram a universalização do voto e a ampliação dos direitos sociais e dos trabalhadores.

Para os autores Steven Levitsky e Daniel Ziblatt (2018, p. 103), no entanto, além dessas regras constitucionais, democracias também têm árbitros, ou seja, os tribunais. Além disso, os autores estabelecem que para o efetivo funcionamento e sobrevivência de uma democracia, além das constituições e dos tribunais, os países precisam fortalecer as regras constitucionais por meio de outras regras não escritas, como condutas morais admitidas pela cultura do país em questão. “Essas regras ou normas servem como grades flexíveis de proteção da democracia, impedindo que o dia a dia da competição política se transforme em luta livre”. (LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p. 103).

Tais autores defendem, ainda, que para que a democracia continue existindo é importante que todos os lados do jogo político continuem firmes em suas convicções e acreditem no poder democrático. Nota-se:

Pense na democracia como um jogo que nós quiséssemos ficar jogando indefinidamente. Para garantir as futuras rodadas, os jogadores precisam não incapacitar o outro time ou antagonizá-lo a um ponto tal que ele se recuse a jogar de novo no dia seguinte. Se um dos competidores abandona o jogo, não pode haver partidas futuras. Isso significa que, embora joguem para ganhar, os adversários precisam fazê-lo com um grau de comedimento. (LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p. 107).

A partir do estudo do conceito de democracia, cabe, entende-se, abordar sua relação com a comunicação, tema que será analisado a seguir.

## 6.5 DEMOCRACIA E COMUNICAÇÃO

Com a análise do conceito de democracia, pode-se notar que um ponto muito abordado por estudiosos é a relação da comunicação com a democracia, principalmente acerca de aspectos concernentes ao poder da comunicação nas estruturas do poder político e também nas mudanças sociais.

Thomas Albert Sebeok (1995), estudioso de semiótica e linguística, afirma que, nos primórdios da raça humana, a linguagem não era utilizada para a comunicação, mas para fazer uma análise refinada do ambiente em que os seres humanos se encontravam. A vantagem de se ter a linguagem naquela época era, portanto, uma vantagem de sobrevivência.

Entretanto, o autor defende que nossa raça “readaptou a linguagem numa série das manifestações lineares, primeiro a fala e depois outros meios, tais como a escrita.” (SEBEOK, 1995, p. 62). Essas novas criações, portanto, surgiram como sistemas que complementaram as técnicas mais antigas e fundamentais, tendo relação direta com o desenvolvimento dos seres humanos modernos que surgem como sistemas suplementares aos mais antigos e fundamentais, os quais têm a ver também com os seres humanos modernos.

O autor aborda ainda a importância do conceito de comunicação para a sociedade moderna. Nota-se:

Pelo fato de o conceito de comunicação ser tão importante para a civilização contemporânea e devido à modelação social intensa da tecnologia e interesses comerciais e de governo, nossa era tem sido caracterizada como “a sociedade da informação”. (SEBEOK, 1995, p. 63).

Salvato Trigo (1995) estabelece que o papel da informação e, conseqüentemente, da comunicação, é de fazer as pessoas compreenderem melhor o mundo para que, dessa forma, “possam situar-se esclarecidamente na sociedade”. (TRIGO, 1995, p. 244).

Para a democracia, o senso é de que os meios de comunicação podem interferir em sua funcionalidade, tanto positiva quanto negativamente. Da mesma forma, diversos autores abordam a importância de uma imprensa livre para que haja, de fato, uma democracia. Raymond Williams (1978, apud CAPARELLI, 1985, p. 236), ao abordar a liberdade dos meios de comunicação, afirma que “numa democracia não pode haver discussão sobre esse ponto: [os meios de comunicação] têm que ser livres ou não existe democracia”.

O acesso aos meios de comunicação também é comumente discutido entre os autores, que estabelecem a importância da democratização desses meios para a democratização da sociedade como um todo.

[...] a democratização dos meios de comunicação é uma questão que ainda não ganhou peso no âmbito da sociedade civil, até mesmo porque, os industriais da cultura em geral, e da formação, em particular, consideram-se eles próprios os guardiões da democracia, uma espécie de “quarto poder”, defesa maior da sociedade civil contra os excessos do Estado. Por conseguinte, não vêem sentido em lutar por um valor que já será parte integral da sua própria essência. (RAMOS, 1985, p. 261).

Nesse sentido, Trigo (1995, p. 239) destaca o efeito que a falta da democratização dos meios de comunicação pode acarretar à população. Para ele, a falta de informações confiáveis permite que a sociedade acredite em tudo o que é dito por políticos, invalidando seus votos ao ir contra a “democracia autêntica”, ou seja, “contra uma forma de governo verdadeiramente representativa”, afinal, não estariam utilizando seu direito ao voto para “punir a incompetência e a desonestidade” ou então “premiar a capacidade e o sentido de servir o bem comum” de candidatos.

Portanto, a comunicação social tem o grande poder de interferir no rumo de uma sociedade democrática. Cabe aos veículos comunicacionais lidar com esse poder de forma responsável e ética.

É, pois, enquanto serviço público, isto é, serviço do povo, que a comunicação social há de ser um “poder ético”, garantido, assim, ao povo um preceito constitucional que, muitas vezes, não passa de letra morta: o direito à informação. (TRIGO, 1995, p. 239).

Renato Janine Ribeiro (2004, p. 204) complementa a ideia ao afirmar que “a TV tem servido aos políticos dominantes, ou por lhes fazer propaganda, ou por calar seus adversários [...] ou ainda por simplesmente negar espaço a uma discussão política consistente.” Da mesma forma, Murilo Cesar Ramos (1985, p. 261) destaca que “os meios de comunicação, da forma como estão estruturados em nós, agem mais como apêndices do Estado, instrumentos das classes dominantes que são”.

A democratização da comunicação interferiria, então, na democracia em si, a partir do momento em que o acesso a esses meios não está disponível para todos os cidadãos. Dessa forma, nem todos teriam acesso ao poder social.

[...] quanto mais acesso se tem ao discurso, mais acesso se tem ao poder social. Em outras palavras, os meios para se medir o acesso ao discurso podem ser indicadores fidedignos do poder social de grupos e de seus membros. (DIJK, 1995, p. 130).

Dessa forma, Teun A. Van Dijk (1995, p. 131) complementa sua afirmação estabelecendo que os exemplos e as consequências mais óbvias em relação a esse acesso estão na comunicação de massa, através do questionamento: “quem tem acesso preferencial aos jornalistas, quem será entrevistado, citado e descrito nas reportagens, e qual opinião poderá influenciar mais o público?”. Sendo assim, o autor afirma que, por terem esse acesso facilitado à mídia, os grupos dominantes podem acessar e controlar parcialmente o público de tais meios de comunicação.

A preocupação se estabelece, então, nas consequências disso para a democracia, tendo em vista que Van Dijk (1995, p. 148) afirma que o acesso ao

discurso é a forma mais eficaz para exercer o poder e a dominação na sociedade moderna.

Assim como Van Dijk, a autora Ruth Cardoso (1985, p. 125) defende a importância da democratização do acesso, abordando a força que os meios de comunicação têm e seu poder de mudança social. Para a autora, a presença de movimentos sociais em veículos comunicacionais representa uma “mediação entre a sociedade e o Estado”.

Eles têm um papel muito importante tanto nessa mediação quanto na legitimação das reivindicações. Por isso, os meios de comunicação são instrumentos poderosos, quer para potencializar sua ação, quer para minimizá-la. (CARDOSO, 1985, p. 125).

A autora afirma, ainda, que os meios de comunicação de massa podem ser grandes responsáveis por realizar uma mediação entre movimentos sociais distintos e também por efetivar a mediação desses com a sociedade. Para Cardoso (1985), o papel dos meios comunicacionais não é somente o de divulgar projetos e manifestações de grupos, mas também de legitimar suas reivindicações. Para a autora, essa função já é conhecida por aqueles que militam nos movimentos que, por isso, procuram com tanta avidéz os veículos de comunicação buscando um espaço de divulgação de suas solicitações. “Enquanto um problema é vivido em um bairro, ele não ganha legitimidade social para ser político, isto é, relativo ao bem comum. Noticiado, o mesmo problema ganha generalidade e precisa receber uma resposta”. (CARDOSO, 1985, p. 126).

Outra questão importante de salientar é a interferência que os meios de comunicação podem realizar na opinião pública, algo que pode afetar diretamente a democracia de uma sociedade. Van Dijk (1995) afirma que, o problema de um acesso especial por parte de grupos dominantes ou instituições aos meios comunicacionais é que estes podem influenciar nas informações utilizadas e até mesmo na estrutura textual de um veículo, podendo interferir na opinião pública, uma vez que as atitudes, valores e ideologia dos receptores de tais informações podem ser afetados em prol deste grupo dominante.

Trigo (1995, p. 239) segue o mesmo pensamento preocupado em relação ao poder que a comunicação exerce na opinião pública, estabelecendo que a civilização atual é midiática e “sustentadora e veiculadora da cultura mosaico que caracteriza o homem moderno.” Dessa forma o autor afirma que

é essa civilização que permite a emergência duma opinião pública esclarecida, sem a qual, como dizia Antônio Sérgio<sup>71</sup>, não existe verdadeiramente a democracia, porque esta não pode ser entendida no sentido meramente literal de “o poder do povo”, na medida em que, sendo este uma entidade amorfa, não se lhe pode cometer a responsabilidade de escolher, sem que para tanto esteja devidamente habilitado, isto é, sem que possa dispor das informações essenciais para poder ter opinião. (TRIGO, 1995, p. 239).

Compreendendo a relação da democracia com a comunicação, faz-se necessário analisar os conceitos estudados até então, no contexto brasileiro, grande norteador do objeto de estudo da presente pesquisa.

