



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM JORNALISMO

Caroline Westerkamp de C. Costa

ENTRE MEMÓRIAS E EXPERIÊNCIAS:
a produção de documentários em TCCs de Jornalismo da UFSC de 1982 a 2021

Florianópolis
2022

Caroline Westerkamp de C. Costa

ENTRE MEMÓRIAS E EXPERIÊNCIAS:
a produção de documentário em TCCs de Jornalismo da UFSC de 1982 a 2021

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Jornalismo.

Orientadora: Flávia Garcia Guidotti, Dr.(a).

Coorientadora: Valci Mousquer Zuculoto, Dr.(a).

Florianópolis
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

COSTA, CAROLINE WESTERKAMP DE CARVALHO
ENTRE MEMÓRIAS E EXPERIÊNCIAS : a produção de
documentários em TCCs de Jornalismo da UFSC de 1982 a 2021
/ CAROLINE WESTERKAMP DE CARVALHO COSTA ; orientador,
Flávia Garcia Guidotti Guidotti, coorientador, Valci
Mousquer Zuculoto, 2022.
170 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Jornalismo, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Jornalismo. 2. Jornalismo. 3. Documentário. 4.
Memória. 5. TCCs. I. Guidotti, Flávia Garcia Guidotti. II.
Zuculoto, Valci Mousquer . III. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Jornalismo. IV.
Título.

ENTRE MEMÓRIAS E EXPERIÊNCIAS:
a produção de documentário em TCCs de Jornalismo da UFSC de 1982 a 2021

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Fernando Antonio Crocomo, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Fabiana Quatrin Piccinin, Dr.(a)
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestra em Jornalismo.

Prof.(a) Stefanie C. da Silveira, Dr.(a)
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação

Prof.(a) Flávia Garcia Guidotti, Dr.(a)
Orientadora

Florianópolis, 2022.

A minha mãe Ilse, cuja força, resiliência e amor
constituem a minha existência.

AGRADECIMENTOS

Neste percurso de mestrado, ainda mais solitário em razão da pandemia, preciso agradecer aqueles que me ajudaram a olhar adiante e continuar caminhando.

À minha família - meu marido Gustavo e meus filhos Klaus e Cecília - pela paciência e compreensão com as minhas correrias, atrasos e ausências e por entender o quanto voltar a estudar era importante para mim. Amo vocês!

À minha mãe Ilse, pelo exemplo do trabalho e da responsabilidade.

À minha sogra Rosa, pelo apoio e cuidado com os meus, quando precisei me ausentar.

À minha orientadora, professora Flávia, pela liberdade e tempo que me deu na “composição do meu próprio poema”. Seu jeito sensível de olhar para a pesquisa me inspirou e foi fundamental para a minha formação como pesquisadora.

À professora Valci Zuculoto, pelas aulas de História Pública para os estudos de Jornalismo que me encantaram pelo universo acadêmico.

Ao professor Fernando Crocomo por abrir as portas da sua sala de aula e dividir comigo seu exemplo de docência, serenidade e comprometimento com aqueles que serão o futuro do Jornalismo.

À professora Fabiana Piccinin, que gentilmente aceitou o convite para participar como examinadora titular desta dissertação.

Aos alunos do estágio de docência, por me deixarem os observar na disciplina de Planejamento de TCC, enquanto fazia reflexões na busca de compreendê-los melhor.

À rede de colaboradores que compartilharam comigo aquilo que está entre suas memórias e experiências, suas histórias de vida.

À professora Daiane Bertasso pela leitura atenta ao projeto de qualificação e pelos ensinamentos na aula de metodologia.

À professora Aglair Bernardo, pela noite que passou me indicando livros e seu conhecimento sobre documentário.

Agradeço aos demais professores e servidores do Departamento de Jornalismo da UFSC, em especial Ildo Golfetto, André Luiz, Carlos Henrique Guião, Dalton Barreto e Marco Antônio.

À melhor amiga em terras manezinhas Jéssica Bley, por ser minha inspiração de empoderamento feminino.

Aos parceiros de comunicação e de vida, Francieli, Gisele, Gabi, Nanda, Maurício, Milena, Ana Sofia, Luana, Sâmia, Luiz e Aline, pela luta diária a favor da divulgação científica e institucional na Fapesc.

“O cinema documentário tem por vocação uma certa marginalidade [...] Seu destino é percorrer belos afluentes, mas cujos leitos são distantes dos grandes cursos d'água”.

Eduardo Scorel

RESUMO

Esta pesquisa busca traçar um panorama histórico da realização de documentários no Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina desde 1982, quando há a formatura da primeira turma, passando pelas fases mais significativas da sua produção e seu fortalecimento enquanto prática dentro do Curso de Jornalismo da UFSC. Objetiva também refletir sobre as memórias e experiências de professores e estudantes obtidas na produção de documentários dentro do curso, investigando como o documentário é produzido nos Trabalhos de Conclusão de Curso (TCCs). Para tanto, é feita uma coleta de depoimentos de docentes e egressos baseada na metodologia da História Oral, primordial para recuperar a trajetória histórica dos trabalhos, combinada com técnicas da Análise Documental para identificar e mapear estas produções em TCCs.

Palavras-Chave: Jornalismo, Documentário, Memória, Experiência, TCCs.

ABSTRACT

This research seeks a historical overview of the making of documentaries in the Journalism Course of the Federal University of Santa Catarina since 1982, when there is a graduation of the first class, through the most significant phases of its production and practice. Objective reflected on experiences of professors and students of the conclusion course also of documentaries investigating the documentary is mobilized in final projects. To this end, a collection of testimonies from professors and graduates based on the Oral History methodology is carried out, essential to recover a historical trajectory of the works, combined with document analysis techniques to identify and map these productions in final projects.

Keywords: Journalism, Documentary, Memory, Experience, Final projects.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. QR Code de acesso ao mapeamento completo (1982-2021)	24
Figura 2. Projeto de documentário em TCC	87
Figura 3. Primeiro documentário em vídeo realizado no curso (1986)	90
Figura 4. Primeira reportagem em vídeo realizado no curso (1985)	90
Figura 5. Documentário Sem tetos (1989)	111
Figura 6. Laboratório de vídeo (1998)	113
Figura 7. Documentário Marco Aurélio é... Tânia (1991)	115
Figura 8. Documentário Jornalismo, universidade e mercado (1997)	116
Figura 9. Os Homens do Carvão (1986)	117
Figura 10. Documentário Drag Stories: Lendas e Babados (1997)	118
Figura 11. Documentário 11111001000: O mundo num ZAP (1992)	120
Figura 12. Release no site da UFSC	122
Figura 13. Laboratório de vídeo e equipamentos atuais	123
Figura 14. Documentário As Val da vida real (2021)	127
Figura 15. Volta à ilha em 16mm (2004)	128
Figura 16. Documentário Torre de babel (2007)	129
Figura 17. Documentário Agente (2009)	130
Figura 18. Documentário Sílvio: a Noite em que SC parou (2009)	131
Figura 19. Exibição do documentário Edifício Master (2002)	134
Figura 20. Webdocumentário Nunca parei de desenhar (2012)	135
Figura 21. Timeline do documentário nos TCCs (1982-2021)	144

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Quadro geral de TCCS em vídeo (1982-2021)	89
Gráfico 2. Produção de documentários na última década (2011-2021)	89
Gráfico 3. Intenção de memória nos documentários (1982-2021)	91
Gráfico 4. Documentários com estrutura simples e criativas (1982-2021)	93
Gráfico 5. Temas trabalhados nos documentários (1982-2021)	97
Gráfico 6. Temas distribuídos em dois períodos temporais	98
Gráfico 7. Seriação em reportagens e documentários em vídeo (1982-2021)	99
Gráfico 8. Autoria dos documentários (1982-2021)	101
Gráfico 9. Autores por gênero (1982-1991)	102
Gráfico 10. Tempo de duração dos documentários em TCCs (1982-2021)	103
Gráfico 11. Modos de representação nos documentários (1982-2021)	103
Gráfico 12. TCCs em vídeo de 1982 a 2000	114
Gráfico 13. TCCs em vídeo de 2001 a 2021	121
Gráfico 14. Produção de documentários e reportagens em vídeo 2006 e 2017	124

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Perfil colaboradores da pesquisa _____	25
Tabela 2. Principais características do documentário brasileiro por fases _____	51
Tabela 3. Modos de representação de Bill Nichols _____	60
Tabela 4. Orientações de reportagens e documentários em vídeo (1982-2021) _____	99
Tabela 5. Relatos dos acadêmicos do Curso de Jornalismo da UFSC _____	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO _____	14
PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS _____	19
CAPÍTULO 1. JORNALISMO E DOCUMENTÁRIO	
1.1 Histórias entrelaçadas e alguns pontos de contato _____	30
1.2 A produção de documentários no Brasil _____	41
1.3 A notícia entre videorreportagem e documentário _____	52
1.4 Mas, onde o documentário começa? _____	56
CAPÍTULO 2. TCCS: ESPAÇO DE EXPERIÊNCIAS E HORIZONTE DE EXPECTATIVAS	
2.1 Experiência e criatividade no documentário _____	65
2.2 Lugar e mídia “de memória” _____	70
CAPÍTULO 3. DOIS TEMPOS, UMA HISTÓRIA, MUITAS MEMÓRIAS	
3.1 O lugar do documentário no curso de Jornalismo da UFSC _____	79
3.2 TCCs no tempo da Comunicação Social [1986-2000] _____	109
3.3 TCCs no tempo do Jornalismo [2001-2021] _____	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS _____	148
APÊNDICE 1. Mapeamento de reportagens e documentários em TCCs _____	155
APÊNDICE 2. Mapeamento de outros tipos de vídeo em TCCs _____	167

INTRODUÇÃO

Depois que me formei em 2012 e a partir da minha experiência no audiovisual, me comprometi com a produção de fontes, com os públicos e os seus passados, especificamente em documentários voltados para a minha terra natal, Navegantes/SC, criando narrativas que possibilitassem a condição da consciência histórica (RÜSEN, 2007) onde as pessoas buscassem identificar as conexões do tempo e do espaço. O documentário permite a democratização da informação e da história, sobretudo na velocidade do contexto digital e em processos de produção de memória, “pois nunca o estoque de memória social esteve tão fácil e rapidamente disponível, bem como o jornalismo tão centralmente localizado em meio a tudo isso”. (PALACIOS, 2011, p.39).

Além disso, o desejo de contar histórias e de narrar faz parte da natureza humana. No texto “Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura”, Walter Benjamin demonstra a potência das narrativas e das histórias, destacando que a repetição delas provoca nos ouvintes uma identificação com os assuntos abordados, além da vontade de se tornar também um narrador. (BENJAMIN, 1987). O documentário como narrativa tem sido a escolha de muitos profissionais e estudantes de diversas áreas do conhecimento que encontram nele, um instrumento para contar suas histórias. Só no Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), o aumento deste tipo de audiovisual em trabalhos de conclusão de curso (doravante denominados como TCCs) cresceu 300 % nos últimos dez anos (2011-2021), se comparado à primeira década¹ (1982-1992). Este dado nos instigou a pensar na realização do documentário dentro do curso e nesta grande produção de TCCs que proporcionalmente ultrapassam a produção de videorreportagens, comumente associadas ao trabalho do repórter/jornalista. Neste sentido, a pergunta que norteará a pesquisa é: Sendo o Trabalho de Conclusão de Curso uma oportunidade de “consolidar a experiência do aluno em relação aos diversos conhecimentos adquiridos durante o Curso” (UFSC, 2013, p.1), **como que se deu a realização de documentários em TCCs no Curso de Jornalismo da UFSC de 1982 a 2021?**

A pesquisa traça um panorama histórico da produção de documentários em TCCs no Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina desde 1982, quando ocorreu

¹ As atividades do Curso de Jornalismo da UFSC tiveram início em 1979 e a primeira turma se formou em 1982, o que justifica o recorte temporal da pesquisa.

a formatura da primeira turma do curso, passando pelas fases mais significativas da sua produção e seu fortalecimento enquanto prática dentro do curso de jornalismo. Para tanto, é feito uma coleta de depoimentos de professores e egressos baseada na metodologia da História Oral, primordial para recuperar a trajetória histórica da produção dos documentários, combinada com técnicas da análise documental para identificar e mapear estas produções em TCCs.

A pesquisa **se justifica** pois disponibiliza aos professores e acadêmicos do curso de Jornalismo da UFSC, um panorama histórico da produção de documentários especialmente em TCCs. Se justifica ainda pois propõe um mapeamento de compilação que facilita a consulta aos dados dos TCCs em documentário, evitando a perda do acervo, construído ao longo de 40 anos e que olha para estes audiovisuais como parte da história do próprio curso. Considerando então, esta crescente produção de documentários, o **objeto de estudo desta pesquisa** é a relação entre documentário e jornalismo a partir das experiências de professores e estudantes obtidas em trabalhos de conclusão. Minha hipótese é de que apesar da alta produção de documentários dentro do curso, suas especificidades não são percebidas, o que acaba na prática confundindo os estudantes em seus trabalhos finais.

O pesquisador Júlio Bezerra (2014, p. 19) afirma que não há professor de cinema, jornalismo ou comunicação que já não tenha sido interpelado por algum estudante sobre a relação entre documentário e jornalismo, que é evidente o interesse e ao mesmo tempo a dúvida sobre este entrelaçamento. Embora haja uma preocupação acadêmica em definir a distinção entre a prática de documentários e reportagens, é importante destacar que as diferenças entre eles não vão garantir um afastamento absoluto,

[...] enquanto isso, toda uma área ampla e instigante de debate e pesquisa, situada justamente entre esses domínios que fazem do real a sua matéria-prima, passou o último século sendo negligenciada, ignorada ou meramente simplificada (informação verbal)²

Assim como não é possível dizer que reportagem e documentário são a mesma coisa, também é desvantajoso fechar uma definição sobre os dois, justamente porque as sistemáticas que perseguem o universal tendem à exclusão, perdendo a zona de conhecimento localizado entre os campos e que resistem em ser tipificados. Jornalismo e documentário são conceitos em constante processo de transformação que são atravessados pela condição da realidade, do

² Informação verbal proferida pelo professor Dr. Júlio Carlos Bezerra durante a palestra "O reino do real" para o Seminário de Abertura do Semestre letivo 2021.1 do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, realizado de forma online no dia 16/3/2021.

compromisso com a verdade, das representações, entre tantos outros aspectos que demonstram como telejornalismo e documentário se influenciam mutuamente.

A convergência de mídias transforma a relação entre gêneros e formatos jornalísticos e artísticos, mercados e públicos, além de alterar a lógica de operação da própria indústria midiática face às novas formas que as pessoas consomem e processam notícias e entretenimento (JENKINS, 2009). Este cenário acaba abrindo um leque de oportunidades para os profissionais e estudantes experimentarem narrativas audiovisuais mais ousadas e autorais que exigem dos jornalistas, tomadas de decisão que passam inclusive pela linguagem artística. Apesar de pouco explorado, o jornalismo como prática artística recebe da indústria de notícias cada vez mais atenção, uma vez que o contexto precário de mercado de trabalho no qual os recém-jornalistas chegam, os obrigam a se tornarem mais criativos, integrando diferentes mídias e abraçando várias maneiras de se narrar histórias (DEUZE; WITSCHGE, 2016), o que exige apuro estético.

Consequentemente, a profissão busca novas experiências narrativas, utilizando formatos de narrativa multimodal (Hipala, 2017), combinando criativos gêneros jornalísticos como fotografia, pequenos vídeos, áudio, design gráfico e texto. Em suma, o jornalismo como área de prática está cada vez mais parecido com outras indústrias criativas (Sheridan Burns & Matthews, 2017), mais notavelmente as artes (Blanding, 2016; Lewis and Zanith, 2017). (POSTEMA, 2018, p.2, tradução nossa)³

O que Postema (2018) propõe, difere do jornalismo cultural ou do arte jornalismo que se imbuem de cobrir as pautas artísticas, culturais ou de artistas, mas remete ao que Cremilda Medina (2003, p. 85) nos provoca: "Por que os autores dos discursos de atualidade, essenciais no exercício da cidadania, não estão perto das vozes do cotidiano como os artistas?"

Os TCCs funcionam como um meio para que os futuros profissionais possam testar seus conhecimentos (teorias) e habilidades (práticas) adquiridas ao longo da graduação que se valem do Projeto Editorial⁴ como possibilidade. Assim, o novo profissional já indica suas áreas de interesse, pois como atividade acadêmica obrigatória, o TCC também se torna portfólio com vistas ao mercado de trabalho, motivando o estudante a inovar e criar um produto único e especial. No caso dos formandos em Jornalismo, nada mais compreensível

³ No original: "Consequently, the profession seeks new narrative experiences, utilizing multimodal storytelling formats (Hipala, 2017) by combining creative journalistic genres such as photography, short videos, audio, graphic design and text. In short, journalism as a field of practice looks increasingly similar to other creative industries (Sheridan Burns & Matthews, 2017), and most notably the arts (Blanding, 2016; Lewis and Zanith, 2017) (POSTEMA, 2018, p.2)

⁴ Atualmente, o curso de jornalismo da UFSC, conforme regulamento, aceita três tipos de trabalhos de conclusão de curso: monografia, projeto comunicacional e prática/projeto editorial.

do que dar um “tratamento criativo para a realidade”, observando e experimentando novas maneiras de contar histórias sem deixar de ser jornalismo.

O **objetivo geral da pesquisa** é traçar um panorama histórico da realização de documentários em TCCs no Curso de Jornalismo da UFSC de 1982 a 2021. De forma complementar, originam-se como **objetivos específicos**: (1) Aproximar jornalismo e documentário a partir de revisão bibliográfica e histórica; (2) Fazer um mapeamento completo de todos os TCCs em documentário e videorreportagem produzidos no Curso de Jornalismo da UFSC (1982-2021) e; (3) Evidenciar características acerca da produção do documentário dentro do Curso de Jornalismo da UFSC a partir de memórias de expressão oral de egressos e professores.

Para este caminho, após um levantamento prévio que considerou toda a produção audiovisual em TCCs de jornalismo da UFSC, utilizou-se como **objeto empírico** o acervo de vídeos produzidos contendo **314 trabalhos** no decorrer do curso, de 1982 até 2021.

Como se trata de uma pesquisa qualitativa com abordagem histórica optou-se pelo **aporte metodológico** da História Oral proposto por Meihy e Seawright (2020) combinada com Análise Documental (MOREIRA, 2009). Busquei na pesquisa histórica guiada pelas memórias de expressão oral, desenvolver uma narrativa que me ajudasse a falar com o público da instituição acadêmica, me colocando também na posição de ouvinte, ouvindo o outro e falando com ele e não para ele, como nos ensinou Paulo Freire (1996). Esta noção de coparticipação também está alinhada com a metodologia da História Oral, pois o entrevistado colabora com a pesquisa e não é reduzido às condições de objeto, informante ou depoente. (MEIHY; SEAWRIGHT, 2020).