## 6.6 DEMOCRACIA BRASILEIRA

Para fins de contextualização do tema abordado pelo documentário Democracia em Vertigem, objeto de estudo deste projeto de pesquisa, se faz necessário abordar o desenvolvimento da democracia no Brasil.

De acordo com José Murilo de Carvalho (2011)<sup>72</sup>, que recorre à época da colonização para abordar o início do processo de democratização brasileira, a conquista do território brasileiro pelos portugueses se deu de forma dominadora e exterminadora. A intenção de Portugal era extremamente comercial. Com a exploração do povo indígena, encontrados na nova terra, e a importação de africanos para trabalho escravo, o desenvolvimento do país se dava por meio da produção de açúcar, produto que tinha um mercado crescente na Europa.

---

<sup>71</sup> Antônio Sergio de Lima Mendonça é doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ), professor titular da Universidade Federal Fluminense e professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

<sup>72</sup> Serão, majoritariamente, utilizadas as ideias do autor por sua importância e poder de síntese.

O autor destaca que o terreno era infértil para a formação de cidadãos, devido à exploração de mão de obra escrava. Escravos não eram considerados cidadãos, logo, não tinham acesso aos direitos básicos como integridade física, liberdade e até a própria vida. Essas pessoas eram consideradas apenas uma propriedade de seus senhores.

Carvalho (2011) salienta que foram raras as mobilizações sociais nesse período. Nota-se:

No século XVIII houve quatro revoltas políticas. Três delas foram lideradas por elementos da elite e constituíram protestos contra a política metropolitana, a favor da independência de partes da colônia. [...] A mais politizada foi a Inconfidência Mineira (1789), que se inspirou no ideário iluminista do século XVIII e no exemplo da independência das colônias da América do Norte. Mas seus líderes se restringiam aos setores dominantes [...] e ela não chegou às vias de fato. Mais popular foi a Revolta dos Alfaiates, de 1798, na Bahia, a única envolvendo militares de baixa patente, artesãos e escravos. Já sob influência das ideias da Revolução Francesa, sua natureza foi mais social e racial que política. [...] A última e mais séria revolta do período colonial aconteceu em Pernambuco, em 1817. Os rebeldes de Pernambuco eram militares de alta patente, comerciantes, senhores de engenho e, sobretudo, padres. (CARVALHO, 2011, p. 24).

A declaração da independência, de acordo com o autor, não foi fruto de uma luta pela liberdade porque não foi originada pela revelia do povo. Como exemplo dessa afirmação, Carvalho (2011, p. 28) aborda a demora da chegada da notícia acerca da declaração da independência em províncias mais distantes e no interior do país. Apesar de não ser mais uma colônia de Portugal, o autor afirma que “[...] a independência, feita com a manutenção da escravidão, trazia em si grandes limitações aos direitos civis”. (CARVALHO, 2011, p. 28).

De acordo com Carvalho (2011), o Brasil, agora se tratando de um país independente, precisou ter uma constituição instaurada. Dessa forma, outorgou-se, em 1824, a Constituição que regeu o país até o fim da monarquia em 1889, quando foi proclamada a república. A participação do povo nas decisões crescia, assim como seu acesso a direitos. Contudo, o poder do Imperador ainda era significativo:

[...] A Constituição outorgada de 1824 [...] estabeleceu os três poderes tradicionais, o Executivo, o Legislativo (dividido em Senado e Câmara) e o Judiciário. Como resíduo do absolutismo, criou ainda um quarto poder, chamado de Moderador, que era privativo do imperador. A principal atribuição desse poder era a livre nomeação dos ministros de Estado, independentemente da opinião do Legislativo. (CARVALHO, 2011, p. 29).

Com a Constituição outorgada, Carvalho (2011) afirma que os direitos políticos começaram a ser regulados, definindo quais cidadãos teriam direito ao voto e a se candidatarem. Na época, portanto, podiam votar todos os homens com idade a partir dos 25 anos que tivessem renda mínima de 100 mil-réis. A idade caía para 21 anos para aqueles que já tivessem sua independência financeira, como por exemplo os chefes de família e os oficiais militares. Dessa forma, Carvalho (2011) afirma que as eleições ocorriam da seguinte maneira:

A eleição era indireta, feita em dois turnos. No primeiro, os votantes escolhiam os eleitores, na proporção de um eleitor para cada 100 domicílios. Os eleitores, que deviam ter renda de 200 mil-réis, elegiam os deputados e senadores. Os senadores eram eleitos em lista tríplice, da qual o imperador escolhia o candidato de sua preferência. Os senadores eram vitalícios, os deputados tinham mandato de quatro anos, a não ser que a Câmara fosse dissolvida antes. Nos municípios, os vereadores e juizes de paz eram eleitos pelos votantes em um só turno. Os presidentes de província eram de nomeação do governo central. (CARVALHO, 2011, p. 30).

Segundo Carvalho (2011), além do direito ao voto, a independência brasileira permitiu que os cidadãos se envolvessem com o Estado através da participação do serviço do Júri, que exigia alfabetização, mas, ainda assim, se tratava de uma participação mais intensa da vida política se comparada às eleições. Afinal, o autor afirma que existiam mais ou menos duas sessões de júri ao ano, que duravam cerca de 15 dias cada.

O acesso à participação das decisões políticas começava a se tornar mais democrático, mas, segundo Carvalho (2011), ainda era muito restrito se analisada a totalidade populacional do país. O autor afirma, inclusive, que, para muitos, não existia um sentimento de pertencimento à pátria. Portanto, o patriotismo e a participação se davam mais por um ódio ao cidadão português do que por qualquer outra motivação.



Analisando essa perspectiva o autor defende, portanto, que o voto tinha um sentido completamente contrário às intenções dos legisladores brasileiros. Não se tratava de uma ação de participação social e política, mas, sim, de algo estritamente relacionado às lutas e à obediência aos chefes locais.

Com um golpe de Estado político-militar no ano de 1889 foi declarado o fim da monarquia e proclamada a República Brasileira. Carvalho (2011) afirma que, ao contrário do que pensavam os excluídos pela Constituição de 1881 e, mesmo sendo inspirada nos ideais da Revolução Francesa, que representa a instauração de um governo por seu povo, poucas coisas mudaram no novo regime.

Do ponto de vista da representação política, a Primeira República (1889-1930) não significou grande mudança. Ela introduziu a federação de acordo com o modelo dos Estados Unidos. Os presidentes dos estados (antigas províncias) passaram a ser eleitos pela população. A descentralização tinha o efeito positivo de aproximar o governo da população via eleição de presidentes de estado e prefeitos. Mas a aproximação se deu sobretudo com as elites locais. A descentralização facilitou a formação de sólidas oligarquias estaduais, apoiadas em partidos únicos, também estaduais. (CARVALHO, 2011, p. 41).

Mesmo com a possibilidade de participação mais contundente nas eleições, Carvalho (2011) afirma que ainda existia um grande problema na formação de uma sociedade de fato democrática: as eleições ainda eram, em sua maioria, fraudadas. Os eleitores continuavam a ser coagidos e comprados pelas elites e diversas eram as formas de fraude.

[...] Nenhum coronel aceitava perder as eleições. [...] O voto podia ser fraudado na hora de ser lançado na urna, na hora de ser apurado, ou na hora do reconhecimento do eleito. [...] A Câmara federal reconhecia como deputados os que apoiassem o governador e o presidente da República, e tachava os demais pretendentes de ilegítimos. (CARVALHO, 2011, p. 42).

O autor defende que o erro estava, primeiramente, em acreditar que uma população saída de um período de dominação colonial passasse, rapidamente, a comportar-se como cidadãos atenienses ou das pequenas comunidades norte-

americanas. O país precisava passar por um processo de aprendizado democrático lento e gradual.

Outro erro apontado pelo autor aborda o ponto destacado por opositores da forma de eleição direta, que defendiam que a população era pouco preparada para a democracia. Carvalho (2011), no entanto, questiona: “Quem forçava os eleitores, quem comprava os votos, quem fazia atas falsas, quem não admitia derrota nas urnas?” (CARVALHO, 2011, p. 43). A população era quem estava pouco preparada para os processos democráticos ou eram o governo e as elites?

Além disso, Carvalho (2011) ainda aponta outros dois equívocos. O primeiro se refere à crença de que as práticas eleitorais em países considerados modelos eram menos corruptas do que no Brasil, porque não o eram. E, por fim, era defender o fim do voto direto por acreditar que “o aprendizado do exercício dos direitos políticos pudesse ser feito por outra maneira que não sua prática continuada e um esforço por parte do governo de difundir a educação primária”. (CARVALHO, 2011, p. 44).

O autor afirma que, com direitos civis e políticos tão precários, a situação dos direitos sociais era ainda mais complicada. Na época, a assistência social era resumida praticamente a associações particulares e, no meio rural, pelos mesmos coronéis que controlavam o meio político. Tampouco se falava em legislação brasileira e já não era mais obrigação do governo disponibilizar educação primária, garantida pela antiga Constituição de 1824.

Carvalho (2011) defende que o ano de 1930 foi um divisor de águas na história do Brasil.

A partir dessa data, houve aceleração das mudanças sociais e políticas, a história começou a andar mais rápido. [...] A mudança mais espetacular verificou-se no avanço dos direitos sociais. Uma das primeiras medidas do governo revolucionário foi criar um Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. A seguir, veio vasta legislação trabalhista e previdenciária, completada em 1943 com a Consolidação das Leis do Trabalho. A partir desse forte impulso, a legislação social não parou de ampliar seu alcance [...]. (CARVALHO, 2011, p. 87).

Por conta dessa rápida evolução histórica do período e devido ao objetivo de abordar mais profundamente o período ditatorial enfrentado pelo país a partir de 1964, falara-se, brevemente, de alguns aspectos julgados principais durante o período.