O primeiro capítulo busca a compreensão da convergência entre documentário e jornalismo, delineando alguns referenciais teóricos que já apontaram diferenças ou semelhanças entre os campos, alguns aspectos históricos que flutuam entre os dois campos e uma discussão acerca da noção de notícia. No capítulo 2 desenvolvo uma discussão em torno do conceito de lugar de memória, experiência e criatividade no documentário. O panorama histórico, bem como resultados da coleta de informações de fontes orais, análises e interpretações se adensam no Capítulo 3, onde esboço a trajetória dos TCCs em documentário no Curso de Jornalismo da UFSC. Neste capítulo ainda vamos identificar um marco temporal na história do curso que nos permite tratar o tempo como construção cultural de duas épocas diferentes - Tempo da Comunicação Social e Tempo do Jornalismo. Nos apêndices localizo os documentos elaborados, a fim de organizar os dados coletados e que auxiliaram na

construção da pesquisa: “Apêndice 1. Mapeamento geral de videorreportagens e documentários em TCCs de 1982-2021 e, “Apêndice 2. Mapeamento de outros tipos de vídeo em TCCs de 1982-2021”.

Entendo como Meihy e Seawright (2020, p. 13) que a experiência filtrada pela memória busca através da comunicação verbal, seu sentido social. “Mesmo traumas, dores pessoais e históricas, incuráveis agruras de outros, relatos extraídos do íntimo, ou pelo contrário, expressões de interesses triunfantes, narrativas amorosas”. É sob esta narrativa que se constrói a partir da fala, da escuta e da produção textual que conseguimos “[...] dar sentido para a história oral “filha da memória”, condição exprimida por sons articulados na responsabilidade de contatos de pessoas. (MEIHY; SEAWRIGHT, 2020. p.13). Os colaboradores desta pesquisa contam aquilo que eles extraíram de suas próprias experiências e da experiência contada por outros antes deles e nos presenteiam com narrativas que se tornarão também nossas experiências. (BENJAMIN, 1987, p. 198).

Apesar de críticas⁵ ao termo criado por John Grierson, nesta pesquisa, adotei a noção de documentário como “tratamento criativo da realidade”, adaptando este conceito por entender que o TCC é um produto jornalístico atravessado por um processo criativo, que deve equilibrar as fontes da notícia com a maneira que o estudante enxerga a realidade. Neste sentido, não tenho a pretensão de resolver a questão da videorreportagem *versus* documentário, nem prescrever um manual rígido que diferencie os dois, mas agregar possibilidades a uma história em aberto, a história do documentário no Curso de Jornalismo da UFSC.

⁵ DA-RIN, 2004

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Conforme mencionado na introdução do trabalho, a escolha da perspectiva desta pesquisa qualitativa se deu a partir do método da História Oral (HO), pois utilizei as memórias de expressão verbal⁶ para atingir o objetivo principal. A pesquisa aborda as histórias de pessoas que compartilharam tempos e espaços revelando assim o movimento na produção de TCCs em documentário dentro do Curso de Jornalismo da UFSC. “Para ser considerada método, a história oral como expressão das entrevistas precisa ser ressaltada como o nervo da pesquisa e é sobre elas que os resultados são efetivados.” (MEIHY, 1998, p. 19). Neste sentido, apesar de utilizarmos também documentos (os próprios TCCs) em nossa análise, a memória e experiência de vida de professores e estudantes de jornalismo é utilizada como matéria-prima essencial.

Segundo Thompson (1992), a pesquisa que enfoca as raízes históricas de alguma preocupação contemporânea, demonstrará muito bem a importância do estudo histórico para o meio ambiente imediato, pois além de transformar os “objetos” de estudo em “sujeitos”, ela contribui para uma história mais rica, mais viva e mais comovente. (THOMPSON, 1992). Para Fabíola Holanda (2013), a maneira como as transmissões e a comunicação dessas experiências se dão na contemporaneidade, podem até sugerir mudanças culturais no ambiente das instituições e organizações.

Uma das particularidades dessa prática é a equação entre memória, experiência e narrativas, que reúne campos de conhecimento, práticas profissionais e visões de mundo e que discute as práticas tradicionais de pesquisa social e a ética que as envolvem, trazendo para o centro do trabalho os falares e pensares das pessoas que vivenciaram ou vivenciam determinadas realidades históricas [...] por meio das narrativas (ato comunicacional) das experiências e das visões de mundo das pessoas envolvidas nesse processo, possibilitando assim, novas e múltiplas leituras das relações no presente e projetando caminhos futuros. (HOLANDA, 2013, p. 27)

O historiador José Carlos Sebe Meihy (1998), indica quatro modalidades de história oral: história oral de vida, história oral temática, história oral testemunhal e tradição oral. Segundo o autor (1998, p. 51), a história oral temática é a que mais se compromete com o esclarecimento de algum assunto ou evento definido e os detalhes da história pessoal do

⁶ Segundo os autores que utilizo como referência de metodologia de pesquisa, “não se fala em “memória oral” - dada a inexistência formal desta categoria - , mas, de maneira particular, acata-se a manifestação da forma de mensagem verbal como memória de expressão oral. (MEIHY; SEAWRIGHT, 2021. p.25)

colaborador/narrador “interessam apenas na medida em que revelam aspectos úteis à informação temática central”, sendo esta a modalidade que mais se aproxima a nossa proposta. Além disso, em estudo recente, Meihy e Seawright (2020) classificam os projetos de HO a partir da operacionalização das entrevistas que preveem três tipos de situação: história oral instrumental, história oral plena ou pura e história oral híbrida. “Se o projeto limitar-se à produção do documento, como fim, sem análise complementar, o alcance da história oral será sempre instrumental” (MEIHY; SEAWRIGHT, 2020, p. 157). A história oral pura reconhece a plenitude de um corpus totalmente constituído por entrevistas para fins de análise. Na história oral híbrida, além das análises das entrevistas coletadas, existe o cruzamento documental.

Na história oral híbrida, as entrevistas são centrais e indicadoras dos caminhos a serem percorridos na prospecção de arquivos. O entrecruzamento de entrevistas com documentos diversos pressupõe o cuidado e a seriação da documentação regular. (MEIHY; SEAWRIGHT, 2020. p.50)

Percebendo que nossa pesquisa de HO abrange estas características, vale distinguir história oral temática de história oral híbrida. A história oral temática é um gênero narrativo, que é escolhido por tratar de um tema específico dentro das competências dos colaboradores. Já a história oral híbrida baliza uma postura procedimental em relação a análise das entrevistas que vai cruzar documentos de naturezas distintas, no nosso caso, os TCCs e memórias de expressão verbal já transcritas. (MEIHY; SEAWRIGHT, 2020. p.49)

Neste sentido, nossa metodologia é centrada na História oral temática (MEIHY; SEAWRIGHT, 2020) que iniciou com a coleta de dados obtidos a partir de levantamento dos documentários em TCCs que foram tratados e organizados utilizando técnicas da Análise Documental (MOREIRA, 2009; DUARTE, 2006). Em seguida foram realizadas entrevistas semiestruturadas com professores e egressos que foram gravadas, transcritas e trabalhadas a partir das próprias técnicas da HO. Depois de tratados, os dados passaram pela fase de interpretação guiada pela **história oral híbrida**, estratégia que nos permitiu evidenciar aspectos históricos e tendências acadêmicas, tanto nos falares dos colaboradores quanto na análise do acervo de vídeos.

As categorias analíticas foram definidas a priori utilizando dois tempos históricos⁷: Tempo da Comunicação Social (até o ano 2000) e Tempo do Jornalismo (depois de 2000)

⁷ O tempo empregado nas pesquisas históricas é chamado de “tempo histórico”, diferente do tempo cronológico que utiliza medidas exatas como os calendários e as datas, por exemplo. O tempo histórico leva em consideração eventos de curta e longa duração para organizar a narrativa histórica.

para descrever como o documentário foi realizado e percebido dentro do curso em fases distintas da sua história.

Em relação à coleta e tratamento dos dados documentais, o processo foi utilizado como técnica importante que ajudou na compreensão da conjuntura histórica da produção de documentários entre o período de tempo (1982-2021), esclarecendo e ressaltando algumas características. Também colaborou para dar subsídios de informação para o diálogo que fora proposto junto às fontes orais no segundo momento. De acordo com Duarte (2006, p. 272), as técnicas de Análise Documental ajudam a localizar, identificar, organizar e apreciar materiais para um determinado fim e colaborou no mapeamento inicial dos documentários em TCCs.

Na coleta de dados, realizamos uma grande tabela (Apêndice 1. Mapeamento geral de videorreportagens e documentários em TCCs de 1982-2021) que abriga um levantamento geral de todos os TCCS classificados como tais, no período de 1982 a 2021.

Os outros tipos de vídeo foram separados numa segunda tabela que nos ajudou a contextualizar a produção (Apêndice 2. Mapeamento de outros tipos de vídeo em TCCs).

O ponto de partida foi o relatório final do projeto de extensão “Inserção dos Trabalhos de Conclusão de Curso (TCCs) do Curso de Jornalismo da UFSC no Repositório Institucional (digital) da Biblioteca Universitária”, conduzido pela professora Dra. Gislene da Silva. Este projeto teve início em 2014, com uma primeira etapa de tratamento técnico dos materiais em vídeo, coletados até 2016 sob coordenação do professor Dr. Fernando Crocomo e outra etapa com materiais impressos/textos. O Anexo 4 do referido relatório, onde consta a "**Planilha TCCs em Vídeo no Servidor do Labtele até 2016.1**", lista 241 TCCs em vídeo⁸, entre documentários, reportagens em vídeo, programas de TV, institucionais, vídeos experimentais, vídeos educativos, clipes e filmes de ficção.

O próximo passo foi buscar os TCCs de interesse no site do Repositório da UFSC que atualmente abriga muitos relatórios e projetos de TCC digitalizados. Porém, existe um bloco de TCCs entre 2004 e 2012 que ainda não está inserido no repositório. Foi importante então, recuperar esse período (2004-2012) e atualizar a quantidade das produções de 2016 em diante, para que pudéssemos ter uma base de dados mais consistente. Foi aí que tive acesso à Hemeroteca do Curso de Jornalismo (que estava fechada em função da pandemia), onde

⁸ Na listagem do Anexo 4 aparecem o título do TCC, nome do aluno, nome do orientador e ano. Foi necessário repassar toda a lista para identificar o formato (documentário, reportagem em vídeo ou outro) Neste primeiro levantamento foi possível também identificar que alguns títulos que estavam no Anexo 4 se tratavam apenas dos projetos de TCC e que não foram efetivamente realizados, excluídos então, do mapeamento geral.

consegui procurar os relatórios dos TCCs que não estavam no Repositório. Ainda assim, alguns relatórios não foram encontrados ou são inexistentes. Os relatórios de TCCs não encontrados nem na Hemeroteca e nem no site do Repositório, foram confirmados como "documentários" através dos cartazes de banca que se localizam no site do Curso de Jornalismo da UFSC. Em outro momento tive acesso ao LabTele do Curso de Jornalismo da UFSC a fim de assistir ou “copiar” para um HD pessoal, os documentários e reportagens em vídeo disponíveis no servidor⁹. Vale salientar que nem todos os documentários, principalmente os mais antigos, foram encontrados, mesmo assim, os mantive no mapeamento. Utilizei todo o material disponível desde 1982, quando a primeira turma do Curso de Jornalismo da UFSC se formou, até os TCCs da última turma de 2021/2.

Como critério para a seleção dos TCCs, considerei o que os estudantes da época registraram ou preencheram em seus relatórios. Sendo assim, se o estudante definiu e indexou seu TCC como documentário, mantive como documentário, se o estudante definiu como reportagem, mantive como reportagem, porém senti necessidade de abrir uma nova aba no mapeamento, do Apêndice 1, colocando algumas observações e anotações gerais que serviram para análise final¹⁰.

Para classificar os documentários, foram aceitos os termos "vídeo documental", "vídeo documento", "vídeo documentário", "reportagem documentária em vídeo", "webdocumentário", "documentário", "série documental", "documentário em vídeo", "documentário seriado", para estes indiquei no mapeamento com a cor laranja. Para classificar reportagens, utilizei os termos "reportagem", "reportagem em vídeo", "videoreportagem", "série de reportagens" e utilizei a cor verde. Já os outros tipos de vídeo foram classificados incluindo os termos "vídeo institucional", "vídeo educativo", "vídeo infantil", "clipe", "programa de TV", "séries esportivas", "filme experimental", "telejornal", "ficção", "multimídia", para estes utilizei a cor azul. Os documentários que não foram encontrados, foram mantidos no mapeamento e sinalizados pela ausência da mídia com o termo “Não localizado” (N/L).

⁹ É necessário registrar que a disponibilidade de acesso aos vídeos no servidor do LabTele se devem graças ao trabalho de digitalização do acervo de TCCS realizada pelos alunos Fábio Queiroz e Suelen Ramos Vieira Vale sob coordenação do professor Fernando Crocomo, que levaram quatro (4) anos para limpar e recuperar as fitas U-matic e VHS com álcool isopropílico, fita por fita, que já estavam com fungos, inclusive.

¹⁰ No entanto, achei necessário intervir no trabalho Life Goes On com BTS (2021) que destoa muito do resto do acervo e por isso foi alocado no Apêndice 2.

No que tange aos instrumentos utilizados na fase de tratamento dos dados, criou-se uma tabela denominada de **Apêndice 1. Mapeamento de videorreportagens e documentários em TCCs**¹¹ que serviu para separar cada tipo de TCC em vídeo onde concentrei as principais características acerca do: a) Ano; b) Título do TCC; c) Estudante; d) Professor orientador; e) Tema¹²; f) Formato (representados por cores)¹³; h) Modo de representação dominante¹⁴; i) Se possui ou não intenção de memória¹⁵; j) Se possui processo construtivo simples ou criativo¹⁶; k) Tempo de duração do TCC¹⁷; l) Local onde o vídeo está e m) Anotações.

Foram coletados, organizados e categorizados entre julho de 2021 e novembro de 2021 um total de 314 TCCs em vídeo, sendo 165 documentários, 89 videorreportagens e 60 outros tipos de vídeo. As videorreportagens e documentários dos quais tive acesso, foram assistidos na íntegra entre o período de dezembro de 2021 a setembro de 2022, sendo realizadas anotações gerais sobre cada trabalho.

¹¹ O material resultante desta etapa se encontra parcialmente na p. 155 e completo no QR Code de acesso (p.24).

¹² Para classificação dos temas foram utilizadas as categorias: **Biografias** (vida e Obra de personagens, personalidades, anônimos); **Trabalho e Economia** (profissões, cenários econômicos, mercado de trabalho, finanças); **Arte e Cultura** (expressões artísticas, manifestações culturais, rituais, manifestações religiosa); **Comunidades** (rurais, vulneráveis, urbanas, litorâneas, periféricas, isoladas); **Étnico-racial** (questões raciais, questões territoriais, cotas raciais, comunidades negras e indígena); **História** (passagens históricas, história de cidades, história de bairros, marcos temporais, relatos de cunho histórico, didático e de registro); **Sociedade** (questões ligadas à vida em sociedade, conflitos sociais, problemas sociais, saúde pública); **Política** (assuntos ligados ao mundo político e governamental); **Comportamento** (temas ligados ao comportamento humano, curiosidades); **Gênero e Diversidade** (questões feministas e femininas, aborto, história de mulheres, corpos masculinos, corpos femininos, questões, conflitos e histórias da comunidade LGBTQIA+), **Internacional** (Refugiados, imigrantes brasileiros no exterior, imigrantes estrangeiros no Brasil, pautas internacionais); **Meio Ambiente** (questões ambientais, lixo, reciclagem, locais de preservação, reservas biológicas); **Pandemia** (histórias, reflexos e reflexões sobre a pandemia de Covid-19).

¹³ Utilizamos a cor verde para representar as reportagens em vídeo, laranja para documentários e azul para outros formatos.

¹⁴ Bill Nichols (2005) ensina que o documentário abarca seis subgêneros: **expositivo, poético, participativo, observacional, reflexivo e performático**. Cada tipo de documentário opera com base em princípios e estilos específicos e, mesmo que um documentário possua dois ou três estilos concomitantes, um deles sempre predomina.

¹⁵ A partir da ideia de mídia “de memória” de Cássio Tomaim (2016), alguns documentários fazem uma mediação da memória viva com a **intencionalidade do seu autor em conservar o passado**, se tornando dispositivo técnico comprometido em “salvar uma imagem do passado”.

¹⁶ Observando a montagem majoritária da estrutura narrativa, classificamos como processo **simples** os trabalhos que utilizam apenas o encadeamento de sonoras cobrindo com imagens do assunto. Já os trabalhos que buscaram criar novas maneiras de contar as histórias utilizando outros recursos de gravação, edição e entrevista como artifícios de linguagem, chamamos de processo **criativo**.

¹⁷ Para classificação da duração dos vídeos foram utilizadas as categorias: **Curta** (até 30 minutos); **Média** (entre 30 e 70 minutos) e **Longa** (a partir de 70 minutos)

Figura 1. QR Code de acesso ao mapeamento completo (1982-2021)



Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

Em relação à coleta e tratamento dos relatos de fontes orais, o processo contou com as técnicas de HO que consistem em escolher as fontes orais, ou seja, pessoas que participaram e vivenciaram situações ligadas ao assunto em estudo, realizar entrevistas, tratamento das transcrições e análises, que correspondem ao texto histórico construído. Este foi um processo que iniciou com o envio do projeto para o Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos (CEPSH-UFSC). Por se tratar de pesquisa envolvendo seres humanos, é recomendado que todas as pesquisas científicas passem pelo comitê com intuito de esclarecer quaisquer riscos/benefícios de sua colaboração com a pesquisa e também garantir anonimato das fontes se elas assim desejarem. Nesta fase foi necessário criar o roteiro da entrevista semiestruturada contendo 10 perguntas relativas à temática e o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) que foi elaborado especificamente para este fim. A gravação dos depoimentos ocorreu entre os meses de junho e setembro de 2022 e contou com a participação de quatro professores e nove estudantes egressos.

Para a seleção dos colaboradores é necessário, segundo Meihy (1998), o estabelecimento de uma colônia, ou seja, uma coletividade que possui uma experiência em comum, sendo na sequência estabelecida uma rede (subdivisão da colônia) por meio das suas características mais particulares. Por ser difícil estabelecer prioridades para a escolha dos entrevistados, o autor sugere que seja definida uma entrevista chamada de ponto zero. O ponto zero seria o entrevistado que conhece a história geral do assunto e que pode indicar outras pessoas que fazem parte da colônia. Em nossa pesquisa, a colônia representa

integrantes do curso de Jornalismo da UFSC e as redes foram criadas a partir da subdivisão dos colaboradores entre professores e alunos. O ponto zero da nossa pesquisa foi o professor Fernando Crocomo, escolhido tanto por sua trajetória tanto como discente do curso quanto como professor ligado ao audiovisual desde os anos 1990. No entanto, para escolha das outras fontes que se tratavam de professores, foi utilizado o critério quantitativo de número de orientações, ou seja, os professores que mais orientaram documentários ao longo dos 40 anos de curso foram convidados para colaborar com a pesquisa. Entre os estudantes, a escolha buscou seguir uma regra de representatividade temporal, onde foram escolhidos para colaborar com a pesquisa ao menos um estudante (egresso) de cada década do curso a fim de contemplar todo o período histórico trabalhado. Foram feitos inúmeros contatos com inúmeros egressos, sendo selecionados aqueles que responderam positivamente o convite para participação da pesquisa em tempo hábil. A tabela a seguir, apresenta os colaboradores que contribuíram com a pesquisa:

Tabela 1. Perfil colaboradores da pesquisa

Colônia	Rede	Informações do entrevistado
Ana Carolina Fernandes Maximiano	Discente	Egressa de 2017. TCC: “Cruzada São Sebastião: O conjunto habitacional popular no metro quadrado mais caro do Brasil” Sinopse do TCC: O trabalho conta a história do conjunto habitacional, Cruzada São Sebastião. Construído no coração do bairro mais nobre do Rio de Janeiro para a população de uma das maiores favelas da cidade nos anos 50: a favela da Praia do Pinto. Caracterizou seu trabalho como documentário. Atualmente é repórter de TV na NSC Comunicação.
André Gassen	Discente	Egresso de 1997. TCC: “Jornalismo, universidade e mercado” Sinopse do TCC: Documenta o curso de jornalismo da UFSC da época. Entrevista egressos, alunos, professores e profissionais para falar sobre o mercado de trabalho do jornalismo na perspectiva de um estudante. Caracterizou seu trabalho como documentário. Atualmente é empresário.
Áureo Moraes	Docente	Egresso e professor do Curso de Jornalismo da UFSC. Admissão: 1993 Na UFSC trabalhou com disciplinas ligadas ao vídeo e ao telejornalismo.

Cárlida Emerim	Docente	Professora do Curso de Jornalismo da UFSC e do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo. Admissão: 2011 Na UFSC trabalhou com disciplinas ligadas ao vídeo e ao telejornalismo.
Fernando Crocomo (ponto zero)	Docente	Egresso e professor do Curso de Jornalismo da UFSC. Admissão: 1996 Na UFSC trabalhou com disciplinas ligadas ao vídeo e ao telejornalismo e também na TV UFSC.
Flávia Guidotti	Docente	Professora do Curso de Jornalismo da UFSC e do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo. Admissão: 2014 Na UFSC trabalhou com disciplinas ligadas ao fotojornalismo e à fotografia.
Isabela Moya	Discente	Egressa de 2021. TCC: “Direito à própria vida” Sinopse do TCC: Conta a história de mulheres que realizaram o aborto previsto em lei no caso de risco de vida para a mulher, mostrando quais os procedimentos necessários para que elas possam realizá-lo dentro do sistema de saúde público, e quais as dificuldades enfrentadas por essas mulheres - tanto na esfera pessoal, quanto dentro dos hospitais - durante o procedimento de interrupção da gravidez. Caracterizou seu trabalho como documentário. Atualmente é repórter setorista do mercado financeiro da Agência Estado/Estadão.
Luís Knih	Discente	Egresso de 2010 TCC: “Ninho do Cuco” Sinopse do TCC: O trabalho conta a história de duas pacientes do PINEL e suas visões de mundo. A estrutura é construída a partir de cenas produzidas (espelho), entrevistas longas, observação das pacientes que interpretam suas outras personalidades. Caracterizou seu trabalho como documentário. Atualmente é produtor executivo e editor em uma produtora de filmes em Berlim/Alemanha.
Luiz Tasso Neto	Discente	Egressa de 2004. TCC: “Volta a ilha em 16mm” Sinopse do TCC: Documenta e contextualiza a descoberta do acervo de filmes da Edla von Wangenheim em Florianópolis. O vídeo se aprofunda no assunto, se constituindo como importante dispositivo de memória de Florianópolis, além de confirmar como primeira cineasta catarinense, Edla von Wangenheim. Caracterizou seu trabalho como reportagem.

		Atualmente é editor de uma agência de notícias em Pequim/China.
Mhanoel Mendes	Discente	Egresso de 1986. TCC: “Os homens do carvão” Sinopse do TCC: Conta a história de homens que trabalharam em minas de carvão de Criciúma/SC. Através de fontes oficiais, denuncia todos os problemas envolvendo o carvão na cidade. Caracterizou seu trabalho como reportagem. Atualmente é psicólogo.
Rafael Krieger	Discente	Egresso de 2007. TCC: “Favela? Um Olhar sobre as Comunidades de Florianópolis” Sinopse do TCC: Relata e documenta a história de moradores de comunidades de Florianópolis e seus desafios diários. Caracterizou seu trabalho como documentário. Atualmente trabalha com Tecnologia da Informação.
Viviane Rodrigues Peixe	Discente	Egressa de 1997. Realizou o TCC “Drag Story: lendas e babados” Sinopse do TCC: Vídeo com abordagem antropológica falando sobre a arte drag. Sem psicologizar, documenta o cotidiano das drags queens em vários lugares de Florianópolis e os impactos causados pela presença delas. Caracterizou seu TCC como documentário. É professora de jornalismo.
Vitória Greve	Discente	Egressa de 2017. Realizou o TCC “Mães de umbigo: histórias das parteiras do Amapá” . Sinopse do TCC: Este trabalho de conclusão de curso é um documentário em vídeo que conta a história das mulheres parteiras tradicionais do Amapá, a partir de suas experiências sobre o parto humanizado, o tratamento da mulher e da criança. Caracterizou seu TCC como documentário. Atualmente trabalha em São Paulo/SP com produção de conteúdo para plataformas digitais.

Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

As entrevistas com os professores ocorreram de maneira presencial e as entrevistas com os egressos, de maneira *online* pelo *Google Meet*. Para a captação do áudio das entrevistas foi utilizado um gravador digital TASCAM DR-40 e o material armazenado em cartão de memória Sandisk Ultra 32 GB, foi repassado para o meu computador pessoal onde pude fazer a transcrição, que corresponde a “imitação *ipsis litteris*” das sonoridades captadas

pela gravação com todas as suas pausas, repetições, erros e incompreensões, incluindo também as perguntas do oralista.

Oralidade caracteriza um conjunto de expressões preexistentes que se constituem em manifestações sonoras, expressadas em tradições culturais mais ou menos resistentes. Letras de músicas, orações, “receitas típicas”, “remédios tradicionais”, lendas e/ou mitos contados por gerações, por exemplo, ganham foro de análise quando captados e escriturados porque geram reflexões distintas. [...] A participação autoral presente pelo enunciado narrativo diferencia a história oral de oralidade. (MEIHY; SEAWRIGHT, 2020. p.32)

Na sequência fiz o que os autores chamam de textualização, ou seja, adaptações para maior clareza textual e o reordenamento das ideias emitidas pelos entrevistados.

O que interessa é a boa recepção do escrito, fato que implica pensar que as ideias são mais relevantes do que a transposição perfeita de palavras. [...] [a textualização] busca o entendimento adequado do que o colaborador quis dizer na gravação. (MEIHY; SEAWRIGHT, 2020. p. 133)

Se suprime as perguntas e se inicia a produção textual, “garantindo, contudo, apego às ideias e não à literalidade” (MEIHY; SEAWRIGHT, 2020. p. 137). Na fase da textualização, se fazem as correções ou equívocos gramaticais, exclusão de sons e ruídos alheios à entrevista, palavrões, exposições vexatórias ou comprometedoras dos narradores. Nesta fase também criei os nexos, a ligação entre frases e entre palavras que produzem uma coerência de ideias e pensamentos dos narradores.

Recomenda-se que de forma revivescida não se perca as particularidades da memória de expressão oral, cuja enunciação é livre de critérios estritamente textuais. A dosagem correta na mediação do oralista deve indicar equilíbrio de compreensão do produto e combinação, sem sempre pacífica, da oralidade com a escrita. (MEIHY; SEAWRIGHT, 2020. p. 137).

Num ato contínuo ao processo da produção do texto final do tratamento dos depoimentos, está a “**transcrição**”, etapa designada a atuar no texto de cada depoimento de maneira mais abrangente, onde se cria uma atmosfera ambiental descrevendo, por exemplo, as circunstâncias da entrevista, o clima, o vestuário dos envolvidos, procurando trazer ao leitor as sensações estimuladas pelo contato presencial entre oralista e narrador, o que não ocorreria se a entrevista fosse apenas transcrita. Para Meihy e Seawright (2020), a transcrição é mais do que ajeitar, é reimaginar, recriar, refazer, pois os interditos e emoções não explicitamente demonstradas na entrevista compõem o texto final.

Silêncios, choro, riso/gargalhada, cantigas, receitas, orações, apresentações de fotografia, documentos, entre outras coisas, devem vir combinados com o gestual e com referências a objetos que compõe a cena ou que são expressos muitas vezes de maneira aparentemente marginais ao mote dos encontros. (MEIHY; SEAWRIGHT, 2021. p. 142)

Porém, por ser a primeira vez que utilizo a metodologia da HO, decidi não fazer a “**transcrição**” nesta pesquisa. Outro motivo é que os próprios relatos que se tratavam de experiências tão marcantes, principalmente para os estudantes, já vinham carregados de descrições detalhadas e emotivas, não tendo a necessidade de fazer modificações.

Os **resultados e análises** foram apresentados no Capítulo 3 “Dois tempos, uma história, muitas memórias” com subcapítulos que dizem respeito aos momentos distintos dentro do curso. Como nosso recorte de pesquisa é grande, pois contempla os anos entre 1982 e 2021, foi necessário adotar um marco temporal significativo na história do curso a fim de facilitar a análise do extenso corpus. Para isto, utilizei como corte, o ano 2000, quando o Curso de Comunicação (COM) passa a ser designado de Jornalismo (JOR), para demarcar e analisar dois períodos históricos: Tempo da Comunicação Social e Tempo do Jornalismo. Este processo de análise e interpretação do material contou com a técnica da **história oral híbrida**, quando fontes de naturezas diversas são confrontadas com intuito analítico.

É o **contraditório** que permite superar a constatação de fatos, e, principalmente no caso da história oral híbrida mostrar posições e argumentos analisáveis decorrentes do comportamento dos colaboradores que pode ser colocado em perspectiva de diálogo com a historiografia. (MEIHY; SEAWRIGHT, 2020. p.49, grifos dos autores)

Contudo, a técnica não obriga esta contraposição pois o que se busca não são verdades objetivas, mas versões que darão sentido histórico à produção de documentários ao longo dos 40 anos do Curso de Jornalismo da UFSC. Optei também por não trazer as narrativas dos colaboradores na íntegra, mas os conhecimentos que elas oferecem ao objeto de estudo em paralelo com dados quantitativos do mapeamento geral de TCCs. Estes dados sintetizam através de gráficos, os resultados da pesquisa documental, tentando evidenciar as relações existentes entre o crescimento dos documentários no curso de jornalismo e outros fatores decorrentes.

CAPÍTULO 1. DOCUMENTÁRIO E JORNALISMO

Neste capítulo aproximo jornalismo e documentário a partir de revisão bibliográfica e histórica a fim de compreender a atração que estudantes de jornalismo têm por este tipo de narrativa. Além disso, vamos explorar algumas semelhanças e diferenças já apontadas por outros estudiosos da área.

1.1 Histórias entrelaçadas e alguns pontos de contato

Como sabemos, as primeiras imagens em movimento foram gravadas e exibidas pelos cinematógrafos¹⁸ a partir de 1895 pelos irmãos Lumière. Essas cenas de estações de trem e fábricas foram inicialmente chamadas de "naturais". Segundo Ramos (2008),

A singularidade da imagem cinematográfica, tomando por base o ano de 1895 e a máquina de Lumière, não se localiza, portanto, na questão da reprodução do movimento fotográfico, já resolvida antes. Está na conjunção de uma série de fatores estéticos e econômicos que delineiam, de maneira espantosamente precisa, os futuros contornos imagéticos da reprodução e da exploração da representação do movimento. (RAMOS, 2008, p.131)

Para o autor, o feito dos Lumière não foi a possibilidade de reprodução das imagens em movimento, que já era realizada desde a metade do século XIX, mas sim a mirada comercial no desenvolvimento do processo de distribuição e exibição do material gravado.

1.1.1 *Filmes naturais e filmes factuais (atualidades)*

Num intervalo curto de tempo e com os recursos sendo aprimorados, muitos produtos e formatos foram criados. "Os filmes de Lumière pareciam registrar o cotidiano conforme ele acontecia. Filmados sem adorno nem rearranjo de montagem, revelam tremeluzente os mistérios dos acontecimentos" (NICHOLS, 2005, p.117). Não é à toa que este primeiro período do cinema é conhecido como "cinema de atrações", pois dava ênfase na exibição, sem narrar, apenas com a finalidade de fazer o espetáculo, de mostrar algo interessante.

Entretanto, segundo Erik Barnouw (1993), foi a empresa dos irmãos *Pathé* que liderou o mercado de distribuição das imagens em movimento com o cinematógrafo para o mundo inteiro. Barnouw (1993) afirma que os filmes com assuntos "naturais" foram

¹⁸ O cinematógrafo era um aparelho híbrido que registrava uma série de imagens e as projetava em movimento sobre uma parede ou tela.

populares até 1907 quando o desenvolvimento da montagem no cinema de ficção possibilitou a criação de narrativas mais interessantes e criativas. Na tentativa de repaginar os filmes "naturais", surgem os filmes que traziam dados noticiosos. (BARNOUW, 1993).

Ao longo da década de 1910, o cinema deixou definitivamente de ser apenas mais uma atração de *vaudeville* para se transformar em um entretenimento de massa. A conquista deste *status* não se deu somente pelo domínio e pela afirmação de um modelo narrativo e de representação, mas também pela padronização e pela estratificação dos programas entre uma parte principal (o longa metragem de ficção) e outra introdutória (as atualidades, ou como diziam os franceses, os documentários). (BEZERRA, 2014, p.63).

Bezerra (2014, p.63) revela que o setor de complementos criou filões comerciais muito atrativos e que o cinejornal - programa noticioso produzido em série - foi o produto mais lucrativo e difundido, que era renovado uma ou duas vezes por semana, garantindo aos exibidores, um suprimento regular de complementos aos longa-metragens."Naquele ano, [1909], os irmãos Charles e Émile Pathé iniciaram a distribuição de programas contendo de oito a dez filmes factuais, intitulados *Pathé-Journal*". (BEZERRA, 2014, p.63).

Assinala Bezerra (2014), que até meados dos anos 1930, os cinejornais se sustentavam no modelo Lumière de observação da realidade,

[...] em geral se resumiam a uma abordagem meramente descritiva de paradas militares, desastres, eventos esportivos e dos mais variados acontecimentos - "um fato aqui, outro ali, sem costura", como sublinharia Robert Flaherty". (BEZERRA, 2014, p.64).

E que o divisor de águas foi *Nanook do Norte*¹⁹, de 1922, que se apropriou dos recursos da montagem narrativa, já utilizadas pelos filmes de ficção, para organizar as cenas do seu trabalho.

1.1.2 A adoção do termo documentário e a tradição clássica

Segundo Bezerra (2014), Nichols (2005), Barnouw (1993) e Ramos (2008), foi Robert Flaherty²⁰, diretor de *Nanook do Norte*, o responsável por instituir uma compreensão sobre o

¹⁹ *Nanook do Norte* é um documentário que narra a história do povo Inuik que habitava a região da Baía de Hudson, no Canadá. Durante quase 10 anos, o diretor Robert Flaherty manteve contato com os esquimós e o filme, foi resultado desta interação.

²⁰ Robert Flaherty era um explorador de minérios e em 1910 foi contratado por um construtor de ferrovias chamado William Mackenzie para achar minérios na Baía de Hudson. Em 1913, o próprio Mackenzie sugeriu que Flaherty levasse uma câmera para filmar "gente estranha e animais" que encontrasse. (BARNOUW, 1993).

que é considerado hoje como documentário. Isso porque, toda a produção anterior de filmes que eram classificados como **atualidades**, era muito fragmentada.

Os cinejornais eram realmente muito fragmentados em seus temas. Raymond Fielding, por exemplo, salientava a variedade de tópicos cobertos num único cinejornal, alterando "uma série de catástrofes" seguidas por um "show de moda" ou uma coleção de "saltitantes cartões postais". Os filmes eram um conjunto de enunciados descontínuos e separados no tempo e no espaço [...] (BEZERRA, 2014, p.66)

Mas foi o escocês John Grierson²¹ que reuniu nos anos 30 do século XX, um grupo de realizadores (incluindo o brasileiro Alberto Cavalcanti²²) para promover e propagar o termo "documentário". Foi ele que deu ao cinema documentário uma base institucionalizada, "cultivou uma comunidade de profissionais, defendeu formas selecionadas de convenção documental e estimulou um conjunto específico de expectativas no público. (NICHOLS, 2005, p. 185). O grupo de John Grierson deu parâmetros, inclusive estéticos, que anos mais tarde influenciaram o telejornalismo, como a narração em *off* e as imagens funcionando como ilustração daquilo que está sendo dito.

Ao estabelecer um grupo de produção de filmes educativos no EBM, Grierson recuperou a palavra [*documentary*], atribuindo-lhe um sentido inteiramente diferente, adaptado às necessidades retóricas do campo das relações públicas e ao novo contexto histórico. Nos anos 1930, o ramo não-ficcional do cinema já contava com adeptos mundialmente reconhecidos como Eisenstein, Vertov, Turin, Walther Ruttmann, Joris Ivens e Jean Vigo. E a raiz etimológica da palavra, ligada à autenticidade do documento, lhe conferia a sobriedade muito conveniente para chancelar o trabalho propagandístico junto a uma agência governamental. (DA-RIN, 2004, p. 90)

²¹ John Grierson se formou na Escócia e recebeu uma bolsa para estudar os efeitos sociais da imigração na Universidade de Chicago. Grierson acreditava, assim como seu professor Walter Lippmann a quem era particularmente ligado, que a democracia só era possível se os indivíduos pudessem ser educados e esclarecidos. (BEZERRA, 2014, p. 60). Quando voltou para a Grã-Bretanha em 1927, começou a usar o cinematógrafo com objetivos propagandísticos e educacionais através dos documentários.

²² Segundo Da-Rin (2004), o brasileiro Alberto Cavalcanti em diversas oportunidades se manifestou contra o uso do termo documentário. "A palavra documentário tem um sabor de poeira e de tédio. O escocês John Grierson, interpelado por mim a respeito do batismo de nossa escola que, dizia eu, realmente poderia ser chamada "Neo-realista" - antecipando o cinema italiano de pós-guerra - replicou que a sugestão de um "documento" era um argumento muito precioso junto a um governo conservador. (CAVALCANTI, 1957 p. 64 apud DA-RIN, 2004, p. 91). Da-rin cita que em outro momento Cavalcanti resumiu as divergências entre ele e Grierson assim: "A única diferença fundamental é que eu persistia em achar idiota a denominação de documentário. Grierson só sabia responder a isso - lembro-me muito bem - rindo e dizendo? "Você é realmente ingênuo. De minha parte, devo tratar com o governo, e a palavra documentário os impressiona. **Têm a sensação de que é algo sério**". (CAVALCANTI, 1957 apud DA-RIN, 2004, p. 91, grifos meus). Será que muitos jornalistas não seguiram essa mesma linha de raciocínio que busca a seriedade e verdade quando incorporaram o documentário com um de seus gêneros de atuação?