De acordo com Carvalho (2011), ao contrário do avanço na garantia de direitos sociais, os direitos políticos passaram por um processo mais complexo. O Brasil entrou em uma fase de instabilidade, revezando-se rapidamente entre regimes ditatoriais e democráticos. O autor afirma que a fase revolucionária do período se deu até 1934, quando houve a votação de uma nova Constituição para o país, assim como a eleição de Getúlio Vargas, presidente conhecido pelo golpe dado posteriormente em 1937, com o apoio de militares, que deu início ao Estado Novo.

O golpe dado por Vargas, segundo o autor, permitiu que o presidente ficasse no poder até 1945, quando sofreu uma nova intervenção militar que o depôs. Instaurando no país o que Carvalho (2011, p. 87) aponta como “a primeira experiência que se poderia chamar com alguma propriedade de democrática”.

Pela primeira vez, o voto popular começou a ter peso importante por sua crescente extensão e pela também crescente lisura do processo eleitoral. Foi o período marcado pelo que se chamou de política populista, um fenômeno que atingiu também outros países da América Latina. (CARVALHO, 2011, p. 87).

Segundo Carvalho (2011), o período populista teve seu fim em 1964, quando os militares interpuseram, novamente, sua política, e implementaram um novo governo ditador. Em janeiro de 1961 tomou posse do governo Jânio Quadros, eleito com 48,3% dos votos e tendo como vice o político João Goulart. De acordo com Carvalho (2011), alegando impossibilidade de governar, Jânio renunciou ao cargo em agosto do ano de sua posse, enquanto seu vice, carinhosamente apelidado de Jango, estava em uma visita de cortesia à China, comunista.

A renúncia foi aceita imediatamente pelo Congresso. Mas a previsão sobre a reação dos militares fora correta. Os ministros militares declararam não aceitar a posse do vice-presidente, instalando-se uma crise política. Renovou-se a disputa que dividia políticos e militares desde o governo de Vargas. O comandante do III Exército, sediado no Rio Grande do Sul, estado natal do vice-presidente, recusou-se a aceitar a decisão dos ministros militares e defendeu a posse como previa a Constituição. (CARVALHO, 2011, p. 134).

O autor afirma que a disputa entre oposições fez com que o país ficasse prestes a uma guerra civil durante dez dias. Isso aconteceu porque, de acordo com Diorge Alceno Konrad e Rafael Fantinel Lameira (2011), Leonel de Moura Brizola, cunhado de Jango e, na época, governador do Rio Grande do Sul, assumiu uma postura radical contra a iminência do golpe de Estado. O governador recebeu apoio de boa parte da sociedade rio-grandense, da maioria dos deputados, dos movimentos sindicais, de estudantes e, a nível nacional, da maioria das forças políticas que tinham um projeto nacionalista ou dos que apenas defendiam a legalidade. O movimento de resistência ficou conhecido como “Campanha da Legalidade” e, segundo os autores, foi vitorioso devido a

[...] grande mobilização popular, pela defesa da legalidade constitucional, pela decidida liderança de Leonel Brizola e pela falta de apoio social mais amplo dos setores conservadores. Também pelo decidido apoio militar do III Exército e de oficiais e combatentes desertores das regiões militares fiéis a Odílio Denys, o principal articulador do golpe. (KONRAD; LAMEIRA, 2011, p. 70).

O Congresso, buscando acalmar os ânimos da população, optou por adotar um sistema parlamentarista de governo, substituindo o presidencialismo que estava instaurado até então. Goulart, juntamente com as forças que o apoiavam, se opuseram à implementação do parlamentarismo e buscaram formas de reverter a decisão. Dois anos depois, em 1963, de acordo com Carvalho (2011), um plebiscito foi convocado a fim de decidir sobre o sistema de governo que vigoraria a partir de então. Venceu o presidencialismo e Goulart assumiu a presidência do país.

O governo e as decisões de Goulart, segundo Carvalho (2011), incomodavam políticos com ideias direitistas. Jango, indeciso entre políticos de direita que queriam o derrubar e setores da esquerda que o impulsionavam para ideias mais populistas e

ousadas, acabou optando pela esquerda. Carvalho (2011, p. 141) afirma que Goulart passou, então, a “realizar grandes comícios populares como meio de pressionar o Congresso a aprovar as ‘reformas de base’”.

Um desses comícios, segundo Konrad, Lameira e Mateus da Fonseca Capssa Lima (2013), foi o da Central do Brasil, no dia 13 de março de 1964, que marcou a tomada de um posicionamento voltado para os ideais de esquerda, por parte de Goulart. De acordo com os autores, “o Comício foi um marco em defesa das reformas agrária, urbana, universitária, tributária, etc.”. (KONRAD; LAMEIRA; LIMA, 2013, p. 108).

Ainda segundo os autores, muitos movimentos e lideranças que estiveram ao lado de Jango na Campanha da Legalidade, em 1961, mudaram de lado neste período defendendo o Golpe de Estado que, naquele momento, parecia um movimento em defesa da Constituição brasileira. “Aliás, a Legalidade, partida do Rio Grande do Sul e que havia sido a senha para aprofundar as mudanças, agora era intolerável como símbolo da resistência”. (KONRAD; LAMEIRA; LIMA, 2013, p. 108).

Contrariados com os posicionamentos esquerdistas do presidente João Goulart, militares organizaram a revolta de 1964 e instauraram o período militar que duraria até 1985.

Tropas do Exército saíram de Minas Gerais e dirigiram-se para o Rio de Janeiro. [...] O destino do presidente foi selado quando não aceitou sugestões do comandante de São Paulo, general Amauri Kruehl, de repudiar o CGT<sup>73</sup> e o comunismo. As tropas de São Paulo aderiram às de Minas, e o presidente não quis continuar a luta. Voou para Brasília e depois para o Rio Grande do Sul, onde Leonel Brizola<sup>74</sup> insistiu na resistência. A sugestão não foi aceita. Goulart exilou-se no Uruguai, enquanto o Congresso colocava em seu lugar o sucessor legal, o presidente da Câmara dos Deputados. (CARVALHO, 2011, p. 143).

---

<sup>73</sup> Sigla para Comando Geral dos Trabalhadores. De acordo com o dicionário de verbetes do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), tratava-se de uma “organização intersindical de trabalhadores, de âmbito nacional, não reconhecida pelo Ministério do Trabalho, criada durante o IV Congresso Sindical Nacional dos Trabalhadores realizado em São Paulo em agosto de 1962, com o objetivo de orientar, coordenar e dirigir o movimento sindical brasileiro”. (KORNIS, Mônica. **Dicionário de Verbetes do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC)**).

<sup>74</sup> Na época, Deputado Federal pelo estado da Guanabara.

Carvalho (2011, p. 157) afirma que o governo do período ditatorial pode ser dividido em três fases. A primeira, de 1964 a 1968, caracterizava-se pelo início da “intensa atividade repressiva”, o “domínio dos setores mais liberais das forças armadas” e por ser “um período de combate à inflação” tendo uma grande queda no valor do salário mínimo e um pequeno crescimento. A segunda fase, de 1968 a 1974, foi, de acordo com Carvalho (2011, p. 157), o período “mais sombrio da história do país, do ponto de vista dos direitos civis e políticos.” Foi nesse período que os Atos Institucionais (AI), implementados já na primeira fase, ficaram ainda mais conhecidos por sua severidade e destituição dos poucos direitos políticos e civis conquistados até então.

Por fim, a terceira fase, que começa em 1974 e termina em 1985 com o fim do período ditatorial e a eleição indireta de Tancredo Neves. De acordo com Carvalho (2011, p. 157), a fase teve como característica principal a tentativa do general Ernesto Geisel de “liberalizar o sistema, contra a forte oposição dos órgãos de repressão”.

Em resumo, segundo Carvalho (2011), o período foi de grande repressão, extinguindo direitos básicos dos brasileiros, instaurando a censura em veículos de comunicação e em manifestações artísticas. Opositores do governo eram presos, torturados, mortos, e, quando tinham sorte, se assim pode-se dizer, eram exilados para outros países. Quanto à censura da imprensa, Sérgio Mattos (2005) relata que:

O exercício da censura no período pós-1964, pois, se caracterizou como um dos mais fortes elementos de controle do Estado sobre os veículos de comunicação de massa. Entre dezembro de 1968 e junho de 1978 os meios de comunicação de massa estiveram sob censura. Durante esse período, a censura foi usada para desencorajar o sensacionalismo na imprensa, bem como a divulgação, para o grande público, de temas como a epidemia de meningite de 1974-1976, as freqüentes críticas feitas ao governo por setores da Igreja, rumores sobre abertura política, tortura de prisioneiros políticos, escândalos financeiros e sucessão presidencial, entre outros [...]. (MATTOS, 2005, p. 117).

De acordo com Mattos (2005), mesmo com a revogação do AI-5, em 1978, os meios de comunicação continuaram a sofrer diversas formas de pressão. Ainda segundo o autor, “até a promulgação da Constituição de 1988 o Serviço de Censura da Polícia Federal chegou a ter 250 censores responsáveis pelos cortes em jornais,

revistas, livros, canções, filmes e propagandas de televisão [...]”. (MATTOS, 2005, p. 125).

Além do Serviço de Censura, agências especiais de repressão foram criadas para fazer o controle da população, chamadas de “Destacamento de Operações de Informações e Centro de Operações de Defesa Interna, que ficaram tristemente conhecidas pelas siglas DOI-CODI.” (CARVALHO, 2011, p. 161). De acordo com Carlos Fico (2001, p. 35), o sistema

[...] implantou uma polícia política bastante complexa no país — que mesclava polícia civil, polícia militar, militares das três forças e até mesmo bombeiros e polícia feminina — e foi responsável pelos principais episódios de tortura e extermínio. Representou a vitória completa da antiga “força autônoma”. As turmas de busca e interrogatório faziam o trabalho sujo que a “utopia autoritária” pressupunha.

Segundo Carvalho (2011), o processo de reabertura política começou em 1974 quando Ernesto Geisel, general no comando, “diminuiu as restrições à propaganda eleitoral, e deu um grande passo em 1978, com a revogação do AI-5, o fim da censura prévia e a volta dos primeiros exilados políticos.” (CARVALHO, 2011, p. 173). Porém, também haviam outras razões para tal abertura.

Em 1973 tinha acontecido o primeiro choque do petróleo, isto é, um aumento brusco no preço do produto, promovido pela OPEP, a Organização dos Países Exportadores de Petróleo. A triplicação do preço atingiu o Brasil com muita força, pois 80% do consumo dependia do petróleo importado. [...] Os anos do “milagre” estavam contados e eram necessárias novas estratégias para enfrentar os tempos difíceis que se anunciavam. Nessa conjuntura, seria melhor para o governo e para os militares promover a redemocratização enquanto ainda houvesse prosperidade econômica do que aguardar para fazê-lo em época de crise, quando os custos da manutenção do controle dos acontecimentos seriam muito mais altos. (CARVALHO, 2011, p. 174).

Carvalho (2011, p. 178) afirma que além das medidas de abertura tomadas pelo governo, a partir de 1974, houve a “retomada e renovação de movimentos de oposição”, como a inovação de movimentos sindicais de operários e de trabalhadores rurais, assim como organizações como a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) e

movimentos da Igreja Católica, como a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB).

Além dos movimentos partidários e sindicais, houve também uma mobilização popular que começou em 1984 e desenvolveu uma campanha pedindo por eleições diretas. O autor afirma que as eleições estavam previstas para acontecer em 1985, porém, seriam realizadas através de um colégio eleitoral composto por “senadores, deputados federais e representantes das assembleias estaduais”. (CARVALHO, 2011, p. 188).

Contudo, Carvalho (2011) destaca que, ao invés de apenas lançar um candidato de oposição ao governo militar, como sempre era feito, as forças de oposição, como o Partido do Movimento Democrático (PMDB), a CNBB e a OAB, optaram por se unir com o objetivo de forçar o Congresso “a aprovar emenda à Constituição que permitisse a eleição direta”. (CARVALHO, 2011, p. 188).

A campanha das diretas foi, sem dúvida, a maior mobilização popular da história do país, se medida pelo número de pessoas que nas capitais e nas maiores cidades saíram às ruas. Ela começou com um pequeno comício de 5 mil pessoas em Goiânia, atingiu depois as principais cidades e terminou com um comício de 500 mil pessoas no Rio de Janeiro e outro de mais de 1 milhão em São Paulo. [...] A ampla cobertura da imprensa, inclusive da Rede Globo, tornava quase impossível deter o movimento. Interrompê-lo só seria possível com uso de muita violência, uma tática que poderia ser desastrosa para o governo. (CARVALHO, 2011, p. 188).

Segundo Carvalho (2011), nesse momento, o verde e amarelo, as cores nacionais, foram recuperadas e ressignificadas, assim como a bandeira, em símbolo cívico. Os protestos se transformaram em “grandes festas cívicas”. (CARVALHO, 2011, p. 188). E, depois de muita luta, “faltaram 22 votos para a maioria de dois terços em favor da emenda”. (CARVALHO, 2011, p. 188).

Entretanto, a perda na votação, segundo Carvalho (2011) não foi suficiente para abafar a comoção que tinha se tornado a campanha “Diretas Já”. A oposição voltou a lançar um candidato para as eleições indiretas daquele ano, Tancredo Neves, na época governador de Minas Gerais. Com a pressão popular sobre os deputados, Tancredo ganhou 480 votos do colégio eleitoral e se elegeu Presidente da República. “Terminava o ciclo dos governos militares”. (CARVALHO, 2011, p. 188).



Com o encerramento da análise da trajetória da democracia brasileira, faz-se necessário analisar o conceito na atualidade. Dessa forma, o próximo subtítulo abordará o estudo da democracia na sociedade contemporânea.

## 6.7 DEMOCRACIA NA ATUALIDADE

Para a atualidade, o processo de definir o conceito de democracia, talvez, seja ainda mais complexo. Muitos anos se passaram desde seu início na pólis da Grécia antiga, assim como muitos processos históricos e políticos. Nesse sentido, os autores José Eduardo Sabo Paes e Júlio Edstron Secundino Santos destacam que,

atualmente é pouco substancial afirmar que a democracia é a forma de governo que nasceu na Grécia antiga e que tem como critério a escolha da maioria, já que tanto historicamente, quanto procedimentalmente, ela – a democracia – se desenvolveu como uma técnica de decisão, bem como um padrão governamental, seja no patamar nacional ou internacional, na sociedade ocidental atual. (PAES; SANTOS, 2017, p. 134).

Dessa forma, os autores defendem que “a democracia é um sistema que se legitima pela participação popular ao mesmo tempo em que proporciona condições para o desenvolvimento individual de seus cidadãos.” (PAES; SANTOS, 2017, p. 136). Seguindo a mesma linha de pensamento, Marilena Chauí (2011, apud PAES; SANTOS, 2017, p. 148) afirma que uma das habilidades mais relevantes da democracia em uma sociedade é propiciar dispositivos a seus cidadãos que ofereçam “ações capazes de unificar a dispersão e a particularidade das carências em interesses comuns” fazendo com que, dessa forma, alcancem “a esfera universal dos direitos”.

Entretanto, a visão de que a democracia é um ideal dificilmente alcançável continua pairando as ideias dos autores que a estudam.

[...] nota-se que a democracia atual ainda é um processo em construção com vários obstáculos para a sua efetivação, entre eles a necessidade de cristalização de direitos e a superação da dicotomia entre o Estado e o mercado. (PAES; SANTOS, 2017, p. 151).

Outro cientista político importante de destacar enquanto contribuinte para o estudo da democracia atual é Robert Dahl (1997, apud NUNES, 2003, p. 14). Uma de suas contribuições mais importantes é a decomposição do conceito de democracia em duas dimensões, “a contestação pública e o direito de participação”.

Para o autor, a partir dessa decomposição, o processo de democratização de uma sociedade pode caminhar, no sentido da contestação, permitindo a existência de conflito entre governo e oposição e, no sentido da participação, concedendo direitos à população. Para Dahl,

um país que conseguir realizar a experiência de atingir um estágio avançado, tanto de contestação como de participação, chegará próximo à democracia, tornar-se-á um regime relativamente democratizado e poderá então, ser considerado uma poliarquia termo hoje definitivamente incorporado ao vocabulário da Ciência Política e que representa um estágio avançado no sentido da democratização. (DAHL, 1997 apud NUNES, 2003, p. 14).

O autor acredita que a democracia não se trata de algo concreto, mas sim hipotético, um ideal almejado pelas sociedades. Dahl (1997, apud NUNES, 2003, p. 14) defende que “a democracia estaria no topo inatingível de uma escada ao longo de cujos degraus se estenderiam os vários tipos de governo realmente existentes”, alguns deles seriam a Poliarquia e o Pluralismo, que veremos mais adiante.

A democracia, portanto, é esse ideal inalcançável e, segundo o autor, um dos motivos para essa inalcançabilidade se deve ao fato de, mesmo quando uma sociedade atinge “um determinado patamar democrático, outras demandas surgem e se transformam em objeto de novas buscas” dessa sociedade. “[...] Dificilmente seria possível atingir à democracia plena porque a busca democrática está sempre sujeita a avanços e desdobramentos. [...] lidamos hoje em dia, com poliarquias e não com democracias”. (DAHL, 1997 apud NUNES, 2003, p. 18).

O termo Poliarquia, aqui abordado anteriormente, trata-se de um conceito moderno de democracia, estudado por autores como Dahl. De acordo com o autor (1997, apud NUNES, 2003, p. 18), a Poliarquia “representa a democracia possível”, uma possibilidade menos utópica e mais concreta.

Dahl (1997, apud NUNES, 2003, p. 14) ainda defende que a Poliarquia é alcançada no equilíbrio entre participação dos cidadãos e das forças de disputa entre governo e oposição. Segundo o autor, a existência de conflito entre oposições alimenta a Poliarquia porque “é no equilíbrio de forças entre oposição e governo, adquirida no cálculo custo/benefício, que ela é atingida.” (DAHL, 1997 apud NUNES, 2003, p. 14). Para Dahl:

quanto maior o equilíbrio de forças entre governo e oposição, mais alto será o grau de segurança mútua para ambos e melhor a possibilidade de se encaminhar em direção a uma poliarquia. [Assim como] quanto mais aprofundado for o grau de contestação pública e de inclusão da população no sentido de uma maior participação, mais teremos um regime democratizante; uma poliarquia ou quase poliarquia. (DAHL, 1997 apud NUNES, 2003, p. 15).

Além desses fatores, Dahl (1997) argumenta que diversos outros favorecem uma sociedade a alcançar a poliarquia. Alguns exemplos disso são: “a existência de uma ordem social pluralista, uma economia descentralizada, uma cultura política que dê ênfase às crenças e valores poliárquicos, como confiança mútua e sentido de cooperação”. (DAHL, 1997 apud NUNES, 2003, p. 17).

Outro conceito abordado anteriormente e que paira a democracia atual é o pluralismo que,

[...] pode ser definido como um sistema de representação de interesses no qual as unidades constituintes são organizadas em um número não-especificado de categorias múltiplas, voluntárias, competitivas, ordenadas não hierarquicamente e auto-determinadas (como para um tipo ou um alvo de interesse), que não são especificamente autorizadas, reconhecidas, subvencionadas, criadas ou de qualquer maneira controladas pelo Estado na seleção de liderança ou articulação de interesse, e que não exercem o monopólio da atividade representativa dentro de suas respectivas categorias. (SCHMITTER, 1974 apud CARNOY, 1988, p. 53).