Grierson buscava patrocínio no governo britânico para realizar o que ele passou a chamar de documentário e para isso precisou especificar os detalhes teóricos e práticos para aquele filme que ele queria fazer. Seu principal objetivo era deixar clara a diferença entre este filme que ele passou a chamar de documentário e os cinejornais. Na visão de Grierson, o que diferenciava os documentários factuais dos cinejornais, era a narrativa. “Tal ideia está sinteticamente expressa em sua frase mais célebre: dar um tratamento criativo à realidade” (BEZERRA, 2014, p.67).

Em decorrência deste batismo oportunista, todos os cineastas que viriam a optar por um cinema não-ficcional tiveram que lidar, de alguma maneira ou de outra, com as conotações de evidência e prova que o termo documentário encerra. (DA-RIN, 2004, p. 91)

Conforme Da-Rin (2004), o termo documentário estava associado a um tratamento pedagógico e descritivo, nada adequado a uma nova forma de arte. Estas contradições foram se confundindo ao longo da história e abrindo um leque imenso de possibilidades para o cinema não-ficcional, entretanto, apesar das “conotações de evidência do nome documentário, Grierson nunca acreditou que a imagem cinematográfica poderia reproduzir por mimetismo a realidade [...]” (DA-RIN, 2004, p. 92) e por isso apostou na definição de “tratamento criativo da realidade” para definir a tradição documentária clássica.

Outro movimento importante na construção da tradição documentária foi a de Dziga Vertov, um dos principais cineastas soviéticos, que foi pioneiro, antes mesmo de Grierson a refletir sobre o fazer documental. Vertov criou o conceito de Kino Pravda (Cinema Verdade) para suas produções, onde, segundo Nichols (2005, p. 181), "queria pegar a vida em flagrante e ao natural e em seguida, montá-la com base numa visão da nova sociedade em processo de surgimento". Vertov, que era jornalista, trabalhou como redator e montador de cinejornais soviéticos e foi o primeiro a trabalhar propositalmente sobre a ideia de montagem no documentário, deixando de ser uma sequência cronológica de fatos e imagens para ser um filme construído sob um objetivo. Vertov defendia o fim do cinema ficcional e acreditava piamente na ascensão do cinema documental como sendo o único cinema verdadeiramente puro. No filme O Homem da Câmera (1929), ele propõe sair dos estúdios, filmar o “real” e conscientizar o povo da sua situação de explorado.

Sem dúvida, esses eram filmes de agitação e propaganda, como os primeiros jornais cinematográficos de Dziga Vertov em 1918-1919, planejados para fomentar a resistência política às ações e políticas governamentais. Eles não

têm créditos individualizados. O trabalho era coletivo e a ideia de uma visão artística individual vinha em segundo lugar em relação ao compromisso do grupo com uma postura política radical [...] (NICHOLS, 2005, p.192)

Num retorno ao movimento britânico e ao trabalho de John Grierson, que "dizia que o documentário era um ótimo instrumento de educação" (NICHOLS, 2005, p. 59), pode-se constatar que as películas documentais com propriedades pedagógicas associadas aos governos por meio de patrocínios estatais, não ficaram restritas a Inglaterra, mas influenciaram muitos outros países como a Alemanha²³ e o Brasil²⁴. A maioria das obras com base no documentário clássico tinham, portanto, algumas características básicas como a narração dos acontecimentos em voz *over*, a preocupação didática, o uso de montagens para ilustrar e afirmar o que estava sendo dito. (NICHOLS, 2005).

1.1.3 Cinejornais (mais jornalísticos)

Como bem destaca Júlio Bezerra (2014, p.71), as empresas de comunicação começaram a criar divisões especiais para produzir seus próprios cinejornais. Foi o que aconteceu em 1935, com o lançamento do *The March of Time*, um cinejornal americano dirigido por Louis de Rochemont (então diretor da Fox Movietone News) e produzido pela *Time-Life Inc*²⁵, que nasceu de um programa de rádio consolidado produzido pela *Time Incorporated*. Henry Luce, co-fundador da *Time Inc.* e Roy Larsen, executivo da mesma empresa, "andavam fascinados com as possibilidades que o cinema e a fotografia traziam para a atividade jornalística - um fascínio que levou a criação não só de um novo tipo de cinejornal, como também da revista *Life*" (BEZERRA, 2014, p.72)

Luce e Larsen estavam deslumbrados com os números cada vez maiores de bilheterias, um público que dificilmente atingiriam com as mídias impressas, ambos

[...] convergiam também em um ponto fundamental: eram severos em suas críticas ao formato do cinejornal tradicional que, segundo eles, não possuía nenhuma integridade ou mérito jornalístico. Luce acreditava que um dos principais problemas dos cinejornais estava no fato de não serem feitos por jornalistas. Os cinejornais eram realizados por fotógrafos e editores sem nenhum domínio dos critérios que ordenam a atividade jornalística. (BEZERRA, 2014, p.72).

²³ O triunfo da Vontade (1934) e Olympia (1938).

²⁴ No Brasil houve em 1936, a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) por parte do Ministério da Educação e Saúde que tinha a mesma finalidade verificada na Inglaterra, de produzir filmes educativos. (RAMOS, 2008, p.256).

²⁵ Empresa de comunicação americana conhecida por investir milhões na Rede Globo.

The March of Time, foi um cinejornal inovador²⁶ e estava atrelado a nova prática jornalística, já consolidada na imprensa americana, a reportagem. Segundo Richard Barsam (1992, p. 163) apud Bezerra (2014, p. 75), "do jornalismo [o *The March of Time*] trouxe a ideia da objetividade e o enfoque analítico do editorial. Com os filmes de ficção, aprendeu a dramatizar os eventos, [...] ainda recheava seus programas com entrevistas, diagramas e estatísticas". Ainda de acordo com Barsam (1992) apud Bezerra (2014), o atributo mais importante do cinejornal, tanto do jornalismo televisivo que estava se formando quanto para os documentários, era a "autoridade" da narração com tom oficial que dava sensação de credibilidade aos relatos.

[...] enquanto Grierson filiava o documentário ao domínio da educação, Luce afirmava *The March of Time* como um produtor essencialmente jornalístico [...] os dois se afirmavam como métodos de comunicação de massa, técnicas de observação do mundo cotidiano e, ambicionavam fornecer às pessoas uma compreensão rápida do conjunto complexo de forças que movimentam a sociedade moderna e constituir uma mobilização nacional em torno dos ideias de cidadania. (BEZERRA, 2014, p.78)

Com o surgimento do telejornalismo, que até então contava apenas com os pesados equipamentos cinematográficos para suas produções externas, as empresas de comunicação fomentaram e forçaram uma solução técnica para as produções.

1.1.4 Cinema direto e novo jornalismo

A mudança do sistema de gravação óptica de imagens em película para a gravação magnética de som e imagem, atenderam consideravelmente "as necessidades das recentes redes de televisão e do formato telejornal". (RAMOS, 2008, p. 282).

Afirma Ramos (2008, p.269) que com a revolução tecnológica de captação de som e imagem que ocorre a partir do final dos anos 1950, (apesar do cinema sonoro já existir desde o final dos anos 20) novas possibilidades surgiram também para a produção documental que contribuíram para o avanço de novas correntes dentro da tradição documentária como o cinema direto norte-americano e o cinema verdade francês.

²⁶ The March of Time se diferenciava dos outros cinejornais em vários aspectos como ser parcial e fazer denúncias (os outros evitavam polêmicas), cobrir um assunto por episódio (os outros cobriam de cinco a dez), ser mensal (a maioria era semanal), fazer uso de reencenações e deixar explícito o caráter de recriação. The March of Time chegou a ganhar um Oscar em 1937 por revolucionar o segmento. (FIELDING, 1978 apud BEZERRA, 2014, p. 76).

Neste período, podemos constatar outros momentos de aproximação entre jornalismo e documentário, desta vez associadas ao cinema direto e ao novo jornalismo.

A frente do movimento do cinema direto americano estava o fotojornalista da revista *Life*, Robert Drew, que rechaçava tanto o jornalismo que era praticado na época, quanto o documentário clássico. Dew, junto com o cinegrafista Richard Leacock, fundaram a produtora Drew Associates.

Eles não consideravam seus trabalhos documentários, mas “cine-reportagens” ou “jornalismo filmado”. Segundo Drew, “documentários em geral, com muito poucas exceções, são falsos, [...] de certo modo eles lembram bonecos”. O que tornava os documentários falsos, na visão de Drew e Leacock, não era somente a encenação, prática corrente no jornalismo audiovisual, mas principalmente a interpretação verbal documentário, a música e os ruídos que costumavam ser acrescentados para dar mais espessura dramática ao filme [...] (DA-RIN, 2004, p. 137)

Drew era contra a presença do narrador repórter, achava que os documentários eram muito baseados na oralidade e por isso utilizava o termo jornalismo filmado para os seus trabalhos. Ele dizia que se colocássemos o volume da TV no zero, não conseguiríamos entender os documentários porque eles eram muito dependentes das vozes-*off* para explicar o que estava acontecendo. (BEZERRA, 2014).

Percebi que os documentários tradicionais não passavam de palestras ilustradas. Era importante substituir a lógica da palavra de lógica do drama. Só assim eu poderia **criar um novo jornalismo**. Como seria esse jornalismo? Seria como um teatro sem atores, como peças sem autores, como reportagens sem opinião. (DREW, 1960 apud BEZERRA, 2014, p. 91, grifos meus)

Os documentaristas do cinema direto americano abriram mão de intervenções ou composição de cena (evitavam luz artificial e trilha sonora) aproveitando seus equipamentos menores (câmera na mão), mais leves e mais discretos para observar a experiência vivida, capturando a realidade pura “[...] e introduzindo o mito da objetividade no cinema documental, a exemplo do que ocorrera no jornalismo algumas décadas antes (DETONI, 2010, p. 69)

Por meio da técnica não-intervencionista “fly-on-the-wall” – ou mosca na parede –, que Nichols chamou de “observacional”, o cinema direto prometia um aumento do efeito verdade graças à objetividade, ao imediatismo e à impressão de capturar fielmente os acontecimentos ocorridos na vida cotidiana de determinadas pessoas. (DETONI, 2010, p. 69)

Algumas técnicas do cinema direto americano certamente influenciaram a reportagem televisiva a fim de preservar a espontaneidade do personagem²⁷.

Se voltarmos aos princípios básicos do griersonismo, veremos que a linha divisória entre a “categoria inferior” e os verdadeiros documentários foi traçada exatamente na passagem da mera descrição para os “arranjos, rearranjos e conformação criativa dos materiais naturais”. Somente neste ponto o documentário alcançaria as “virtudes comuns de uma arte”. [...] De certo modo, [com o cinema direto americano] substituiu-se a legitimação artística do griersonismo por uma legitimação científica: câmera e gravador eram como que comparados a instrumentos de inscrição automática dos resultados de uma observação empírica. (DA-RIN, 2004, p. 139 e 140)

O acadêmico, documentarista e jornalista Brian Winston (2005) culpou o cinema direto americano por fragmentar a distinção entre documentário e jornalismo, obrigando documentaristas a atuarem como jornalistas. (WINSTON, 2005, p. 24)

John Grierson, quando criou aquela definição original de documentário como o “tratamento criativo da realidade” estava ansioso para distinguir os documentários dos cinejornais, dos filmes sobre viagens, dos filmes científicos, etc. Ele via o documentarista como um artista, como uma pessoa que mediava a filmagem do mundo real para iluminar a condição humana através de seus próprios insights. [...] Toda essa conversa sobre *flies-on-the-wall*, sobre evidências, etc. tem simplesmente significado que a distinção de Grierson entre documentário e jornalismo está agora perdida. As normas do jornalismo, as restrições adequadamente aplicadas para limitar as mediações jornalísticas – em essência, que o jornalismo deve ser sempre não-intervencionista – tornaram-se as normas e as restrições para os documentaristas. (WINSTON, 2005, p. 22)

No entanto, como nos lembra Detoni (2010), Winston ignora totalmente a possibilidade dos jornalistas de “[...] romperem com a linguagem fria, asséptica e pasteurizada que predomina nas redações e de adotarem uma narrativa mais criativa, mais sensibilizadora e mais próxima das aspirações sociais” (DETONI, 2010, p.64), pois na visão de Winston, tal sensibilidade é exclusiva ao cinema documental.

Em contrapartida, ainda nos anos 1950, um grupo de jornalistas **insatisfeitos com as regras da objetividade jornalística**, das técnicas obrigatórias do *lead* e da pirâmide invertida, iniciaram um movimento chamado Novo Jornalismo (New Journalism).

Truman Capote, Tom Wolfe, Norman Mailer, Gay Talese e Hunter Thompson promoveram nos Estados Unidos, nos anos 60, uma revisão estilística que aproximou o jornalismo da literatura, estimulando a subjetividade e o

²⁷ Mosca na parede é o termo utilizado para designar a técnica de filmagem onde a câmera fica o mais discreta possível para que os sujeitos “filmados” não sintam a presença da câmera e hajam mais naturalmente.

surgimento de um jornalismo autoral, que, segundo Nichols, inspirou o desenvolvimento do documentário participativo, no qual o cineasta fala na primeira pessoa. (DETONI, 2010, p.71)

Conforme Detoni (2010) e Bezerra (2014), o movimento do Novo Jornalismo também influenciou, e muito, a produção de filmes documentários, "[...] documentaristas americanos, como George Butler e Errol Morris – adeptos do docudrama –, também reconhecem abertamente a influência do “New Journalism” em suas filmagens" (DETONI, 2010, p. 72).

Se aproximando da literatura, os novos jornalistas se distanciaram de duas características básicas do jornalismo: a periodicidade e a atualidade. "O objetivo central não é o fato noticioso estreito, mas todos os setores da vida moderna, da política à economia, do esporte à viagem" (BEZERRA, 2014, p. 100). Entretanto, não ignoraram o que aprenderam no jornalismo diário, apenas desenvolveram técnicas narrativas que ampliaram a visão da realidade.

Vale destacar alguns apontamentos feitos por Bezerra (2014, p. 104-116) que consideraram semelhanças consistentes entre o Cinema Direto americano e o Novo Jornalismo. A primeira é que tanto Robert Drew (cinema direto) quanto Tom Wolfe (novo jornalismo), personalidades de liderança à frente de seus respectivos trabalhos, iniciaram suas carreiras como jornalistas convencionais e buscaram maneiras diferentes de contar suas histórias. Os dois também foram altamente influenciados pela literatura realista. Ambos queriam ouvir o cidadão comum, a fonte não oficial, os anônimos. Ambos os movimentos foram fortemente criticados em relação ao modo observativo que adotam em seus trabalhos. Os novos jornalistas acusados de se envolverem tanto a ponto de colocar suas observações "na boca e na cabeça dos personagens"²⁸ e os cineastas do cinema direto chamados de ingênuos que pretendiam fazer um filme como um espelho da realidade²⁹. Por fim, tanto jornalismo quanto documentário enfrentaram grandes problemáticas em torno dos conceitos de verdade, verossimilhança, objetividade e realidade.

1.1.5 Cinema verdade e jornalismo gonzo

Outro momento onde é possível relacionar historicamente jornalismo e documentário acontece ainda ao longo dos anos 1960. O “cinema verdade francês” surge como uma

²⁸ A sangue frio (1966) livro do jornalista literário Truman Capote.

²⁹ Os “[...] documentaristas desta época tinham embarcado na utopia da neutralização da equipe técnica e, que isso, “poderia ser explicado pela origem e pelos objetivos jornalísticos da Drews Associates”(DA-RIN, 2004, p.140 apud BEZERRA, 2014, p. 111)

proposta interativa e provocativa³⁰, que tem Jean Rouch, seu maior representante. Rouch "[...] adota uma abordagem diferente e procura na própria mediação, ou no dispositivo cinematográfico explicitado, uma relação de intimidade no filme" (WELLER, 2010, p. 22).

Esse estilo de filmar é o que Rouch e Morin denominaram de cinema vérité, ao traduzir para o francês o título que Dziga Vertov deu a seus jornais cinematográficos da sociedade soviética: Kino Pravda. Como “cinema verdade”, a ideia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro. Se há uma verdade aí, é a verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmera. Assim, ela é o oposto da premissa observativa, segundo a qual o que vemos é o que teríamos visto se estivéssemos lá no lugar da câmera. (NICHOLS, 2005, p.154)

Deste modo, a projeção da realidade seria como um espelho do filme documentário e não ao contrário, que exigiria dos cineastas, uma participação efetiva no processo de produção. “A expressão “intervenção ativa” define o essencial do modo interativo de representação, em que a presença do realizador é potencializada, ao invés de dissimulada. (DA-RIN, 2004, p. 152)

Como vimos a pouco, em meados dos anos 60, a atividade jornalística vinha sofrendo mudanças, questionamentos e inovações. A notícia passa a ser compreendida como uma construção, como resultado de processos entre os agentes sociais, jornalistas, fontes, sociedade, empresa jornalística, sindicatos. "Todo um grupo de teorias (a estruturalista, a etnoconstrucionista, a a do newsmaking, a do gatekeeper) complementares, embora divergentes em alguns pontos cruciais, rejeitam a teoria do espelho e criticam o empiricismo ingênuo dos jornalistas". (BEZERRA, 2014, p.127)

Destaca Detoni (2010) que o texto ganhou valor estético,

[...]e os fatos começaram a ser narrados cena a cena a partir do ponto de vista e das impressões do autor ou de diferentes personagens. A reportagem passou a registrar diálogos completos, hábitos, roupas, gestos e outras características simbólicas do personagem. Hunter Thompson foi ainda mais longe na ruptura com o “relato objetivo”, criando o chamado Jornalismo Gonzo, que pregava o envolvimento profundo e pessoal do autor na elaboração da matéria e o uso de irreverência, sarcasmo, exagero e opiniões (DETONI, 2010, p. 73)

³⁰ Por isso, os documentários desta vertente são costumeiramente associados à expressão “mosca na sopa” em oposição aos americanos "mosca na parede".

Assim como Rouch, do *cinéma vérité* francês que não admitia a "mosca na parede" apenas observando o que acontecia, Thompson se opunha à ideia que o jornalista é um observador passivo e defendia "a interação e a provocação como meio de entender mais a fundo o assunto sobre o qual pretende escrever". (BEZERRA, 2014, p. 127).

Para Rouch, a única verdade do documentário era aquela que transformava os sujeitos em personagens a partir do momento que o botão “REC” da câmera é ativado e começa a filmá-los, pois a "pura realidade" é impossível de ser captada. Segundo o cineasta francês, só está acessível a nós, a realidade afetada pelo ato de filmar, a verdade negociada, que admite o caráter interpretativo e a fabulação na apreensão de tal realidade. É por isso que Rouch "[...] chamava seus filmes de "pura ficção" na qual as pessoas interpretam o papel de si mesmas, provocando a realidade[...]". (BEZERRA, 2014, p. 35).