De acordo com as ideias pluralistas, segundo Martin Carnoy (1988, p. 54), o Estado “é neutro” e “um servidor da cidadania”, ainda assim, autores discordam do grau da tomada de decisões do Estado por conta própria e das em que o eleitorado é quem controla as decisões.

Dessa forma, estabelecem-se duas correntes de pensamento dentro do Pluralismo, a dos pensadores “otimistas” e a dos “pessimistas”. Para os “otimistas”, a democracia depende das elites para existir. Sendo assim, de acordo com Edward Greenberg (1977, apud CARNOY, 1988, p. 54), os pluralistas dessa corrente “ênfatizam que o que resguarda essa divisão de trabalho de desembocar numa oligarquia rígida é a competição entre os grupos de elite pelo poder de tomada de decisões [...]” Greenberg (1977) defende ainda que,

para os otimistas, o sistema falha no ajustamento aos princípios do Estado democrático clássico, mas ele é aceitável porque funciona. Já que a maior parte dos cidadãos são desinformados e desinteressados. [...] O fato de muitos não participarem do processo político realmente torna o sistema mais eficiente (apatia funcional). [...] Por outro lado, o sistema está relativamente aberto às pessoas que são interessadas e participantes. Existem muitos pontos de acesso à participação, e desde que as pessoas são livres para expressarem-se, se elas se sentissem seriamente injustiçadas, participariam. (GREENBERG, 1977 apud CARNOY, 1988, p. 54).

Já para os “pessimistas” as elites, além de controlar o processo de tomada de decisões do Estado, não respondem de fato ao eleitorado. Joseph Schumpeter (1942 apud CARNOY, 1988), um dos autores dessa corrente, apresenta duas causas para tal situação. A primeira defende que as diferentes elites não somente formulam os problemas, mas também manipulam as opiniões a respeito deles. Nota-se:

Já que elas próprias podem ser fabricadas, o raciocínio político efetivo implica quase inevitavelmente na tentativa de implementá-las ou ajudar o cidadão a tomar uma decisão. [...] Segundo, a burguesia não produz os tipos de políticos exigidos por esse sistema. Falta-lhes independência frente aos interesses econômicos burgueses. Isso, por sua vez, torna impossível resolver questões sócio-estruturais. Os políticos não podem afastar-se de um grupo particular da estrutura social. O estado é autônomo (as elites tomam as decisões), mas ele não é neutro em sua tomada de decisões. (SCHUMPETER, 1942 apud CARNOY, 1988, p. 55).

Outro aspecto muito abordado na atualidade é o perigo da queda da democracia. O número de governos com características autoritárias, com ideais fascistas e patriotas, vem crescendo pelo mundo e nos fazendo questionar sobre o futuro da democracia.

Algo muito analisado pelos autores é como ocorre a tomada do poder por parte de políticos com essas características, tais reflexões permitiram que alguns deles, como Levitsky e Ziblatt (2018), percebessem que a ascensão de governos autoritários costuma utilizar a própria democracia como instrumento. Dessa forma, o que costuma acontecer é a sensação de que tudo está ocorrendo legitimamente, afinal, eleições ainda são feitas, jornais ainda circulam com informações muitas vezes contrárias ao governo, e greves e manifestações ainda são permitidas. Para os autores, portanto, a erosão da democracia acontece de forma gradativa e quase imperceptível.

Cada decisão tomada, mesmo duvidosa, parece não afetar o estado democrático e apresenta ser legítima. Levitsky e Ziblatt (2018, p. 81) abordam, inclusive, que muitas medidas parecem ser o “remédio” para os problemas enfrentados por aquela sociedade como, por exemplo, combater a corrupção, diminuir os gastos com políticos ou aumentar a segurança nacional.

Para melhor compreender como autocratas eleitos minam sutilmente as instituições, é útil imaginarmos uma partida de futebol. Para consolidar o poder, autoritários potenciais têm de capturar o árbitro, tirar da partida pelo menos algumas das estrelas do time adversário e reescrever as regras do jogo em seu benefício, invertendo o mando de campo e virando a situação de jogo contra seus oponentes. (LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p. 80).

Nesse mesmo sentido, outro ponto destacado pelos autores é como a própria defesa da democracia costuma ser uma bandeira de “aspirantes a autocratas” que muitas vezes se utilizam de crises que estão acontecendo para “justificar medidas antidemocráticas”. “A combinação de um aspirante a autoritário com uma crise de maiores proporções pode, portanto, ser mortal para a democracia”. (LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p. 96).

Levitsky e Ziblatt (2018, p. 115) também apontam o perigo da polarização extrema. Para os autores, a polarização em níveis baixos pode ser até mesmo necessária para a manutenção de uma sociedade democrática. De acordo com suas ideias, o jogo democrático depende de lados opostos que compitam de forma saudável e respeitem as regras estabelecidas pela legislação. No entanto, o debate precisa ser possível entre oposições e, quando cidadãos se dividem politicamente em

lados que, não somente discordam, como também são excludentes, onde o diálogo já não é mais tão possível, a democracia está em perigo.

À medida que desaparece a tolerância, os políticos se veem cada vez mais tentados a abandonar a reserva institucional e tentar vencer a qualquer custo. Isso pode estimular a ascensão de grupos antissistema com rejeição total às regras democráticas. Quando isso acontece, a democracia está em apuros. (LEVITSKY; ZIBLATT, 2018, p. 115).

Finalmente, faz-se necessário recordar que autores citados nesta parte do trabalho consideram que a democracia pode ser algo intangível ou, até mesmo, uma forma de governo utópica e distante da realidade.

Encerra-se, assim, a revisão bibliográfica deste projeto de pesquisa. Os próximos capítulos definirão o roteiro dos capítulos da pesquisa, a ser realizada no Trabalho de Conclusão de Curso II e o cronograma de estudos para a realização do mesmo.

## **7 ROTEIRO DOS CAPÍTULOS**

### 1 INTRODUÇÃO

## **2 METODOLOGIA**

### 2.1 MÉTODO

### 2.2 ANÁLISE

### 2.3 PESQUISA BIBLIOGRÁFICA

### 2.4 ANÁLISE FÍLMICA

### 2.5 ENTREVISTA

## **3 O *DESIGN* DE ÁUDIO EM LONGAS-METRAGEM**

### 3.1 PRINCIPAIS CONCEITOS

### 3.2 ELEMENTOS DO *DESIGN* DE ÁUDIO E SUA IMPORTÂNCIA

#### **3.2.1 Narração**

#### **3.2.2 Trilha musical**

#### **3.2.3 Uso do silêncio**

## **4 A NARRATIVA DOCUMENTAL**

### 4.1 PRINCIPAIS CONCEITOS

### 4.2 GÊNERO ARTÍSTICO OU JORNALÍSTICO?

### 4.3 DEMOCRACIA EM VERTIGEM

## **5 FUNDAMENTOS DA DEMOCRACIA**

### 5.1 PRINCIPAIS CONCEITOS

### 5.2 DEMOCRACIA E COMUNICAÇÃO

### 5.3 A DEMOCRACIA BRASILEIRA

### 5.4 CENÁRIO POLÍTICO BRASILEIRO NO PERÍODO DE PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO

### 5.5 A ATUAL DEMOCRACIA E OS RISCOS DE SUA CONTINUIDADE

## **6 ANÁLISE FÍLMICA**

## **7 CONSIDERAÇÕES FINAIS**





## REFERÊNCIAS

- CARDOSO, Ruth. Sociedade civil e meios de comunicação no Brasil. *In*: SILVA, Carlos Eduardo Lins da *et al.* MELO, José Marques de (org.). **Comunicação e transição democrática**. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto/Intercom, 1985. 320 p. (Série Novas Perspectivas).
- CARNOY, Martin. **Estado e Teoria política**. Tradução da equipe de tradução PUCCAMP. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1988. *E-book*.
- CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. 14. ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2011. ISBN 978-85-200-0565-1.
- COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro, RJ: 7Letras, 2008. 256 p. (Coleção Trinca-ferro). ISBN 978-85-7577-539-4.
- DIJK, Teun A. Van. Discurso, poder e acesso. *In*: CARDIN, Jean-Claude *et al.* RECTOR, Mônica; NEIVA, Eduardo (org.). **Comunicação na era pós-moderna**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. ISBN 85-326-1907-X.
- GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo, SP: Atlas, 2008. ISBN 978-85-224-5142-5. PDF. Disponível em: <[https://drive.google.com/file/d/1yjNDGMqPr-NPdHMOICuq1k\\_tqzlbjHz9/view](https://drive.google.com/file/d/1yjNDGMqPr-NPdHMOICuq1k_tqzlbjHz9/view)>. Acesso em: 6 mai. 2020.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo, SP: Senac São Paulo, 2009. PDF. Disponível em: <<https://edoc.pub/queue/lendo-as-imagens-do-cinema-pdf-free.html>>. Acesso em: 6 mai. 2020.
- KÖCHE, José Carlos. **Fundamentos de metodologia científica: teoria da ciência e iniciação à pesquisa**. 26. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. ISBN 978-85-326-1804-7.
- KONRAD, Diorge Alceno; LAMEIRA, Rafael Fantinel. Campanha da Legalidade, Luta de Classes e Golpe de Estado no Rio Grande do Sul (1961-1964). **REVISTA ANOS 90**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 1993. v. 18, n. 33, p. 67-98, jul. 2011. ISSN 1983-201X versão *online*. Publicação contínua. DOI 10.22456/1983. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/23249/18242>>. Acesso em: 29 mai. 2020.
- KONRAD, Diorge Alceno; LAMEIRA, Rafael Fantinel; LIMA, Mateus da Fonseca Capssa. **O Golpe e a Consolidação da Ditadura Civil-Militar no Rio Grande do Sul**. Cuadernos del CILHA versão *online*. 2013, 14(1), 107-126. ISSN: 1515-6125. Disponível em: <[https://www.academia.edu/27545950/O\\_Golpe\\_e\\_a\\_Consolida%C3%A7%C3%A3o\\_da\\_Ditadura\\_Civil\\_Militar\\_no\\_Rio\\_Grande\\_do\\_Sul](https://www.academia.edu/27545950/O_Golpe_e_a_Consolida%C3%A7%C3%A3o_da_Ditadura_Civil_Militar_no_Rio_Grande_do_Sul)>. Acesso em: 14 mai. 2020.

LEVITSKY, Steven; ZIBLATT, Daniel. **Como as democracias morrem**. Tradução de Renato Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2018. Título original: How democracies die. ISBN 978-85-378-1800-8.

MANZINI, Eduardo José. **A entrevista na pesquisa social**. São Paulo, SP: Didática, 1990/1991.

MANZINI, Eduardo José. **Entrevista semi-estruturada**: análise de objetivos e de roteiros. *In*: Seminário Internacional sobre pesquisa e estudos qualitativos. Bauru, SP: 2004. Disponível em: <[https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/EduardoManzini/Manzini\\_2004\\_entrevista\\_semi-estruturada.pdf](https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/EduardoManzini/Manzini_2004_entrevista_semi-estruturada.pdf)>. Acesso em: 05 jul. 2020.

MATTOS, Sérgio. **Mídia controlada**: a história da censura no Brasil e no mundo. São Paulo, SP: Paulus, 2005. (Comunicação). ISBN 85-349-2407-4.

MORO, Gláucio Henrique Matsushita. Som, roteiro e montagem no audiovisual. *In*: FAXINA, Elson *et al.* FAXINA, Elson (org.). **Edição de áudio e vídeo**. Curitiba, PR: InterSaberes, 2018. (Série Excelência em Jornalismo). ISBN 978-85-5972-671-8. *E-book*. Disponível em: <<https://plataforma.bvirtual.com.br/Leitor/Publicacao/158374/pdf/0?code=aecS6nA/JDyB2UbcT3JW3CcMR2eSJz5/WkbEgCIYI2BizHPMSfZQjmbTmsYu3mbmTC16umGkXX9Ga9Pvn41MrA==>>>. Acesso em: 5 jul. 2020.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. 5 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2010. (Coleção Campo Imagético). Título original: Introduction to documentary. ISBN 85-308-0785-5. PDF. Disponível em: <<https://cadernoselivros.files.wordpress.com/2016/08/nichols-b-introduc3a7c3a3o-ao-documentc3a1rio.pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2020.

OPOLSKI, Débora. **Introdução ao desenho de som**: uma sistematização aplicada na análise do longa-metragem Ensaio sobre a cegueira. João Pessoa, PB: Editora da UFPB, 2013. 200 p. (Coleção Humanidades). ISBN 978-85-237-0646-3.

PAES, José Eduardo Sabo; SANTOS, Júlio Edstron Secundino. A democracia e o terceiro setor na atualidade: histórico e reflexos atuais. **Revista Direito e Liberdade**. ESMARN – v. 19, n. 1, p. 131-157, jan./abr. 2017. ISSN 2177-1758 versão *online*. Disponível em: <[http://ww2.esmarn.tjrn.jus.br/revistas/index.php/revista\\_direito\\_e\\_liberdade/article/view/999/718](http://ww2.esmarn.tjrn.jus.br/revistas/index.php/revista_direito_e_liberdade/article/view/999/718)>. Acesso em: 3 abr. 2020.

PAVIANI, Jayme. **Epistemologia prática**: ensino e conhecimento científico. Caxias do Sul, RS: Educs, 2009. 144 p. ISBN 978-85-7061-513-8.

RAMOS, Murilo Cesar. Papel dos meios de comunicação de massa na abertura política brasileira. *In*: SILVA, Carlos Eduardo Lins da *et al.* MELO, José Marques de (org.). **Comunicação e transição democrática**. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto/Intercom, 1985. 320 p. (Série Novas Perspectivas).

RATTON, Miguel. **Dicionário de áudio e tecnologia musical**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Música e Tecnologia, 2009. 192 p. ISBN 978-85-89402-13-2.

RIBEIRO, Renato Janine. **O afeto autoritário: televisão, ética e democracia**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004. ISBN 85-7480-230-1.

ROUQUIÉ, Alain; LAMOUNIER, Bolivar; SCHVARZER, Jorge. **Como renascem as democracias**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1985.

SEBEOK, Thomas Albert. Comunicação. *In*: CARDIN, Jean-Claude *et al.* RECTOR, Mônica; NEIVA, Eduardo (org.). **Comunicação na era pós-moderna**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. ISBN 85-326-1907-X.

SOARES, Sérgio J. Puccini. **Documentário e roteiro de cinema: da pré-produção à pós-produção**. Orientador: Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos. 2007. Tese (Pós-Graduação em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp141999.pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2020.

THOM, Randy. **Designing A Movie For Sound**. 1999. Disponível em: <[http://filmsound.org/articles/designing\\_for\\_sound.htm](http://filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm)>. Acesso em: 12 abr. 2020.

TRIGO, Salvato. A ética na comunicação social. *In*: CARDIN, Jean-Claude *et al.* RECTOR, Mônica; NEIVA, Eduardo (org.). **Comunicação na era pós-moderna**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. ISBN 85-326-1907-X.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2. ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2002. (Coleção Ofício de arte e forma). Título original: Précis d'analyse filmique. ISBN 85-306-0311-6. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/nx0x1v5>>. Acesso em: 6 mai. 2020.

## APÊNDICE B – ENTREVISTA COM STANLEY ARTHUR GILMAN, EDITOR DE EFEITOS SONOROS DO DOCUMENTÁRIO “DEMOCRACIA EM VERTIGEM”

A conversa se iniciou com a apresentação da pesquisadora e do entrevistado. Neste mesmo momento o entrevistado teve conhecimento de uma maior explicação do tema de pesquisa, assim como o porquê de sua escolha.

Após ser questionado a respeito de sua função na equipe sonora do documentário, o entrevistado discorreu brevemente a respeito da equipe de som do documentário:

**SAG<sup>75</sup>:** Teve algumas divisões assim. Quem foi o supervisor de som foi o Leslie Shatz que é um americano que foi chamado “pra” fazer. Ele veio até o Brasil e foi até o nosso estúdio. Ele fez a supervisão de som, a mixagem e o *sound design* (o desenho de som). Junto com ele, fazendo o desenho de som, teve o Joaquim Castro, não sei se eu vou saber todos os nomes inteiros, e eu e o Danilo Chen recebemos essa função de editar os sons, precisamente os efeitos sonoros, então o nome seria *sound effects editor*.

A partir desta fala, foi feita a explicação de como a entrevista se daria para, em seguida, começar os questionamentos aqui expostos.

**TS<sup>76</sup>:** O engenheiro de som Randy Thom defende que uma boa maneira de se construir um filme com um bom desenho de som é construir o roteiro já imaginando as possibilidades sonoras, permitindo que o som influencie nas decisões criativas da produção audiovisual. Você sabe se isso foi feito no “Democracia em Vertigem”?

---

<sup>75</sup> Nome abreviado do entrevistado, Stanley Arthur Gilman.

<sup>76</sup> Abreviação do nome da pesquisadora, Thais Strapazzon.

**SAG:** (Iniciou sua fala elogiando o trabalho de Randy Thom). Então, eu acho que essa linha de pensamento é muito avançada assim, sabe? Realmente, “pra” ter um desenho de som foda, seria ótimo no roteiro já ser pensado isso. Porém, tem uma questão assim, na maioria dos trabalhos que eu fiz, incluindo o “Democracia”, “eles” não têm muita essa cultura assim de dar o roteiro “pra” gente ler ou ter alguma supervisão de som, ou uma consultoria de som no roteiro. Então, de modo geral, o que a gente recebe é o filme montado já e aí, a partir disso, tem uma sessão de *spotting* que chama, que é tipo o supervisor de som vai ver o filme e vai falar: “quero esse som aqui, esse som aqui, esse som aqui; por causa disso, disso e disso”. Então, no “Democracia” não teve nenhuma prévia de roteiro de som, o que teve foi esse *spotting* depois que o filme foi montado.

**TS:** Fiquei com uma dúvida agora Stanley. Vocês recebem o filme todo editado e aí o som vocês constroem em cima do próprio filme. Não tem uma edição conjunta então?

**SAG:** Normalmente esse é o ideal, quando vem um corte fechado. Quando não vem um corte fechado e tem mudança no corte aí gera todo um trabalho a mais para adaptar o que já foi trabalhado “pro” novo corte e isso atrasa tudo. Ainda mais o *Netflix* que é super regrado. Teve um “conforme”, o nome disso é “conforme”, quando tem que editar “pra” mudar “pra” um corte novo. Mas, normalmente, é assim que funciona mesmo, tem um corte fechado, idealmente né, e aí, a partir disso, a gente constrói a camada de som.

**TS:** E você sabe me dizer em torno de quantas pessoas trabalharam na construção sonora do documentário?

**SAG:** Então, tem essas pessoas que eu falei, mas eu acho que em torno de quinze pessoas talvez, vinte no máximo.

**TS:** E você se lembra, aproximadamente, quanto tempo de material bruto vocês receberam para editar nessa questão de som?

**SAG:** Então, material bruto você diz os sons que a gente recebeu e a gente pesquisou para adicionar?

**TS:** Isso, porque como tem muito som que é direto, porque tem bastante entrevista, acredito que esse material já tenha vindo “pra” vocês fazerem a edição ou ele já estava no filme que vocês receberam?