Já o jornalista Hunter Thompson, incorporou elementos ficcionais nas suas reportagens. No jornalismo gonzo, essas ferramentas de ficção foram toleradas e tinham o objetivo de ilustrar ou até mesmo embelezar o texto jornalístico com a responsabilidade de partir sempre de um fato e se desenvolver comprometido com ele. Subjetividade e objetividade não eram refutados. "A ligação que Thompson alimenta com a ficção está baseada na crença de que é na ficção que a veracidade da narrativa se funda" (BEZERRA, 2014, p. 139)

O professor e pesquisador Júlio Bezerra (2014) tensiona a comparação entre jornalismo gonzo e cinema verdade quando afirma que ambos abriram novas e similares possibilidades de confronto com o real,

[...] um real tecido de ficções que exerce sua força de "verdade" ao se confrontar com os fatos, com o mundo histórico. Em resumo, Thompson e Rouch entendem que documentários e reportagens são ficções; ficções no sentido original de fictio - de que são "algo construído", não que sejam falsas, não-factuais ou apenas experimentos do pensamento. (BEZERRA, 2014, p. 140)

O simples trajeto que tracei não representa a totalidade da história do jornalismo ou do documentário. O objetivo foi realçar alguns pontos de entrelaçamento entre o jornalismo e o documentário no decorrer da História, pois as duas trajetórias são muito mais amplas e complexas. De todo modo, fica evidente que desde os seus primórdios enquanto gênero do cinema, o documentário clássico (considerando Nanook, 1922 de Robert Flaherty como o primeiro) busca representar as diferenças, a alteridade, os modos de vida singulares e isso estará presente também no contexto brasileiro que tenta sempre “incluir a voz do outro”.

1.2 A produção de documentários no Brasil

O aumento expressivo de produções de documentários de dez anos para cá, não se deu somente dentro dos Cursos de Jornalismo. De um modo geral, o aumento na produção de obras documentárias no Brasil foi impulsionada pela abertura das TVs à produção nacional. Sancionada pela presidente Dilma Rousseff, a Lei 12.485/2011, conhecida como lei da TV paga, ampliou a produção audiovisual independente. De acordo com a lei, todos os canais devem veicular no mínimo, três horas e meia de conteúdo nacional semanalmente no horário nobre, sendo metade de produtoras independentes.

O principal dessa lei é que ela faz com que os brasileiros tenham contato com a produção audiovisual brasileira e com a produção audiovisual brasileira independente. Ela intensifica a geração de emprego pelo país afora, intensifica a capacidade do Brasil se ver na tela. (RANGEL, 2017, documento online)

Antes disso, um movimento no Brasil que deu visibilidade aos documentários foi o DOCTV, (Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro) que foi um programa do Ministério da Cultura de fomento à produção de documentários para a TV Pública. O edital financiado com verba federal e executado pela Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, tinha como objetivo exibir os conteúdos selecionados na rede de TV pública, viabilizando inúmeros audiovisuais. Criado em 2003, o DOCTV foi responsável por nacionalizar a produção audiovisual que antes ficava concentrada no Rio de Janeiro e em São Paulo. De acordo com o site da Ancine (Agência Nacional de Cinema), “no total de suas temporadas, o DOCTV teve 3.000 projetos de documentário inscritos em 100 concursos estaduais, co-produziu 170 documentários e gerou mais de 3 mil horas de programação para a rede pública de televisão”.³¹ Foram produzidas quatro temporadas do DOCTV e atualmente o programa se encontra suspenso.

É importante lembrar que a grande facilidade de produção proporcionada pela popularização de câmeras, celulares e computadores, colaborou para que a filmagem e a edição de audiovisuais, antes restrita às grandes produtoras de filmes, tivesse uma queda de custo de produção, uma vez que hoje é possível filmar e editar documentários em *smartphones*. Além disso, a capacidade de divulgação, otimizada pela Internet, mais

³¹ Dados da Ancine, disponível em: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/hist-ria-do-programa-doctv-lan-ada-em-livro>

especificamente o Youtube (criado em 2005) de acesso gratuito, contribuíram também para este crescimento e difusão.

Para o segmento de documentários, o mercado abarcou uma gama de profissionais advindos de diversas áreas do conhecimento que com seus referenciais teóricos, começaram a produzir filmes de não-ficção, além de estudantes e instituições não governamentais (LUCENA, 2019) que passaram a fazer filmes que refletiam a realidade brasileira.

De acordo com Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2008), o festival *É Tudo Verdade* destinado exclusivamente a filmes de não-ficção começou a aceitar, entre 1999 e 2000, filmes produzidos em diferentes formatos e não apenas em película, o que fez com que as inscrições brasileiras aumentassem a partir daquele período. As autoras explicam que “para se ter ideia do crescimento da produção dos anos 90 para cá, o número de filmes brasileiros inscritos na primeira edição do mesmo festival [*É tudo verdade*], em 1996, foi de 45, contra 400 em 2007”. (LINS; MESQUITA, 2008, p. 14). Ainda em 2007 o documentário correspondeu ao segundo gênero com maior número de lançamentos no mercado cinematográfico brasileiro, superando até mesmo a comédia. (LINS; MESQUITA, 2008).

Outras iniciativas como editais de cultura e de trabalhos universitários também fizeram a diferença. Lançado em 2013, o projeto *Curtas Universitários*³² foi uma iniciativa do Departamento de Jornalismo e Mídias Digitais do Canal Futura em parceria com a Globo e a Associação Brasileira de Televisão Universitária (ABTU) e tinha o objetivo de dialogar com jovens, disseminar o conhecimento e estimular a produção de conteúdo audiovisual. Entre 2013 e 2017/2018 (primeira e última edição), mais de cem propostas de documentários universitários foram contemplados. Além do valor em dinheiro que variou entre R\$ 5.000,00 e R\$ 7.500,00 (última edição), os estudantes selecionados ganharam uma viagem com tudo pago para o Rio de Janeiro, para um workshop de formação audiovisual nos Estúdios Globo.

Para participar, bastava que os estudantes estivessem matriculados na fase de preparação do TCC, cursando Comunicação Social, Cinema ou qualquer outro curso que envolvesse a formação para a produção audiovisual. Não era obrigatório que o TCC fosse um documentário, embora a maioria dos selecionados tenham optado pelo gênero. Dos 20 curtas selecionados na edição 2017/2018, dois foram de estudantes do Curso de Jornalismo da UFSC: *Cacau Amado* (Vitor Shimomura Spinelli e Pedro Aguiar Stropasolas) e *Cruzada São Sebastião* (Ana Carolina Fernandes Maximiano). Em 2016, um selecionado da UFSC: *Mães*

³² As informações foram retiradas do site Globo Universidade.

De Umbigo: Histórias De Parteiros Do Amapá (Vitória Greve e Cyntia Ramlov). Em 2015, nenhum. Na segunda edição do projeto, em 2014, houve um curta vencedor ligado ao Curso de Jornalismo da UFSC: A voz calada do samba (Lucas Inácio). Em 2013, na primeira edição, o projeto do curta Futuros Engenheiros (Maria Luiza Buriham de Siqueira), apesar de não ser trabalho de conclusão, foi um dos vencedores. Todos os selecionados se tratavam de documentários.

No livro “Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo”, Lins e Mesquita (2008) lembram que o Programa Rumos Itaú Cultural Cinema e Vídeo fomentou dezenas de projetos de documentários ao longo dos anos desde 1997.

Programas do Ministério da Cultura como o Revelando os Brasis (dirigido a realizadores de municípios com até 20 mil habitantes) apontam outros papéis para o documentário hoje: lugar da produção de imagens “menores”, da realizada de auto-representação, da afirmação da diversidade de experiências, identidade e linguagens. (LINS; MESQUITA, 2008, p. 13)

Para Mesquita (2007), a história do documentário no Brasil é dividida em fases com características similares, pois a diversidade de filmes que foram feitos não daria conta de estabelecer padrões tão específicos e particularizados. A demarcação desses períodos então não é rigorosa nem exata, mas aproximada.

[...] opto pela periodização por sua eficácia didática. Aqui, o período do “documentário moderno” inicia-se com Aruanda (Linduarte Noronha, 1960) e se encerra com Cabra Marcado para Morrer (Eduardo Coutinho, 1984). O documentário da “retomada” inicia-se com Santo Forte (Eduardo Coutinho, 1999), situando-se o período dos “tempos de vídeo” entre os dois marcos (1984-1999). (MESQUITA, 2007, p. 9)

Neste breve apanhado veremos que o documentário no Brasil serviu a propósitos distintos ao longo dos anos e que algumas características poderão ser observadas também na produção dos TCCs em Jornalismo da UFSC.

1.2.1 Gênese do documentário no Brasil

No Brasil, o cinema chegou ainda no século XIX e a primeira tomada cinematográfica foi feita no dia 19 de julho de 1898. As primeiras exposições no país ocorreram a partir daí no Rio de Janeiro e em São Paulo apresentando imagens das belezas naturais como a Baía de Guanabara, por exemplo. Esses tipos de filmes documentais eram conhecidos como “tomadas

de vista” e geralmente eram produzidos por realizadores estrangeiros, o que vigorou até o início do século XX.

Devido à falta de infra-estruturas nas cidades brasileiras, durante as décadas de 10 e 20, predominou a produção de um cinema natural, com a produção de documentários e cine-jornais a fim de levantar recursos para a produção de filmes ficcionais. Logo, as câmeras cinematográficas foram incorporadas ao material de trabalho de antropólogos que viajavam pelo país para registrar e documentar populações indígenas (GONÇALVES, 2006, p. 80)

Afirma Gustavo Soranz Gonçalves (2006) em seu artigo “Panorama do Documentário no Brasil”, que as primeiras décadas do século XX foram marcadas por expedições registrando um Brasil imenso e desconhecido, em sua maioria dirigidas pelo major Luiz Thomas Reis que operava, revelava e montava os filmes. Para Jean-Claude Bernardet (1990), a história do cinema brasileiro em suas primeiras décadas é financiada por empresários, fazendeiros e pelo Estado que detinham o poder econômico e político direcionados à promoção da elite brasileira tanto dentro quanto fora do país. Assim, a produção nacional era mantida pelos filmes de não-ficção e os longas ficcionais eram exceções no Brasil “[...] pois foi este tipo de cinema [documentários de curta-metragem e dos jornais cinematográficos] que durante décadas foi o sustentáculo da produção e comercialização de filmes brasileiros”. (BERNARDET, 1990, p.191)

Já nos anos de 1930 e a partir da criação do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE)³³, começou no Brasil uma intensa produção de filmes documentários que ganharam contornos didáticos e científicos, tendo como um dos principais realizadores o cineasta Humberto Mauro. Durante a época de existência do INCE (1936 e 1966) Mauro dirigiu mais de 350 curtas educativos.

São produzidas séries de documentários rurais, de fauna e flora, de instituições e de cerimônias oficiais, mas predominam os filmes científicos. Em 1945, Mauro inicia a série de documentários denominada Brasilianas, com sete filmes de curta-metragem, que registram canções tradicionais do folclore brasileiro. (GONÇALVES, 2006, p. 82)

A ideia era utilizar o documentário como instrumento voltado à educação popular, realizando filmes de documentação artística, técnica e científica brasileiras que, além de levar

³³ O principal inspirador e primeiro diretor do INCE foi o antropólogo, cientista e professor Edgard Roquette-Pinto, muito conhecido por ser considerado o pai do rádio no Brasil.

a informação para regiões remotas do Brasil, se estabelecia como um veículo de comunicação “[...] comprometido com a visão oficial do governo que dirigia o país naquele período” (GONÇALVES, 2006, p. 82).

Paralelo a produção do INCE, outras iniciativas podem ser destacadas nesse período. Segundo Bernardet (1990) entre 1900 e 1935 só em São Paulo foram produzidos 51 jornais cinematográficos. Essa tendência dominada pela produção de documentários e cineatualidades prosseguiu até os anos de 1940. Neste mesmo período histórico, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) produziu reportagens contando histórias de vida de trabalhadores que se destacaram em suas áreas e como Getúlio Vargas fomentava tais oportunidades.

No período do Estado Novo (1937-1945), o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e os DEIPs (Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda) acabam por dominar a produção de jornais cinematográficos, eliminando os concorrentes e levando ao desaparecimento a maioria das produtoras independentes. A propaganda (governamental ou privada) era a base de sustentação dos filmes documentais. (ALTAFINI, 1999, p. 7)

Basicamente, a maioria da produção de filmes de não-ficção que foi feita durante os anos de 1930 e 1940 teve um caráter estatal. Foi no final dos anos 1950, que algumas pessoas interessadas pela arte do cinema, se tornaram responsáveis pelo desenvolvimento da linguagem cinematográfica nacional e uma nova classe artística se profissionalizou posteriormente, dando início ao chamado Cinema Novo.

1.2.2 O documentário moderno e o Cinema Novo

A produção moderna de documentários está associada a filmes produzidos após 1960. Para Altafini (1999), as temáticas educativas e científicas dos documentários da época anterior deram lugar para temas ligados à desigualdade social e ao subdesenvolvimento do Brasil. Entre os anos 60 e 70, os novos documentaristas “rompem de uma certa maneira com o documentário clássico, de caráter oficial, onde as imagens são meras ilustrações de narrações construídas com finalidades na maioria das vezes institucionais”. (ALTAFINI, 1999, p.2) .

No âmbito das produções ficcionais que eram dominadas pelas produções de Hollywood ou muitas vezes produzidas no Brasil com recursos estrangeiros, surgiu no país

um movimento artístico conhecido por Cinema Novo, formado por um grupo de jovens cineastas insatisfeitos com o que vinha sendo produzido. A proposta era representar temas ligados à miséria e a violência brasileiras com a chamada “estética da fome”, buscando uma arte engajada e preocupada com os problemas sociais.

Já no âmbito do não-ficcional, foi com a produção posterior aos anos 1960 que se deu no Brasil, o primeiro contato com o documentário social, crítico e independente.

São filmes que abordam pela primeira vez na história do documentário brasileiro, problemas e experiências das classes populares, rurais e urbanas, nos quais emerge o “outro de classe” - pobres, desvalidos, excluídos, marginalizados, presença constante em nosso documental desde então, sob diversos recortes e abordagens. (LINS; MESQUITA, 2008, p. 20)

Se apropriando da entrevista e dos recursos tecnológicos disponíveis, os mecanismos de produção dos documentários desta época ainda convergiam para o documentário clássico, onde as falas dos personagens entrevistados eram tomadas como ilustrações de argumentos muitas vezes elaborados antes da realização do próprio filme. (LINS; MESQUITA, 2008)

Diferentemente de movimentos inovadores do documentário nesse período - tais como o Cinema Verdade Francês e o Cinema direto norte-americano, que aboliram a narração *over* desencarnada [...] a forma documental brasileira se deixa contaminar por procedimentos modernos de interação e de observação, mas não se transforma efetivamente. As implicações políticas do Cinema Novo parecem ter criado uma situação especial para o documentário, que continuou recorrendo à “voz do saber” para construir com clareza os significados sociais e políticos visados pelos filmes. (LINS; MESQUITA, 2008, p. 22)

Segundo as autoras, a maneira de fazer os documentários dos anos 1960 era híbrida, pois misturava a proposta de dar voz às pessoas através de entrevistas e totalizar situações sociais através do narrador, do uso da música, das entrevistas com especialistas no assunto e também através da montagem, o que vai se estender até o começo dos anos 1980.

O moderno documentário brasileiro também nasceu do esforço estudantil vinculada à UNE (União Nacional dos Estudantes) dentro das universidades que, de acordo com Altafini (1999), viveu épocas de liderança nos movimentos populares. O autor afirma que o CPC (Centro Popular de Cultura), entidade vinculada à UNE, desenvolvia projetos culturais através de atividades artísticas e meios de comunicação e que grande parte dos filmes retratavam os contrastes sociais através do cotidiano nas favelas. “O outro longa-metragem produzido pelo CPC foi Cabra marcado para morrer, iniciado em 1964 e dirigido por Eduardo Coutinho”. (ALTAFINI, 1999, p. 11). Vale destacar ainda que em 1973, uma porta se abriu

para a produção experimental de documentários, com a criação do programa Globo Repórter na Rede Globo de Televisão.

1.2.3 Globo Repórter

No Brasil, boa parte de nós ou de nossos pais, teve acesso aos primeiros documentários a partir das produções criadas para o Globo Shell (1971-1973) e Globo Repórter (1973 – em atividade). Segundo o portal Memória Globo, o programa jornalístico Globo Repórter é um dos mais antigos da TV brasileira, o primeiro a produzir documentários e grandes reportagens em vídeo, transitando entre matérias investigativas, meio ambiente, comportamento, personalidades, aventura, ciência e natureza. O programa começou com dois núcleos de reportagens especiais, um na capital Rio de Janeiro e outro em São Paulo. “Documentários internacionais reeditados e dublados faziam parte da pauta regular de ambas as divisões” (LABAKI, 2006, p. 62).

Os primeiros episódios do Globo Repórter foram dirigidos por cineastas como Eduardo Coutinho e Paulo Gil Soares, figurando muito bem “o documentário autoral” por conter um aspecto e olhar pessoal do diretor que se contrapõe com a isenção do jornalismo. Segundo Amir Labaki (2006, p. 63), apesar da aparente liberdade que o Globo Repórter tinha, os diretores precisam constantemente negociar os rumos dos episódios e aproveitaram o programa como “extraordinário espaço de experimentação”. Em seu primeiro documentário produzido para o programa, “Seis Dias de Ouricuri” de 1976, Eduardo Coutinho³⁴

[...] consegue aqui e ali fugir da camisa-de-força. O contraste entre os depoimentos de autoridades e de pessoas comuns castigadas pela fome resulta num ceticismo pouco comum em rede nacional naquela época de rígida ditadura militar. O depoimento de um homem condenado a alimentar-se de raízes estende-se por três minutos e dez segundos – uma duração completamente fora dos padrões da época e absolutamente banida do discurso não-ficcional televisivo de hoje. (LABAKI, 2006, p. 67)

O conteúdo jornalístico da Globo tinha uma atenção especial dos militares que governavam o país desde 1964, eles viam o jornalismo como tática na concepção simbólica de uma unificação nacional com apelo patriótico.

³⁴ De acordo com Labaki (2006), Eduardo Coutinho permaneceu na Globo até 1984 e foi por meio de seu trabalho na emissora que Coutinho pôde finalizar seu primeiro longa de não-ficção, “Cabra Marcado para Morrer” (1984), iniciado em 1964.

Enquanto o regime militar exaltava uma “Integração Nacional” acima das diferenças sociais e o Jornal Nacional exibia o país idealizado da “ordem e do progresso”, o Globo Repórter mostrava uma identidade nacional constituída de desencontros e exploração, denunciava as relações de mandonismo no campo, a marginalização dos migrantes rurais nas grandes cidades, a violência do sistema capitalista, a exclusão do homem do povo. (PALHA, 2008, p.15)

Depois de um período fora da grade da programação da Globo, no início dos anos 1980, o programa passou por algumas mudanças estruturais principalmente ligadas ao formato. A nova estratégia previa reportagens mais curtas, divididas em quatro blocos narradas de maneira a unificar todo o conteúdo, como lembra o jornalista e antigo editor-chefe Roberto Feith (2019) no site Memória Globo.

O Globo Repórter, na sua edição anterior, tinha o formato mais próximo ao do documentário cinematográfico. Eram filmes de 45 minutos com uma linguagem narrativa que tinha mais afinidades com o cinema do que com a televisão. Evidentemente, essa linguagem cinematográfica tem muitos atributos positivos e que procuramos aproveitar posteriormente, mas ela tem uma cadência narrativa mais lenta e menos jornalística. (FEITH, 2019).

Assim, os episódios do Globo Repórter passaram a utilizar uma linguagem completamente televisiva, de reportagem, formato adotado pelo programa até hoje³⁵.

1.2.4 Tempos de vídeo

Diferentemente da produção de filmes de ficção que quase desapareceu no Brasil, a produção de documentários resistiu à crise que marcou a transição dos anos 1980 para os 1990, principalmente com a extinção da produtora e distribuidora de cinema estatal brasileira Embrafilme por meio do Programa Nacional de Desestatização (PND). Segundo Altafini (1999), todo cinema brasileiro foi atingido pelas medidas do governo Collor e a produção documental permaneceu graças a possibilidade da gravação em vídeo e exibição em alguns poucos canais de TV educativos. (ALTAFINI, 1999).

Desde o início dos anos 90, é possível identificar sinais de uma questão que se tornou essencial para o documentário a partir do final da década: sua relação obrigatória, incontornável com a mídia, sobretudo com as imagens

³⁵ “Com uma câmera na mão e um sonho na cabeça” (palavras de Sérgio Chapelin na introdução do episódio), Luís Nachbin produziu sozinho e sem auxílio de equipe técnica, a reportagem “A Ferrovia transiberiana” veiculada em 29/06/2001 no Globo Repórter, demonstrando que documentário e reportagem são estreitos em termos de influências.

produzidas nos programas de televisão, particularmente aquelas do telejornalismo. Uma relação contraditória, perturbadora, cheia de tensões e nuances, e presente em várias etapas, da realização à recepção dos filmes. (LINS; MESQUITA, 2008, p. 44)

Durante esta época, com a chegada da TV a cabo no país e com a regulamentação de leis de incentivo à cultura³⁶, os canais passaram a investir em documentários garantindo sua exibição. A produção ficava a cargo de produtoras independentes que através de editais e leis de fomento, viabilizam os projetos. Outro fator que contribuiu para o desenvolvimento significativo da produção documental no Brasil neste período foi a popularização dos aparelhos de vídeo. Em “Sobre fazer documentários” (2007), Claudia Mesquita destaca que a produção documental dos “tempos de vídeo” tem fortes relações com os movimentos sociais, que surgiram ou que reconquistaram espaço com a redemocratização, pós-ditadura.

Desde o começo dos anos 1980, desenvolve-se a realização de vídeos em que o exercício do “processo” de registro e discussão importa tanto quanto os produtos. No chamado “movimento do vídeo popular”, não vale a escalada da profissionalização em curso no mercado audiovisual brasileiro daquela época, observando-se uma notável imbricação entre produtores de vídeo e atores dos movimentos sociais. (MESQUITA, 2007, p. 11)

O documentário nos “tempos de vídeo” tem por característica elaborar identidades sociais “de dentro” ou seja, ao contrário de dar visibilidade aos grupos marginalizados, cria uma narrativa interna a partir dos próprios grupos. A entrevista então passa a ser o carro-chefe destes documentários que aos poucos vão abolindo a voz *over* interpretativa ou totalizadora.

[...] entram em cena: a população carcerária, os moradores de favelas e de ruas, as prostitutas, os trabalhadores informais. Entram em cena outros “sujeitos” – que “buscam”, na nova conjuntura, sua identidade (OLIVEIRA, 2001, p.11 apud MESQUITA, 2007, p. 12)

É portanto, em meados dos anos 1980, com a popularização do vídeo, que se inicia a criação de “auto-representações” nos documentários, aspecto que a partir dos anos 2000 ganha força.

³⁶ Lei Rouanet (No 8.313) e a Lei do Audiovisual (No 8.685).

1.2.5 A retomada e o documentário contemporâneo

A produção de filmes documentários, no final da década de 1990, assim como os filmes ficcionais entram numa fase de franco crescimento. Alguns documentários conseguem chegar às telas dos cinemas e a atenção do público é cada vez maior. As autoras Lins e Mesquita (2008) explicam que a “retomada” se refere a produção filmica consequente das leis de incentivo (Audiovisual e Rouanet). O marco inaugural para o cinema da retomada é a comédia de ficção Carlota Joaquina de Carla Camurati (1995) e o documentário Santo Forte de Eduardo Coutinho (1999).

[Eduardo Coutinho] inaugura um minimalismo estético que será a marca do diretor nos filmes posteriores: **sincronismo entre imagem e som, ausência de narração over, de trilha sonora, de imagens de cobertura.**[...] Coutinho radicaliza em Santo Forte a aposta de filmar a palavra do outro e concentra-se no encontro, na fala e na transformação de seus personagens diante da câmera. O momento da filmagem tem para o diretor uma dimensão quase mística. (LINS; MESQUITA, 2008, p. 18, grifos meus).

O documentário Santo forte, de fato, se tornou muito influente no documentário brasileiro dando ênfase na entrevista em detrimento da narração ou voz *over*, considerada uma intervenção excessiva e que veremos mais adiante em boa parte dos documentários produzidos no Curso de Jornalismo da UFSC (1982-2021).

É como se a pré-disposição de dar a voz aos sujeitos da experiência (já presente no documentário do Cinema Novo, mas então associada à voz *over* interpretativa ou totalizadora) fosse ganhando força, **a ponto de abolir ou subjugar outras formas de abordagem.** (LINS; MESQUITA, 2008, p. 27, grifos meus)

A pesquisadora Cláudia Mesquita (2007) destaca que uma das principais características desta produção contemporânea é a tendência à particularização do enfoque dos assuntos, as micro-histórias, que em vez de almejar grandes análises, “os documentários atuais buscam seus temas pelo recorte mínimo, abordando histórias e expressões circunscritas a pequenos grupos”. (MESQUITA, 2007, p. 13).

Para Carlos Augusto Calil (2005), o documentário contemporâneo herdou uma característica dominante no cinema brasileiro que foi acentuada na geração do Cinema Novo, “a de que o cinema tem a missão de revelar o país aos próprios brasileiros”. (CALIL, 2005, p. 166). O documentário busca histórias reais, verdadeiras, autênticas, um legado do jornalismo, pois na visão do autor, há uma espécie de “**fome de história**” no Brasil e estes filmes

“correspondem a uma necessidade de compreender o passado, especialmente num país em que o real supera a fábula”. (CALIL, 2005, p. 166). Segundo Calil (2005), houve a partir dos anos 2000, o surgimento do documentário como instrumento de investigação também para filmes de ficção como *Carandiru*, *Cidade de Deus* e *Narradores de Javé*.

Como se explica esse fenômeno? No cinema contemporâneo brasileiro há uma apropriação do método documental para realizar ficção realista ou hiper-realista, verossímil e inverossímil - cada um escolhe o adjetivo que convier. São baseados em pesquisa de campo, antes exclusiva do documentário [...] (CALIL, 2005, p. 170)

O autor afirma que essa maneira de filmar ficção “à la documentário”, é uma iniciativa bem sucedida que surpreendeu o público estrangeiro desabituaado desse método, mas que está presente nas mais variadas formas de expressão e de linguagem. (CALIL, 2005)

No Brasil, assim como no resto do mundo, o documentário foi marcado pelos mais diversos estilos, métodos e técnicas de produção, foi marcado ainda pelas necessidades de recepção junto ao público, às vezes mais didáticas, às vezes mais reflexivas ou críticas. Podemos concluir que, historicamente, o documentário brasileiro abarcou características como: temas sociais de impacto, pobreza, redução de texto em voz *over* ou *off*, entrevista predominante, micro-histórias. Muito disso se deve ao fato de que a evolução e experimentação do documentário é uma constante, o que dificulta definições rígidas e comparações com outras maneiras de representar a realidade.

Tabela 2. Principais características do documentário brasileiro por fases

Fases do documentário	Principais características
Gênese	-Caráter educativo e científico (fauna, flora e manifestações culturais); -Uso excessivo da voz do saber (<i>over</i>); -Imagens utilizadas como ilustrações das narrações.
Documentário Moderno/Cinema Novo	-Temas ligados a problemas sociais; -Estética da fome (imagens ligadas a pobreza, miséria e marginalidade); -Entrevistas e voz-over misturadas a fim de confirmar argumentos.
Tempos do Vídeo	-Enfoque no registro e discussões, auto-representações; -Predominância de entrevistas (pouco ou nada de vozes-off ou over); -Utilização de imagens de arquivo (telejornalismo/pessoal).

Retomada/ Documentário Contemporâneo	-Minimalismo (colagem de entrevistas e ausência de vozes-off ou over); -Experimentações de linguagem (formas e estilos híbridos); -Delimitação maior dos assuntos (micro-histórias).
--	--

Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

1.3 A notícia entre videorreportagem e documentário

Muito utilizado para fins didáticos, os manuais de telejornalismo (FECHINE; LIMA, 2021; BARBEIRO E LIMA, 2002; CRUZ NETO, 2008) nos ensinam o que é e como fazer reportagem. O formato é de maneira geral identificado por um sequência que contém “cabeça - *off* - sonora - *off* - passagem - *off* - sonora e suas variações”. Esta condição nos ajuda a interpretar e reconhecer o que nos é enunciado, nos orienta não só na teoria, mas na prática, na produção de reportagens e recepção do público. Porém também se revela em modelos enquadrados que dificultam inovações e mudanças metodológicas dentro do aparato da televisão (FECHINE; LIMA, 2021, p.11). Dentro do telejornal, a reportagem é vista como “a matéria jornalística que fornece um relato mais ampliado do acontecimento, mostrando suas causas, correlações e repercussões” (REZENDE, 2000, p. 157). Barbeiro e Lima (2002) nos ensinam no clássico “Manual de Telejornalismo: os segredos da notícia na TV” que a reportagem busca constantemente a isenção jornalística e que é esta isenção, a melhor forma de passar as informações para o telespectador. Afirmam os autores que a isenção jornalística, ajuda os telespectadores a tirarem suas próprias conclusões sobre o fato que foi relatado. No capítulo voltado especificamente para a reportagem, Barbeiro e Lima (2002) listam uma série de orientações que servem para “conseguir contar uma história simples, direta, clara, didática, objetiva, equilibrada e isenta” (BARBEIRO; LIMA, 2002, p.68). O último ponto listado por eles sintetiza a importância da reportagem em vídeo.

O salto da notícia para a reportagem se dá no momento em que é preciso ir além da notificação e se situa no detalhamento, no efeito, na interpretação e no impacto, adquirindo uma nova dimensão de sua narrativa e ética. (BARBEIRO; LIMA, 2002, p. 72)

Para Cruz Neto (2008, p. 50, grifos meus) a marca da reportagem está no conjunto onde há “**a presença do repórter no vídeo**, várias **entrevistas** feitas por ele, vários trechos de **áudio coberto com imagens** e poderá ter, ainda, o áudio local em **sobe-som**³⁷”. Segundo o

³⁷ Sobe-som é um termo técnico no roteiro/script que indica o momento de colocar o som ambiente das imagens na reportagem em vídeo.

autor, os repórteres de televisão têm uma preocupação a mais que os repórteres de outros meios de comunicação, pois precisam se atentar com a voz e com o corpo, uma vez que a grande reportagem em vídeo reivindica a própria imagem do repórter para contar uma história.

Apesar de ter uma abrangência tão grande, a televisão se dirige a uma só pessoa. A televisão é intimista, fala com o telespectador como se fosse um conhecido, um vizinho que estivesse lhe escutando e apresenta enquadramentos fechados que mostram os detalhes e deixam os gestos bem mais evidentes (NETO, 2008, p. 12).

Cruz Neto (2008, p. 12) sinaliza que a linguagem utilizada pelo repórter deve ser coloquial e que se a reportagem for narrada do jeito que se conversa nas ruas, existe maior efetividade na transmissão da mensagem.

Os *offs* devem ser construídos depois da gravação das imagens (a partir de um roteiro de gravação) e com as recomendações das técnicas do texto de televisão. É importante salientar ainda que na videoreportagem, recursos do chamado jornalismo literário já são utilizados, porém, com certa timidez. As fontes que darão as entrevistas (previamente selecionadas), além de fornecer informações primordiais, devem ser alocadas durante o vídeo com a finalidade de dar sintonia à estrutura que está em construção. O videoreportagem, normalmente, pode ter uma ou mais passagens; mas existem também aqueles que, simplesmente, abnegam-se desse recurso. Tudo depende da roteirização pretendida. (CARMOROLDÃO; BAZI; OLIVEIRA, 2007, p. 119)

Voltado para a prática do telejornalismo, são inúmeras as cartilhas que tratam das características e peculiaridades da reportagem que incluem glossários, dicas e regras para a produção, pois cada "elemento" tem uma função específica dentro da videoreportagem, diferentemente do documentário.

Segundo Da-Rin (2004, p. 9), o documentário não é somente um conjunto de técnicas ou uma essência que se possa atribuir a um tipo de filme. Suas fronteiras fluidas e incertas, dificultam que o gênero possa ser operado no plano teórico, em compensação as mesmas fronteiras "são muito claras e bem desenhadas no seu centro de gravidade; é por isto que podem ser definidas em compreensão, não em extensão" (METZ, 1980, p. 45 apud DA-RIN, 2004, p. 18).

O documentário é uma narrativa não-ficcional, que por sua vez, propõe transmitir uma história verdadeira, expondo fatos que se desenrolam no mundo real. No campo literário, por exemplo, as biografias entram nesta categoria de narrativa, pois são construídas a partir

de histórias verdadeiras da vida de pessoas. No cinema, o que corresponde às narrativas de não-ficção são os documentários, mas lembremos que “todas as inumeráveis tentativas que conhecemos de explicar o documentário a partir da absolutização de uma destas características, ou de qualquer outra tomada isoladamente, fracassaram”. (DA-RIN, 2004, p. 18).

Já as notícias, são representações do mundo por meio da linguagem. Muito além de um gênero midiático, a notícia se trata de uma questão epistemológica que vem sendo discutida dentro do nosso programa de pós-graduação (PPGJOR/UFSC).

A pesquisadora Gislene Silva (2009a) esclarece esse debate sobre o campo jornalístico ser “possuidor ou não de um estatuto científico próprio, menos ou mais dependente de arcabouços conceituais e teóricos de outros campos das ciências sociais e humanas” (p. 198). Segundo a autora, existem duas frentes dentro da Comunicação. Uma que acredita não existir razões para sustentar uma legitimidade própria e a outra que afirma haver uma ciência jornalística com autonomia teórica, abrindo mão até mesmo da transdisciplinaridade. (SILVA, 2009b).

Esta segunda corrente, deriva da prática em si mesma, o campo profissional, a materialidade dos produtos jornalísticos. Assim, “[...] define-se a atuação técnica profissional e os processos e produtos da rotina jornalística como locus único da teoria, que brotaria da prática”. (SILVA, 2009a, p. 202), e tem sua origem nas ideias de Otto Groth, precursor dos estudos em jornalismo que já na década de 1960 se empenhou em criar uma ciência jornalística, tendo como principal objeto de estudo, jornais e revistas.

A questão é que com o passar do tempo, apesar do pensamento do Groth ter sido aplicado também nos estudos sobre rádio e televisão, ele foi insuficiente para pensar o jornalismo atual, o que inviabiliza refletir sobre a notícia nos documentários contemporâneos, por exemplo. Neste sentido, Silva (2009b) sugere uma alternativa para olhar para o jornalismo como um fenômeno comunicacional, onde é possível pensar cientificamente a notícia, pois a teoria do jornalismo estaria dentro de uma teoria da Comunicação.

Esse caminho passa por três questões-chave: (a) o campo epistêmico do jornalismo não pode se restringir ao conceito de campo jornalístico quando entendido somente como campo profissional; (b) o objeto de estudo do jornalismo extrapola a materialidade de suas manifestações concretas, empíricas; (c) a Teoria do Jornalismo, portanto, não pode ser elaborada exclusivamente a partir de estudos de formatos, técnicas, rotinas produtivas e conteúdos divulgados. (SILVA, 2009b, p. 10)

Buscamos nos estudos da professora Gislene Silva (2005, 2009a, 2009b, 2009c), uma dimensão conceitual de notícia, que abarcasse não somente aquelas informações produzidas e veiculadas pelos veículos de mídia tradicionais, mas também os documentários produzidos em TCCs do Curso de Jornalismo da UFSC.

Considero que a **ciência jornalística** tem como **objeto de estudo o fenômeno notícia**, e assim conceituo este fenômeno específico: **notícia é a socialização de quaisquer informações de caráter público, atual e singular e que atenda a diferentes interesses** (SILVA, 2009b, p. 13, grifos da autora).

Mesmo não tratando especificamente da narrativa jornalística em documentários, essa definição ampara o modo de fazer jornalístico que estamos analisando nesta pesquisa, pois compreende a notícia como fenômeno e não como gênero do jornalismo informativo.

Muitos jornalistas já consagrados, utilizam documentários para construir suas histórias, como é o caso de Eliane Brum que denominou sua narrativa de jornalismo de desacontecimentos. "Para mim, as notícias habitam os detalhes, às vezes empoeirados, do cotidiano" (BRUM, 2014, p. 105). No texto "Sobre a imaterialidade do objeto de estudo do Jornalismo", a professora Gislene Silva (2009c), mais uma vez nos instiga a pensar o jornalismo além de sua própria materialidade, compreendendo-o como um fenômeno que vai além da prática e dos produtos.

A elevação da notícia para o status de categoria-chave possibilitará enxergá-la não só nas *hard news*, mas também nas *soft news*; não apenas nas matérias sobre política, mas nas de cultura e arte; não somente no lead e sublead, mas também nas matérias do jornalismo sensacionalista, gonzo ou popular, no novo jornalismo e no jornalismo literário. São trilhas teóricas para formular e responder a questões que extrapolem as atividades das redações ou os textos jornalísticos; que complexifiquem a necessidade social de notícia, ou seja, as razões por quais o público quer se informar. Portanto, o objeto de estudo do campo científico do Jornalismo teria como núcleo objetivável a centralidade da notícia como prática social, política e cultural (SILVA; PONTES, 2008 apud SILVA, 2009c, p.10)

Assim, os documentários produzidos dentro das faculdades de jornalismo se tornam objetos de estudo pela singularidade dos processos de produção de sentido que convergem para pensar o documentário como mediador e articulador dos contextos nos quais os personagens sociais interagem produzindo significações. Essas manifestações jornalísticas "[...] se transformam historicamente, como ação política, estratégia de negócio, discurso e

narrativa, dispositivo tecnológico, mediação de sensibilidade, experiência estética e cultural, circunscritas todas na relação entre sujeitos sociais” (SILVA, 2009c, p.9).

1.4 Mas, onde o documentário começa?

A narrativa jornalística no documentário permite além do aprofundamento do tema, a construção da notícia (nos termos de Silva, 2009b), a partir de diferentes angulações e abordagens, desenvolvendo um processo de apuração e produção traçado pelo comprometimento com a realidade e com a criatividade. De acordo com Lins e Mesquita (2008), “imagem e som não se subordinam, mas dialogam, sugerindo relações intrigantes, pouco óbvias” (LINS; MESQUITA, 2008, p. 7). No livro “Jornalismo Televisivo”, Jespers (1998), também defende que o documentário “fala na primeira pessoa, confessa a sua subjetividade, enquanto a grande reportagem esconde esta subjetividade sob uma pretensão à universalidade”. (JESPERS, 1998, p.175).