**SAG:** Quando esse som já tá na cena, no sentido de ser uma entrevista ou um som de arquivo, ele já vem no tempo certo na nossa seção e aí o que a gente tem que fazer é timbrar ele, deixar ele um pouco mais tratado assim. Mas o que rola também é assim: “a, beleza, a gente tem que fazer esse filme e que sons a gente vai precisar?” “Vai precisar de muito som de manifestação”. Então, a gente começa a pesquisar nos bancos o que a gente tem de som de manifestação e aí a gente faz uma decisão assim: “‘puts’, precisamos de mais som, a gente precisa de sons de manifestação de esquerda, sons de manifestação de direita”, e aí começa toda uma rede de tipo, eu começo a perguntar, “pra” quem eu conheço, se tem algum som do tipo. Então, nesse sentido, teve muito som “pra” analisar e ver qual som que valia a pena “pra” juntar, “pra” criar um *soundbank* do “Democracia”, porque é isso, tem essa seleção primeira dos sons, aí depois tudo vai ser juntado numa pasta só, chamada, sei lá, “sons do Democracia em Vertigem”, que é tipo todos os sons que eu achei bons e podem ser usados. E aí, nesse sentido, não sei quanto tempo de som teria, mas é bastante coisa.

**TS:** Uma coisa que me chamou a atenção quando eu fui olhar a ficha, no final do documentário, foi que ela tinha um artista de *foley* creditado. Eu achei curioso porque nas minhas pesquisas eu vi que, geralmente, o *foley* é mais utilizado em produções cinematográficas de ficção e dificilmente em documentários. Não que não aconteça, porque o próprio “Democracia” é um exemplo, mas ele é menos utilizado. Você sabe me dizer em que momentos ele foi uma estratégia utilizada pelo “Democracia”?

**SAG:** Então, basicamente tem *foley* em todo o lugar, só que ele é esse estilo de mixagem de documentário que é um pouco diferente do estilo de mixagem ficção né. Quando a gente faz um som de documentário, a gente tenta sempre ser fiel a realidade, “pra” não sobrepor demais, não ficar algo romantizado. Então, muitas vezes tem o *foley* lá, o som “tá” lá só que ele é mixado de uma forma “pra” ele não aparecer tanto. Mas ele é realmente bastante importante “pra” várias cenas. Tem uma cena, tem uma manifestação do “Fora Temer” no final do filme que tem umas bombas caindo, uma galera correndo e tem um senhor com um carrinho de pipoca, meio que saindo rápido porque “tá” dando merda, aí tem o som do carrinho dele, esse foi um dos sons mais legais que o Maurício fez de *foley*. Aquilo é tudo pós (produção) mesmo.

**TS:** Eu acho que são sons assim que só assistindo várias vezes que a gente percebe né porque, como você disse, ele “tá” ali muito sutilmente.

**SAG:** Sim, esse é o lance da magia do cinema. Todos esses sons, sei lá, 90% dos sons foram colocado depois, na pós (produção), e a pessoa que “tá” vendo o filme, a chance dela saber disso é muito baixa, então ela realmente acredita que aquele som “tava” lá naquela hora. Isso é genial!

**TS:** Um elemento sonoro de suma importância para o documentário é a narração, que nesse caso foi feita pela própria diretora, a Petra. A autora Débora Opolski salienta que “o som deve ressaltar a percepção da voz narrativa que a história apresenta, pois esta será assumida pelo espectador.” Você acredita que o som no “Democracia em Vertigem” desempenhou bem seu papel nesse sentido de destacar a voz da Petra?

**SAG:** Sim. Eu acho que a voz dela é o elemento mais importante da “mix” inteira porque, um: é um documentário meio complexo, você precisa entender o que ela “tá” falando, então a gente deu bastante privilégio para isso. E também tem o lance do tom do documentário, o tom da voz dela e o que ele diz, e esse tom é um tom



fundamentalmente melancólico. Então, eu acho que tudo que “tá” por trás, todas as músicas, todos os sons, acho que eles foram nesse sentido também de contribuir “pra” essa melancolia do documentário.

**TS:** Legal. E em momentos de entrevista eu não percebi a utilização de microfones lapela, então, deduzo que o microfone utilizado nas gravações foi o *boom*. Houve alguma dificuldade em trabalhar o som obtido por esses microfones, tendo em vista que diversas entrevistas eram gravadas em locais tumultuados e com bastante som ambiente?

**SAG:** Sim, sempre tem, só que eu acho que isso é uma estética de documentário, também faz parte da coisa. Essa coisa de guerrilha assim, de você “tá” gravando num lugar que você não controla. É natural que tenha esses ruídos externos e que atrapalhem a voz, então o trabalho dessa “limpeza”, dessa mixagem desses ruídos, ele tem que ser bom no sentido de “beleza, você tem que entender o que a pessoa ‘tá’ falando”, só que ele não pode ser perfeito no sentido de tirar todos os ruídos, porque isso cria um estranhamento. Então, o ideal seria realmente um meio termo assim, que você entende, mas ainda assim você sente que é uma coisa gravada e tem pessoas falando em volta, tem um ruído em volta.

**TS:** Sim, até porque ficaria estranho, eu acho, a cena “tá” mostrando um super ambiente, com várias pessoas passando, e a gente não escutar isso né?

**SAG:** É, isso é bem importante de não perder, essa qualidade do som direto, porque o som direto é muito importante, porque ele traz a naturalidade “pra” coisa mesmo, a veracidade da coisa, e em jornalismo, em um documentário político, realmente isso tem que tá (presente).

**TS:** Certo. E, como a gente “tava” conversando antes, você destacou as cenas de manifestações que têm no documentário, e a gente tem várias. Então, como foi o

processo de construção, então a gravação dessas cenas e depois a edição, tendo em vista que tem muito elemento sonoro em cada uma dessas cenas?

**SAG:** Então, eu tinha comentado que a gente tinha pesquisado que sons a gente tinha no nosso banco que eram apropriados “pra” essas cenas né? E aí a gente viu e tinham poucos assim, não tinham muitos, aí a gente teve que recorrer a, literalmente, comprar sons, porque já tinha passado aquela época de manifestações, “tava” uma época, relativamente, sem manifestações “pra” chegar lá e gravar. Eu até tentei, fui em uma “pra” gravar, mas era muito pequena e não ficou muito bom. E aí o que a gente fez foi entrar em contato com a galera do som e a gente chegou num cara que se chama Saldanho e ele tinha gravado várias manifestações dessas, com um microfone binaural. Aí ele mostrou “pra” gente, eu e o Leslie a gente escutou e falou: “a, acho que é ‘dahora’, vamo vê”, e aí a gente pegou esses sons e, sei lá, eram uns quarenta sons diferentes, e eles foram os sons base assim “pra” essas cenas, porque eles eram realmente, tipo, eles davam essa sensação de multidão boa, tipo vinha gente de todo o lugar falando e tal, de vez em quando tinham uns berros, de vez em quando tinha umas vuvuzelas, e beleza, isso foi tipo a primeira coisa assim. Aí depois disso a gente adicionou coisas que poderiam acontecer em certas manifestações e em outras não, então teve muita gravação nossa mesmo de grito assim, de tipo grito político em tal manifestação ou outra. Aquela cena do panelaço também que era todo mundo xingando a Dilma e tal, isso tudo é gravado. É sempre uma mistura então, tem esses sons que são as ambiências e tal, e aí tem sons que a gente mesmo grava, que podem contribuir “pra” tentar caracterizar melhor aquela manifestação. Um som que eu achei que foi muito bom para diferenciar elas, porque tem cenas da Esquerda e tem cenas da Direita, você pode perceber, toda manifestação de Direita tem vuvuzela, tipo tem essa mistura assim do futebol, dessa cultura do futebol, da festa e tal. E a gente, propositalmente, não adicionou vuvuzelas na (manifestação) de Esquerda, porque de fato não tinha né.

**TS:** Agora voltando “pros” autores. O autor Graham Bruce defende que a trilha musical de uma produção audiovisual vai muito além de apenas acompanhar imagens. Dentre diversas outras funções, Bruce acredita que a música pode auxiliar as imagens a

contar a história apresentada. Você entende que a trilha musical do “Democracia em Vertigem” conseguiu cumprir essa função?

**SAG:** A eu acho que sim, porque tem esse mesmo acompanhamento do tom da Petra Costa e, dependendo da hora da cena do documentário, a música vai se comportar de certa forma ou outra. Tem um exemplo que fica bem claro isso que assim, tem muitas músicas que soam como se fosse uma reflexão sabe? De vez em quando ela aparece, aí ela desaparece, aí depois vem um sintetizador ali que também tem um tom de pergunta assim sabe? Um tom de mistério, ao mesmo tempo alguma coisa que eu não sei, que eu tô descobrindo. Eu acho que isso contribui muito “pro” espectador ver e absorver como se fosse numa cascata de informação mesmo, você tipo “entra” no documentário quando a música abraça ele dessa forma. Eu acho que a música ajuda muito “pra” fazer isso. E também momentos tensos. Tem aquela hora que mostra aquelas gravações dos políticos e fala: “vamo’ chamar o Fred que tem que ser um que a gente mata antes de delatar” e tal, nessas horas vem essa mistura entre música e *sound design*, que vem um grave assim um pouco mais acentuado, ou vem um super agudo ali que também é meio estranho tipo, essas estranhezas do som, eu acho que meio que simulam esse pensamento de ficar refletindo sobre as informações que “tão” sendo dadas.