As técnicas, métodos, normas e convenções do documentário que ajudam a caracterizá-los são muito variadas. Podemos citar algumas mais utilizadas como: uso do comentário com voz de Deus (*voz over*), entrevistas, cortes para explicações que podem ser realizadas com letterings, dados em caracteres, encenações, ilustrações, animações, fotos que reforçam a informação, depoimentos de pessoas anônimas como personagens para preservar a identidade das pessoas cujas histórias verdadeiras são o centro da narrativa. Segundo João Moreira Salles (2004), é a **imaginação narrativa** que deve ser observada no documentário pois ela não apenas descreve, mas constrói.

[...] desde Flaherty³⁸ podemos dizer que todo documentário encerra duas naturezas distintas. De um lado é o registro de algo que aconteceu no mundo; de outro lado, é narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado. Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada. Essa oscilação entre documento e representação constitui o verdadeiro problema do documentário. Há mais de sessenta anos, John Grierson forneceu uma das definições mais clássicas de documentário. Segundo ele, o documentário era “o tratamento criativo da realidade”. (SALLES, 2004, p.7)

Altamente complexo em sua conceituação, o documentário tem provocado inúmeros teóricos do cinema que nos ajudam a compreendê-lo e diferenciá-lo de outros gêneros.

³⁸Robert Joseph Flaherty é considerado um dos pais do documentário, o primeiro a fazer documentação (Moana, 1926) e um breve apanhado histórico sobre a gênese do documentário será apresentado no subcapítulo 1.3

Nichols (2005, p. 26) afirma que “[...] todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela”. Os documentários representam de forma tangível, aspectos do mundo que ocupamos e conhecemos, tornando visível e audível, a matéria que constitui a realidade social, de acordo com a seleção e a organização que o documentarista faz para a construção da sua história. (NICHOLS, 2005). Por outro lado, não podemos tomar uma posição ingênua diante do documentário, pois ele não é, assim como não é uma reportagem do jornalismo, um espelho do real. Afinal, todas as vezes que ligamos uma câmera estamos imediatamente “desrealizando” a realidade e a acomodando dentro de uma narrativa.

Noel Carroll (2005), considerou que o termo documentário - adotado por John Grierson - não ampara as mudanças na prática da produção de documentários ao longo dos anos e então chegou ao conceito de cinema de asserção pressuposta, que está intimamente ligada à resposta que o público dá diante de um filme. Para Carroll (2005), no filme de **asserção pressuposta**, o diretor da obra deve possuir uma intenção assertiva e assim, comprovando esta intenção, o espectador toma uma postura assertiva diante do filme que ele compreende se tratar de aspectos ligados à realidade. O que não ocorre nos filmes de ficção, por exemplo, que partem de situações imaginárias e inventadas, se tornando não-assertivos.

Nessa formulação a estrutura de signos com sentido em questão é tal que o cineasta pretende que o público considere as imagens do filme como traços históricos, em consequência de seu reconhecimento de que é isso que o cineasta espera que ele faça. Considerar as imagens como traços históricos, por sua vez, envolve entreter no pensamento, como sendo uma asserção, que as imagens do filme originaram-se, fotograficamente, exatamente da fonte de onde o filme alega ou implica que se originaram. (CARROLL, 2005, p. 91).

Os documentários partem daquilo que é verossímil, plausível, acreditável, do não-inventável, sendo desse modo, assertivos. De acordo com Carroll (2005) é a rede de sentidos resultante de uma intenção autoral, que orienta os espectadores a interpretarem de modo assertivo ou não-assertivo uma obra, sendo os traços históricos, - que o espectador relaciona com as imagens que vê - provas da realidade que a câmera registrou, fruto de tal intenção.

Por intermédio de diversos canais redundantes de comunicação, de caráter público, o espectador termina por saber a que tipo de filme está prestes a assistir. Ao escolhermos um filme, geralmente já sabemos, com antecedência, que ele é o que se costuma chamar ‘documentário’, porque assim foi indexado e com essa classificação vem circulando. E, sabendo disso, o

espectador sabe que o cineasta pretende que ele adote o que denominei ‘póstura assertiva’.” (CARROLL, 2005, p. 99).

Este movimento de indexação, que nos estudos de Carroll (2005) é usado no cinema documentário para indicar as intenções assertivas dos realizadores da obra e seus efeitos na recepção do público, colabora com a ideia de Indexação Social de Fernão Pessoa Ramos (2008) que resultado da interação de forças sociais. “A intenção documentária do autor/cineasta, ou da produção do filme, é indexada através de mecanismos sociais diversos, direcionando a recepção” (RAMOS 2008, p. 27).

De modo geral, as narrativas dos documentários já chegam classificadas para o público, seguindo a intenção do seu autor. (RAMOS, 2008). Desta maneira a Indexação Social

[...] determina de modo inexorável sua fruição e seu pertencimento ao campo ficcional ou documentário [...] Podemos dizer que a definição de *documentário* se sustenta em duas pernas, estilo e intenção, que estão em estreita interação ao serem lançadas ao campo de fruição espectral, que as percebe como próprias de um tipo narrativo [...] (RAMOS, 2008, p. 27, grifo do autor)

Para Menezes (2004), ainda existe no imaginário do espectador, a rígida distinção entre ficção e não-ficção. Uma distinção que passa não só pelos aspectos estéticos, mas pelos aspectos mercadológicos.

No caso das definições de documentário, a questão significativa que se coloca é como fugir de sua raiz etimológica *documentum*, que significaria exemplo, modelo, lição, ensino, *demonstração, prova*. Por mais que os documentaristas possam argumentar que não existem dúvidas de que um documentário é uma visão determinada sobre determinado assunto, portanto, uma visão “sempre” parcial, dificilmente o receptor, o público, irá ao cinema com esses mesmos pressupostos. Como aponta Guy Gauthier, apropriando-se da definição de Roger Odin, “e ao espectador que cabe fazer a diferença entre uma ‘leitura documentarizante’, opondo-a a uma leitura ficcionante”. (MENEZES, 2004, p. 40).

A distinção que faz o espectador, é resultado de anos de convenções narrativas cinematográficas que contribuíram para que ficção e documentário construíssem compromissos e tomassem posturas diferentes diante de quem os assiste. Assim, Nichols (2005), Menezes (2004), Ramos (2008) e Noel Carroll (2005), fortalecem a ideia de **indexação** que direciona o espectador na leitura da obra, ou seja, se o realizador diz que seu

filme se trata de um documentário, o fruimos como um documentário. Se ele apresenta seu filme como ficção, tendemos a aceitá-lo como ficção.

[...] essa relação indexadora é verdadeira tanto na ficção como na não ficção [...] Entretanto, na ficção, desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários. Afastamos temporariamente a incredulidade em relação ao mundo fictício que se abre diante de nós. No documentário, continuamos atentos à documentação do que surge diante da câmera. Conservamos nossa crença na autenticidade do mundo histórico representado na tela. [...] Os documentários não são documentos no sentido estrito do termo, eles se baseiam na característica documental de alguns de seus elementos. Como público, esperamos ser capazes tanto de crer no vínculo indexador entre o que vemos e o que ocorreu diante da câmera como de avaliar a transformação poética ou retórica desse vínculo em um comentário ou ponto de vista acerca do mundo em que vivemos [...] Os documentários reúnem provas e, em seguida, utilizam-nas para construir sua própria perspectiva ou argumento sobre o mundo, sua própria resposta poética ou retórica para o mundo. Esperamos que aconteça uma transformação da prova em algo mais do que fatos comuns. (NICHOLS, 2005, p. 66, 67)

Segundo Bill Nichols (2005), existem ainda dois elementos muito importantes para serem observados na construção narrativa no documentário: montagem e retórica. “A lógica que organiza um documentário sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade” (NICHOLS, 2005, p.55). A montagem no documentário organiza as ideias dos principais personagens de modo a “[...] dar a impressão de um argumento único, convincente, sustentado por uma lógica” (NICHOLS, 2005, p. 58), que comprove os fatos e sustente as alegações que faz.

O documentário sempre foi uma forma de representação, e nunca uma janela aberta para a “realidade”. O cineasta sempre foi testemunha participante e ativo fabricante de significados, sempre foi muito mais um produtor de discurso cinemático do que um repórter neutro ou onisciente da verdadeira realidade das coisas. (NICHOLS, 2005, p. 49).

Na classificação proposta por Nichols (2005), existem cinco tipos de documentários que estão associados a determinados modelos de estruturação de textos que os filmes usam para apresentar a realidade e que devemos entender como a “voz do documentário”. São eles: observativo, expositivo, participativo, reflexivo, performático e poético.

Tabela 3. Modos de representação de Bill Nichols

Modos de Representação	Características	Exemplos³⁹
Poético	Preocupação estética. Enfatiza associações visuais, qualidades tonais ou rítmicas. As imagens transmitem sentimentos e não argumentos. Cinema de caráter experimental.	Elena. Petra Costa, 2012. Um cão andaluz, Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1928
Expositivo	O que é dito, é mostrado. Presença da voz de Deus (narrador sabe tudo e passa as informações para o espectador). Lógica informativa. Associado ao documentário clássico (1920-1930)	Triunfo da Verdade, Leni Riefenstahl, 1935. A lei da água (novo código florestal), André D'elia, 2015.
Observativo	Mosca na parede. O cineasta não intervém. Não há áudio do narrador. Associado ao cinema direto americano.	A marcha dos pinguins, Luc Jacquet, 2005. Morro do Céu, Gustavo Spolidoro, 2009.
Participativo	Interativo entre cineasta e personagens O cineasta e sua equipe aparecem. Fica evidente o processo por trás da filmagem. Ouve-se a voz do documentarista. Pode ser reflexivo.	Edifício Master, Eduardo Coutinho, 2002. Dilema das redes, Jeff Orlowski, 2020
Reflexivo	Traz hipóteses, pontos de vista e opiniões (contrárias, semelhantes ou favoráveis) aguçando as interpretações do espectador. Pode ser participativo.	Quanto tempo o tempo tem? Adriana Dutra, 2015. Um lugar ao sol. Gabriel Mascaro, 2009 Cowspiracy, Kip Andersen, 2014
Performático	Enfatiza o aspecto subjetivo e o engajamento do próprio cineasta com o tema, muitas vezes se colocando como personagem ou se envolvendo na história.	Democracia em Vertigem. Petra Costa, 2019 Icarus, Bryan Fogel, 2017.

³⁹ Existe uma predominância de tipologia nos documentários que escolhi como exemplos, porém podem se encaixar em outros modos de representação.

	Rejeita a ideia de objetividade.	Professor Polvo, Craig Foster, 2020.
--	----------------------------------	--------------------------------------

Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2021) a partir do livro Introdução ao Documentário (NICHOLS, 2005)

Para Nichols (2005), é necessário quebrar a objetividade do documentário a partir do que ele considera como fundamental no gênero, captar o real com elementos de criatividade, e que vamos abordar melhor no próximo capítulo. A lógica, retórica e também a poética, são ferramentas importantes para demonstrar um ponto de vista do mundo histórico de modo persuasivo.

Ademais, o referencial teórico que dá conta da relação documentário e jornalismo é extenso, alguns focos de pesquisa que abordam as fronteiras entre os campos partem do ponto de vista do jornalismo imersivo (webdocumentários⁴⁰), jornalismo investigativo, novo jornalismo, *slow journalism*, jornalismo literário, telejornalismo, jornalismo audiovisual e em sua maioria reforçam estudos comparativos entre reportagem e documentário, tanto semelhanças, quanto diferenças.

Uma das primeiras pesquisas a tratar sobre a convergência entre reportagem e documentário foi “O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral”, desenvolvida pelo Grupo em Comunicação e Discurso, do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco em 2001, que identificou cinco elementos constitutivos do documentário como gênero específico do jornalismo: 1) veiculação limitada a canais educativos ou por assinatura; 2) caráter autoral do documentário; 3) a não obrigatoriedade da presença do áudio do narrador; 4) uso de imagens e depoimentos funcionando como documentos; 5) utilização de montagens ficcionais no sentido de simular fatos. Ao final, as pesquisadoras concluíram que a escolha de um gênero jornalístico para uma determinada narrativa ou informação, funciona com uma “moldura” e é condicionada pelas rotinas de trabalho jornalísticas. Perceberam que os documentos (registros de imagens e depoimentos) “têm um funcionamento discursivo diferenciado quando inseridos no documentário ou na grande reportagem” (GOMES; MELO; MORAIS, 2001, p. 10).

⁴⁰ Os webdocumentários ou documentários interativos são histórias formatadas para Internet que misturam diferentes linguagens como fotos, textos, vídeos, gráficos, áudios e animações. São frutos da convergência midiática, acrescidas pela capacidade que o internauta tem em interagir com a história e os conteúdos. “O modo de narração dos webdocumentários é concebido de maneira que o leitor/espectador navegue pela interface de forma totalmente delinearizada. É ele quem conceberá de maneira única seu percurso pelo webdocumentário”. (CROU, 2010)

Outra pesquisa importante ocorreu em 2011 pela pesquisadora Cíntia Xavier Pinto que buscou nos TCCs de jornalismo, a resposta para esta relação entre documentário e jornalismo. Ela percebeu que o documentário produzido pelos estudantes fugia do padrão televisivo convencional e atuavam de um modo diferente nas escolhas das pautas e fontes. (PINTO, 2011). A tese analisou 14 vídeos que revelaram uma convergência, a influência da prática jornalística e da reportagem de TV e os aspectos de produção documental.

As informações que obtivemos demonstraram que a produção do audiovisual possui influências institucionais em vários sentidos. O fato de ser gestada na escola de jornalismo faz com que o aluno cumpra as exigências do regulamento, articule conceitos trabalhados no decorrer do curso com as abordagens que escolhe. (PINTO, 2011, p. 343)

A autora estabeleceu uma lista de características mais ligadas a reportagem (jornalismo), entre elas: uso majoritário de fontes oficiais, uso de *off*, uso majoritário de planos médios e planos americanos, e outra lista de características mais ligadas ao documentário: pouco uso de *off*, ênfase no uso de fontes não oficiais, planos próximos; e três características que seriam tanto da reportagem quanto do documentário: a questão etnográfica, o uso da entrevista em profundidade e as formas de abordagem (social, antropológica ou histórica). No final, a professora distribuiu os vídeos de acordo com as características nas quais se encaixavam e constatou a existência de documentários jornalísticos que equilibram atributos tanto da reportagem quanto do cinema documentário. A conclusão apontou o documentário em TCCs como uma forma de experimentação e que as temáticas dos documentários estão na maioria das vezes, voltadas para problemas sociais ou assuntos/temas pouco discutidos na grande mídia (PINTO, 2011).

Assim, os estudantes de jornalismo conseguem trabalhar com o chamado contra jornalismo, ao evidenciar lógicas produtivas valorizando as fontes não oficiais. As fontes não oficiais, por sua vez, conseguem atingir uma espécie de inversão das formas de cobertura da atualidade (NEVEU, 2006, p.171, apud PINTO, 2011, p.349)⁴¹

Um dos textos que mais me instigaram a pensar sobre a relação documentário e jornalismo foi "Fronteiras (in)definidas: aproximações e divergências entre documentário e jornalismo" de Gustavo Souza (2009), trazendo questões que dão conta das semelhanças e diferenças entre os dois formatos midiáticos: reportagem e documentário no Brasil. Entre os pontos destacados por Souza (2009) está a adoção do modelo norte-americano de imprensa

⁴¹ NEVEU, Érik. **Sociologia do Jornalismo**. São Paulo: Loyola, 2006.

incorporados a partir da década de 1950 pela imprensa brasileira. Segundo o autor, isso contribuiu para a proposta de "intensificar a informação, em detrimento da opinião", afinal era necessário que se seguisse os manuais de redação, produzindo a notícia de uma forma padronizada. "Embora coerente, este argumento não pode servir como álibi para o fraco caráter reflexivo dos noticiários de hoje". (SOUZA, 2009, p.162). Souza (2009) faz um apanhado teórico sobre as questões problemáticas que tocam tanto jornalismo, quanto documentário: realidade e verdade. Utilizando como objeto empírico o documentário *Ônibus 174*, o autor acredita que a aproximação entre jornalismo e documentário se dá quando a notícia ajuda no encadeamento da narrativa, ou seja, [...] se já existe um material que sintetiza o *lead*, recorrer a ele pode ser uma eficaz estratégia para agilizar a narrativa do documentário, que deverá se preocupar com outros "porquês". (SOUZA, 2009, p.164).

Neste sentido podemos perceber que mesmo que muitas vezes, já saibamos o "final da história" e o desfecho de um acontecimento, buscamos no documentário "nuances que integram a história: os motivos que conduziram àquela situação, os personagens que "atuaram" de forma direta ou correlata, seus históricos e seus vínculos". (SOUZA, 2009, p.164). Por fim, ele afirma que a "[...] contraposição narrativa entre a reportagem e o documentário não implica que ambos sejam modelos rivais, ou que um seja superior ao outro" (SOUZA, 2009, p.169). Para o pesquisador e professor Fernão Pessoa Ramos (2008),

A reportagem é uma narrativa que enuncia asserções sobre o mundo, mas que diferentemente do documentário, é veiculada dentro de um programa televisivo que chamamos *telejornal*. Do mesmo modo que a tradição do filme documentário flexiona uma narrativa com imagens/sons, estabelecendo asserções sobre o mundo, a forma do telejornal flexiona a narrativa assertiva sobre o mundo no formato *programa telejornal* (RAMOS, 2008, p.58)

A notória separação que defende Ramos (2008), vem do argumento de que o documentário não estaria vinculado "a acontecimentos cotidianos de dimensão social que denominamos notícia" (RAMOS, 2008, p.59), além disso para ele, na reportagem não há um viés autoral. Contudo, o autor reconhece que há situações em que as reportagens se aproximam da forma documentário, se afastando das produções jornalísticas do cotidiano, tratando de uma maneira mais criativa e mais aprofundada o assunto a ser noticiado.

Para fins de observação dos TCCs que foram realizados no Curso de Jornalismo da UFSC de 1982 e 2021, chegamos ao final do Capítulo 1 concluindo que as reportagens são vistas como um produto tradicionalmente direcionado a um telejornal, sua produção e

recepção são pensadas e voltadas ao consumo dentro do contexto da televisão, diferentemente do documentário que tem mais liberdade na construção, apuração, produção, veiculação e recepção, pois podem representar a realidade de inúmeras formas possíveis. Entretanto, vale salientar que diante dos processos de reconfiguração dos cenários de produção jornalística atuais, alguns preceitos já não se sustentarão para um futuro próximo, pois com o advento do *streaming*, por exemplo, não existe a garantia de que uma reportagem seja veiculada contendo todos os seus elementos essenciais. Em relação ao quesito criatividade, pretendemos considerar nos parâmetros de verificação e análise, pois na medida que os documentários se apoiam na autoria e maneira com que o diretor/estudante enxerga a realidade, eles podem utilizar diferentes recursos para construir de maneira mais complexa suas narrativas, enquanto que as reportagens, que podem ser igualmente criativas, respeitam as regras do telejornalismo tais como cabeças, passagens e *offs* e ainda elementos como imparcialidade e objetividade.