**TS:** Sim, demais! Sabe que até uma das coisas que eu tinha separado assim “pra” analisar, que eu separei na verdade, é o silêncio – “Uhum” (concordando) – e até então eu tinha entendido que o silêncio podia ser uma cena apenas sem diálogo e aí depois meu orientador falou: “não Thaís, nessa cena não dá porque tem trilha”. E aí acontecia muito isso, eram cenas que antecipavam geralmente um momento de uma informação muito impactante. Geralmente esses áudios vazados. E aí ficava um tempinho ali só com essa trilha bem do jeito que você descreveu e era nesse momento que eu ficava pensando: “meu Deus, vai vir uma bomba tão grande agora! O que vai acontecer?” – “É” (concordando) – São cenas assim que, toda vez que eu assisto, me prendem de uma maneira incrível!

## QUEDA NO SINAL DA CONVERSA

**TS:** Acho que agora voltou! Outra coisa que eu queria te falar, te perguntar, é uma coisa que me chamou a atenção. Foi que eu vi que boa parte assim da trilha é própria “pro” “Democracia”, teve um grupo de compositores, pelo o que eu pude entender das minhas pesquisas. – “Uhum” (concordando) – E uma coisa que me chamou a atenção foi que um deles, em uma entrevista “pro” G1, comentou que ele é muito amigo da Petra e que eles começaram a planejar a trilha anos antes do documentário realmente começar a criar forma. – “A que legal” (tom de surpresa) – Pois é, eu fiquei bem impressionada porque eu achei estranho até que, lá no início da nossa conversa, você disse: “A não, o “Democracia”, como várias outras produções, ele veio mais montadinho ‘pra’ gente editar”. E aí eu fiquei pensando: “nossa, mas e como é que lá, anos antes, eles criaram a música?” Mas claro, é especificamente a música que foi feita antes.

**SAG:** Sim! É legal isso porque eu acho que ajuda muito os montadores ter uma música final já né. Porque isso é uma coisa muito chata que acontece, que é quando “eles” “tão” montando o filme e aí “eles” tocam a música que “eles” não têm o direito (autoral) só “pra” tipo dar um gostinho de como a cena vai ser e aí depois tem que substituir essa música por outra, e aí nunca vai ser a mesma coisa sabe? Vira outra cena e aí sempre fica essa relação. Quando você tem a música final já, que você pode usar na montagem, aí é o melhor dos mundos. Eu acho que o “Coringa” foi feito assim, aquele novo “Coringa”, que foi com aquela mulher muito foda lá que eu esqueci o nome. Ela compôs toda a trilha só a partir do roteiro e aí depois eles montaram o filme com as músicas dela. E ficou foda né!

Uma coisa que eu queria comentar antes só, do silêncio, quando travou, que eu acho que é legal comentar que assim, tem esses silêncios que não são literalmente silêncios né, que é com a música um pouco mais baixa e tal, gerando esse espaço “pra” vir a “bomba”. Só que também tem silêncios de música e só um som super humilde assim de certa forma, tipo, tem uma hora que quando mostra que a mulher do Lula morreu e mostra a cerimônia do enterro dela e tal. Tem uma cena que mostra eles andando na rua assim, uma galera andando na rua, uma fila eu acho “pra” entrar

no velório também e aí vem realmente um silêncio assim, sabe? Sem música, só o som do ambiente e tal. Isso dá um respiro também no filme, que é diferente de só a música baixa preparando você “pra” algo assim. É um respiro um pouco mais intenso mesmo, que aí leva a um momento mais – indecifrável – só que não é uma bomba, é um momento triste de fato sabe? Então tem esses equilíbrios também sabe?

**TS:** Sim, sim, verdade! E são momentos geralmente de introspecção também né? – “Uhum” (concordando) – Depois que eu tive essa conversa com o meu orientador, que ele fez essa distinção “pra” mim, eu comecei a observar cenas de entrevista, que aí os entrevistados às vezes têm aquele receio entre uma resposta e outra. – “Uhum” (concordando) – E aí inclusive a cena que eu selecionei foi de uma entrevista com a mãe da Petra, e eu acho que aquele momento mostra bem esse sentimento de um misto de tristeza com, ao mesmo tempo, reflexão, introspecção, porque ela “tá” falando justamente do porquê ela se identificava tanto com a Dilma sabe? Aquela cena que ela tá no carro?

**SAG:** “Uhum”, que ela foi presa também.

**TS:** Exato! Eu fiquei pensando o que ficava passando pela cabeça dela sabe? – “Sim” – E é um momento também que eu acho muito bonito porque tem som ali, dá “pra” ouvir claramente assim o som ambiente do carro, mas ela não tem trilha. – “Uhum” (concordando) – Então quando ela para de responder e ela pensa no que ela vai falar de novo, me remeteu muito à isso, “poxa o que ela ‘tava’ pensando será nesse momento?”, sabe?

**SAG:** Sim! Esses momentos são os mais legais. Isso eu acho que é muito genial assim, quando em vez de colocar, colocar coisa e deixar maior, quando simplesmente o fato de você tirar algo deixa a obra pronta assim, sabe? Isso é muito legal e exige uma maturidade “pra” você perceber em quais momentos você pode tirar coisas. Você não precisa. Aplicado em todos os sentidos da vida eu acho, menos é mais sabe?

**TS:** Sim! Com certeza! Então, continuando, é justamente sobre silêncio a minha próxima pergunta. Então, pelo o que pude analisar até então, o silêncio foi pouco utilizado durante o documentário. O silêncio bruto tá Stanley? Ele costuma aparecer nas entrevistas, como eu te falei, entre uma fala e outra do entrevistado em questão. O autor Fernando Morais da Costa estabelece que o silêncio pode representar um momento de introspecção de determinado personagem. No “Democracia em Vertigem” manter essas cenas sem trilha musical foi algo planejado nesse sentido? Já entra no que a gente “tava” conversando né, mas mesmo assim vamos lá.

**SAG:** É, eu acho que sim. Eu acho que não tinha música nessas cenas justamente por causa disso, porque é um momento mais íntimo mesmo e sério né. Que é solene né. E acho que colocar música lá romantiza um pouco, então tirando isso fica mais sincero.

**TS:** Sim, talvez tiraria até um pouco o sentido do documentário né?

**SAG:** Sim e por isso que quando você vai ver um filme de *Hollywood*, super cheio de efeitos e tal, ou mesmo sei lá algum *reality show* que (fica) com música toda hora, toda hora, toda hora, que não tem silêncio assim, não existe um momento do telespectador respirar e realmente entrar num nível mais profundo de empatia com o que ele “tá” vendo, sabe? Então é muito legal esses altos e baixos assim. Música, sem música. Som, sem som. Que aí você realmente faz borbulhar na cabeça algum sentimento maior.

**TS:** Sim, concordo com você! E, para finalizar, eu gostaria de te fazer a grande pergunta norteadora da minha pesquisa. “Pra” você, que papel a trilha sonora ocupa no documentário “Democracia em Vertigem”?

**SAG:** (Momento de silêncio) A eu acho que o papel da trilha sonora do “Democracia”, como de todos os filmes assim, da maioria dos filmes, é ajudar a contar a história. E é daquele jeito que a gente tinha comentado, do tipo tentar contribuir para reforçar certas coisas que podem ser reforçadas, e tirar certas coisas desnecessárias que podem ser tiradas. No fundo é isso, eu acho que a função da trilha foi contribuir “pra” contar a história nesse módulo melancólico assim, seguindo o tom do documentário, o tom da Petra né, o tom da voz dela, que é o elemento principal.

## **EQUIPE RESPONSÁVEL PELO SOM DO DOCUMENTÁRIO**

### **Desenho de som e mixagem**

Leslie Shatz

### **Som direto**

Amilson Lessa

Fernando Cavalcante

Maria Clara Cervantes

Nikola Chapelle

Sérgio Scliar

Tamis Haddad

### **Desenho de som adicional**

Joaquim Castro

### **Supervisão musical**

Lucas Santana

Noodles Supervision

Pascal Mayer

Steve Bouyer

### **Segunda unidade de som direto**

Antonio Grosso

Apollo Maneschi Campos

Bruno Alves

Gil Neves

Guilherme da Luz

Gustavo Fioravanti

Henrique Ligeiro

Henrique Vieira

Hudson Vasconcelos

Isabella Maia Pereira

João Godoy

Jonas Louzada

Juan Quintáns

Laura Zimmerman

Lila Sitp

Márcio Câmara

Marina Bruno

Olívia Hernandez

Paulo Giló



Pedro Sá Earp

Rafael Borges

Rafael Veríssimo

Raoni Gruber

Rodrigo Enoque

Sasha Zuckerman

Tato Silva

Tomaz Vasconcellos Borges

Vanessa Silva

### **Estúdio de finalização de áudio**

Input – Artesonora

*Responsável Técnico*

Rafael Benvenuti

*Produtor Executivo*

Mário Di Poi

*Coordenação de Produção*

Maria Silva

*Edição de Efeitos Sonoros*

Danilo Chen

Stanley Gilman

*Artista de Foley*

Mauricio Castañeda

*Gravação de Foley*

Danilo Chen

**Gravação de Voice Over**

Eric Thompson

Daniel Sasso

**Estúdio de Mixagem**

Estúdio JLS

*Gerente Geral*

José Luiz Sasso, ABC

*Gerente Operacional*

Daniel Sasso

*Assistência de Estúdio*

Bruna Machado

*Mixagem Adicional*

Toco Cerqueira

**Música Original**

Lucas Santtana

Gilberto Monte

Rodrigo Leão

Vitor Araújo

**Música Original Adicional**

Fil Pinheiro

Jaques Morelenbaum

Thomas Rohrer

**ANEXO A – CENAS DO DOCUMENTÁRIO “DEMOCRACIA EM VERTIGEM”  
UTILIZADAS PARA ANÁLISE**

*Link* de acesso à pasta do drive com as respectivas cenas:  
<https://drive.google.com/drive/folders/1gPxXGoNs19I7S6kt6tBcZoqBxtMV4Gdq?usp=sharing> .