CAPÍTULO 2. TCCS: ESPAÇO DE EXPERIÊNCIAS E HORIZONTE DE EXPECTATIVAS

Neste capítulo exploramos alguns conceitos em busca de uma compreensão além da existência do objeto, que nos aproximam dos TCCs em vídeo produzidos no Curso de Jornalismo da UFSC, dando-nos a chance de analisar a trajetória do documentário e suas particularidades de concepção. Como anteriormente mencionado, nesta pesquisa, adotei a noção de documentário como **“tratamento criativo da realidade”**, entendendo que o TCC é um produto jornalístico atravessado por um processo criativo que deve equilibrar as fontes da notícia com a maneira que o estudante enxerga a realidade. Todavia, iniciamos uma reflexão sobre as ações que conduzem os estudantes na encruzilhada de seus trabalhos de conclusão de curso, na distinção que se faz entre o que já foi vivido, como experiência, e o que ainda não chegou, como expectativa⁴².

2.1 Experiência e criatividade no documentário

Prestes a concluir um curso de graduação, o estudante se prepara para realizar o seu trabalho mais relevante: o TCC. Uma produção de conhecimento que, além de uma experiência na grande maioria das vezes solitária, configura como dispositivo de avaliação e de validação da formação profissional no final do curso.

Desse modo, o aprendizado que envolve a construção desse trabalho requer dos formandos algumas características básicas e fundamentais para o sucesso esperado, que são: disciplina, saber conviver com as incertezas e com os acontecimentos imprevistos, para recuar e avançar, quando for preciso (PEREIRA; SILVA, 2011, p. 3)

Assim, o Trabalho de Conclusão de Curso se caracteriza como um constructo importante no currículo do estudante de jornalismo que exerce extrema influência na vida profissional, tanto em suas elaborações conceituais, quanto em suas elaborações práticas e metodológicas.

Para tanto, o formando precisa ter adquirido ao longo da sua itinerância acadêmica, saberes teóricos e da prática que possam contribuir para um trabalho final de qualidade e que se configure como uma iniciação na busca de outros saberes e de outras competências para a sua formação profissional. [...] É importante que as instituições se comprometam com a formação a

⁴² Fazendo menção às categorias criadas pelo historiador alemão Reinhart Koselleck (2015) para analisar a experiência humana no tempo histórico. Os "espaços" e "horizontes" são metáforas espaciais para diferenciar aquilo que está no passado (espaço de experiência) daquilo que está no futuro (horizonte de expectativa).

partir de um currículo que dê brechas para a criatividade e para a inovação, com cursos de qualidade e professores qualificados em nível de conteúdo e de metodologia. (PEREIRA; SILVA, 2011, p. 6, 12)

Ao encararem esta etapa final de sua formação, os estudantes se deparam com todas as dificuldades e oportunidades possíveis, o que resulta em uma experiência transformadora.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. (LARROSA, 2002, p. 21).

Por este viés, a experiência relacionada aos documentários em TCCs do Curso de Jornalismo da UFSC, nos permite observá-la sob vários aspectos: a experiência do estudante que produz documentário, a experiência das fontes utilizadas dentro dos documentários que narram suas memórias e vivências, a minha experiência em assistir os documentários realizados no curso e por fim, a experiência dos nossos docentes colaboradores da pesquisa, pois como lembra Zabalza (2004, p.131), “os professores ensinam tanto pelo que sabem quanto pelo que são”.

No caminho de Larrosa (2002), existe uma distinção entre a “educação” sinônimo de instrução - que resulta no domínio prático dos conhecimentos e técnicas sem reflexão - e a “educação” conduzida pela relação com o mundo - resultando em pontos de vista que contribuem com a transformação, obtida pela experiência. Deste modo, para que haja experiência é preciso que algo nos aconteça, e isso requer “[...] interrupção, parar para pensar, olhar, sentir, suspender a opinião, o automatismo da ação, cultivar a delicadeza, a atenção [...] dar-se tempo e espaço”. A experiência, neste sentido, se distancia da ideia de experimento utilizada pelas chamadas “ciências duras” que caracterizam a experimentação e a aplicação de um método no âmbito pedagógico ou de pesquisa.

A ciência moderna, que se inicia em Bacon e alcança sua formulação mais elaborada em Descartes, desconfia da experiência. E trata de convertê-la em um elemento do método, isto é, do caminho seguro da ciência. A Experiência já não é o meio desse saber que forma e transforma a vida dos homens em sua singularidade, mas o método da ciência objetiva, da ciência que se dá como tarefa à apropriação e o domínio do mundo. (LARROSA, 2002, p.28)

Ainda de acordo com o autor, foi errôneo converter experiência em experimento, pois passou-se a interpretar a experiência como algo genérico e consensual, sendo que “a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade”. (2002, p.28). Compreendemos

então, que as experiências relacionadas às produções de documentários nos TCCs do Curso de Jornalismo da UFSC dialogam com a experiência irrepetível e imprevisível, aquela que não se pode antecipar o resultado,

[...] a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer” (LARROSA, 2022,p. 28)

Ao trabalharmos com este tipo de experiência, adentramos num campo pessoal e subjetivo dos estudantes de jornalismo que se propõem a realizar documentários, um campo vinculado ao **equilíbrio entre realidade e criatividade**. Conforme o jornalista e documentarista Piero Sbragia,

[...] tratamento criativo sugere a licença poética da ficção, enquanto que a realidade nos lembra do ofício de jornalistas e historiadores. O documentarista tem, portanto, a responsabilidade de identificar fatos ou fontes de notícia no mundo e contar essa estória de forma criativa e equilibrada. Bem diferente de qualquer narrativa ficcional, que assumidamente e fundamentalmente são alegorias, ainda que baseadas em fatos reais em alguns casos. (SBRAGIA, 2020, p. 43)

Desta forma, é importante reforçar que um filme de ficção não possui o compromisso com a factualidade, diferente do estudante de jornalismo que, ao caminhar por suas apurações jornalísticas, abre caminhos para um processo de deslocamento de ideias, “daquilo que percebe, olha, se entrega e recebe” (SBRAGIA, 2020, p. 21), ou seja, um processo criativo.

[...] suas percepções sobre o mundo são impregnadas por lembranças e sensações. É como um artista se apropriando do mundo a seu redor durante o processo de criação, coletando aquilo que o atrai e depois costurando tudo na montagem do documentário, como uma colcha de retalhos. [...] artista é autor, e não coletor de opinião. Criar é ter coragem para encarar um novo mundo de ressignificados. Criar é ousar, ou nas palavras de Godard, devemos sempre criar e recriar. Nunca viver a vida a partir de conceitos pré-estabelecidos. (SBRAGIA, 2020, p. 100 e 103)

Sbragia (2020) argumenta que o documentário brasileiro contemporâneo tem como principal característica o lugar indefinido entre a factualidade e a ficcionalidade e o que determina a criatividade (ou movimento criador) de um documentário é a fuga de generalidades e o novo olhar. “Olhar o real transforma o sensível. Um novo olhar faz-se necessário. Um novo olhar sobre a vida, sobre o real, sobre a essência das questões que permeiam o ato de documentar e investigar a realidade” (SBRAGIA, 2020, p. 103). Assim, a

maneira como o documentarista percebe o mundo, influencia nos registros que ele faz dos acontecimentos pois o documentário em si, é resultado de escolhas: “a delimitação do assunto, a forma como trabalhar o tema, o ponto de vista como forma de expressão, a narrativa e o público alvo” (SBRAGIA, 2020, p. 43).

Os documentários não são documentos no sentido estrito do termo, eles se baseiam na característica documental de alguns de seus elementos. Como público, esperamos ser capazes tanto de crer no vínculo indexador entre o que vemos e o que ocorreu diante da câmera como de avaliar a transformação poética ou retórica desse vínculo em um comentário ou ponto de vista acerca do mundo em que vivemos [...] (NICHOLS, 2005, p.67)

Retomando o que defende Bill Nichols (2005), podemos perceber que Sbragia (2020) compartilha dos mesmos preceitos. Nichols (2005, p. 67) acredita que as entrevistas, enquadramentos, posicionamentos de câmeras, cortes, ângulos, sons e todos os outros elementos fílmicos devem estar dispostos de maneira indexadora aos acontecimentos apresentados. No tratamento dado às imagens captadas, o documentarista se imbuí do compromisso com a autenticidade factual que considera e inclui uma camada de subjetividade, ao narrar as histórias de maneiras diferentes.

Geralmente, entendemos e reconhecemos que um documentário é um tratamento criativo da realidade, não uma transcrição fiel dela. Transcrições ou registros documentais escritos têm seu valor, como nos vídeos de sistemas de segurança ou na documentação de um acontecimento ou situação específica, como o lançamento de um foguete, o progresso de uma sessão terapêutica ou a apresentação de uma peça ou de um evento esportivo em particular. Entretanto, costumamos ver tais registros estritamente como documentos ou “simples filmagem”, não como documentários. Os documentários reúnem provas e, em seguida, utilizam-nas para construir sua própria perspectiva ou argumento sobre o mundo, sua própria resposta poética ou retórica para o mundo. Esperamos que aconteça uma transformação da prova em algo mais do que fatos comuns. Ficamos decepcionados se isso não acontece. [...] (NICHOLS, 2005, p.67)

O documentário é, como vimos nos capítulos anteriores, um gênero aberto, sempre à espera de olhares novos, sempre à serviço da criatividade e sensibilidade de quem os produz. Alguns autores, como Alfredo Cramerotti (2009), afirmam que o jornalismo já tem em si uma dimensão estética, pois o uso que ele faz da linguagem pressupõe escolhas no campo sensível, escolhas não necessariamente ligadas ao efêmero e imediato, mas dentro de uma produção de sentidos e representações. Mark Deuze e Stijn Postema (2020) propõem uma

convergência entre os mundos do jornalismo e da arte no contexto de mudança de valores, práticas e arranjos de trabalho.

Essa ideia de união é verificada nos ensinamentos de Lúcia Santaella (2005) sobre as convergências entre as comunicações e as artes, sobretudo a partir da Revolução Industrial, com a expansão das máquinas de produção de bens simbólicos como prensa mecânica, fotografia, cinema e televisão. Outro aspecto relevante que Santaella (2005) traz à tona, é a questão da hibridização das formas de comunicação e cultura, onde existe uma "mistura de meios ou multimeios", desenvolvida de maneira mais proeminente com o advento da cultura digital.

Fazendo uso da realidade virtual distribuída, o ciberespaço compartilhado da comunicação não local, dos ambientes multi usuários, dos sites colaborativos, da web TV, dos net games, as artes digitais, também chamadas de "artes interativas" desenvolvem-se nos mesmos ambientes, servem às comunicações, tornando porosas e moveáveis as fronteiras intercambiantes das comunicações e das artes. (SANTAELLA, 2005, p.16).

Mas o que Deuze e Postema (2020) observam é um outro tipo de prática. Eles questionam como o jornalismo - como forma de arte - pode ser explorado para além da relação dicotômica "arte *versus* jornalismo", buscando entender de que maneira a arte modifica o jornalismo, produzindo produtos noticiosos híbridos. Para isso, usam o termo "jornalismo artístico"⁴³, um fenômeno que eles observam em crescente.

Essa abordagem artística também pode ser vista dentro das escolas de jornalismo, sobretudo em trabalhos de conclusão de curso, onde os estudantes buscam jeitos diferentes de contar histórias através de produtos como podcast, livro-reportagem e reportagem literária, ou ainda, documentários. É o que Stuart Adam (2006) sugere quando diz que o ensino do jornalismo "deve ser banhado à luz da imaginação e da ideia de que o jornalismo pode ser e muitas vezes é, uma de nossas artes mais elevadas" (ADAM, 2006, p. 367 apud DEUZE e POSTEMA, 2020, p. 1306, tradução nossa).

Outros autores também indicam uma estética das notícias (CAIRO, 2017), formas que vão além de um estilo, incluindo experiências sensíveis que evocam graus de resposta (emocional) à coexistência de verdades factuais e sentidas e que podem ajudar a compreender **como o documentário alinha valores estéticos com valores jornalísticos** que "não devem

⁴³ No artigo *Artistic Journalism: Confluence in Forms, Values and Practices* (2020), Deuze e Postema diferenciam o "jornalismo cultural" ou o "arte jornalismo" do "jornalismo artístico", fenômeno que eles observam como tendência e exigência no futuro da indústria da informação.

ser percebidos como dicotomias, mas podem ser abordados como extremos do mesmo espectro, com um discurso de um lado mais objetivos possíveis e, de outro, uma arte pura (DEUZE e POSTEMA, 2020).

Por fim, é preciso ter clareza de que o documentário não é submisso a um estilo rígido, como é o caso do suspense, por exemplo. “O documentário é prisioneiro apenas do fato e do argumento” (SBRAGIA, 2020, p. 70) e deve ser construído a partir de uma história que faça uma ligação entre as evidências encontradas pelos estudantes de jornalismo e a maneira que ele enxerga a realidade. A criatividade e a autoria residem neste processo, nesta relação que o estudante faz, pois a obra se torna reflexo do seu realizador, sempre lembrando que estamos lidando com pessoas, além de personagens. O afeto e a empatia também são essenciais.

2.2 Lugar e mídia “de memória”

Continuando o processo de compreensão das singularidades mais evidentes nas narrativas do acervo de TCCs em documentários do curso de jornalismo da UFSC, vamos discutir o conceito de “lugar de memória” de Pierre Nora (1993) para entendermos como o documentário se caracteriza como uma mídia “de memória”. No entanto, é necessário retornarmos à questão da memória e como ela se constitui no documentário.

Para a jornalista Marialva Barbosa (2013) é pela memória que o passado se torna algo que pode ser representado pela escrita da história.

Enquanto a história é regida pela epistemologia da verdade, a memória é governada pela ideia de fidelidade. [...] Enquanto a memória é fundamental para indicar a presença do passado no presente, construindo laços culturais fundadores entre comunidades, indivíduos e grupos, a história é, antes de tudo, um saber universalmente reconhecido como científico. (BARBOSA, 2013, p. 66)

A memória é então, o reconhecimento do passado e a história, representação deste mesmo passado, que busca a verdade se valendo de documentos e modelos metodológicos. A trajetória da produção de documentários no Curso de Jornalismo da UFSC suscita as memórias de egressos e professores que se articulam com as memórias dos próprios documentários, pois eles internamente, suscitam memórias de terceiros, constituindo outras identidades num processo que reconfigura o tempo pretérito.

Embora ambas sejam construções selecionadas do diálogo do passado com o presente, história e memória não devem ser tratadas da mesma maneira, pois são diferentes. “A história emerge da memória, é “filha” dela⁴⁴”. (RIBEIRO, 2013, p. 54). De acordo com Suzana Ribeiro (2013, p. 55), as fronteiras entre história e memória são intercambiáveis e bastante tênues, pois a memória é formada por narrativas do presente sobre o passado, o que se assemelha com a própria história.

Ao narrarem suas experiências, **os colaboradores da nossa pesquisa, assim como as fontes utilizadas pelos estudantes em seus documentários**, revelam acontecimentos, impressões e opiniões, produtos da memória individual e coletiva. “Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, e este ponto de vista muda de acordo com o lugar e as relações que a pessoa possui” (HALBWACHS, 2006, p. 51). De acordo com Maurice Halbwachs (2006), os quadros coletivos/sociais da memória não se resumem em datas, nomes e fórmulas, mas representam correntes de pensamento e de experiência onde reencontramos nosso passado, porque este, foi atravessado por isso tudo. (HALBWACHS, 2006, p. 71). O autor então, trata a memória como um fenômeno social, tendo em vista que para ele, a memória individual é construída pelo indivíduo em relação ao grupo do qual ele faz parte e a linguagem, o tempo e o espaço são quadros sociais que possibilitam a unificação da memória de um grupo.

Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente (HALBWACHS, 2006, p. 72)

A memória coletiva, nesta perspectiva, tem a função de contribuir para o sentimento de pertencimento do indivíduo a um grupo que compartilhou o mesmo passado, garantindo a ele, o sentimento de identidade apoiado em uma memória inscrita em quadros de referência social. O papel da linguagem neste processo é de extrema importância para o caráter social da memória, pois ao lembrarem e narrarem suas histórias, as pessoas constroem, selecionam e

⁴⁴ No Monte Parnaso, morada das musas, uma delas se destaca. Fisionomia serena, olhar franco, beleza incomparável. Nas mãos, o estilete da escrita, a trombeta da fama. Seu nome é Clio, a musa da História. Neste tempo sem tempo que é o tempo do mito, as musas, esses seres divinos, filhos de Zeus e de Mnemósine, a Memória, têm o dom de dar existência àquilo que cantam. E, no Monte Parnaso, cremos que Clio era uma filha diletta entre as Musas, pois partilhava com a sua mãe o mesmo campo do passado e a mesma tarefa de fazer lembrar. Talvez, até, Clio superasse Mnemósine, uma vez que, com o estilete da escrita, fixava em narrativa aquilo que cantava, e a trombeta da fama conferia notoriedade ao que celebrava. (PESAVENTO, 2003, p. 7)

socializam o passado de maneira a unificá-lo através de atos comunicativos, como os documentários.

Como visto em boa parte da produção de documentários em TCCs de Jornalismo da UFSC (1982-2021), os filmes tornam públicas informações históricas. Assim, “o saber histórico se apresenta como uma área imediata à Comunicação, ao evidenciar as construções sociais”. (ALMEIDA, 2013, p. 44)

[História Pública é] Uma possibilidade não apenas de conservação e divulgação da história, mas de construção de um conhecimento pluridisciplinar atento aos processos sociais, às suas mudanças e tensões. Num esforço colaborativo, ela pode valorizar o passado para além da academia; pode democratizar a história sem perder a seriedade ou o poder de análise. (ALMEIDA; ROVAI, 2011, p.7)

O campo da História Pública é interdisciplinar e enquanto prática, muito familiar ao Jornalismo, onde os receptores têm papel fundamental no processo, “indicando múltiplos caminhos na interface historicidade, sujeito e realidade” (ALMEIDA, 2013, p. 44).

[...] o estudo de história pública está ligado a como adquirimos nosso senso de passado – por meio da memória e da paisagem, dos arquivos e da arqueologia (e por consequência, é claro, do modo como esses passados são apresentados publicamente). (LIDDINGTON, 2011, p.34)

Para explicar a dimensão do conceito, Marialva Barbosa (2016) conta com Evans (1999), enfatizando que a história pública utiliza mecanismos múltiplos que constroem uma história para ser vista, escutada, lida e interpretada por um público amplo em arquivos, museus, sociedades históricas e meios de comunicação.

[...] para coletar, preservar e difundir a informação do passado, usando ferramentas como as fotografias, a história oral, as exposições de museus e os recursos multimídia para abordar uma ampla variedade de problemas históricos e apresentar temas a uma audiência não acadêmica (EVANS, 1999 apud BARBOSA, 2016, p.121),

A pesquisadora Juniele Rabêlo de Almeida (2013, p. 48) defende “o diálogo entre o saber histórico e o trabalho dos profissionais de comunicação que, por meio de reflexões no campo da oralidade e da visualidade”, levam em consideração temas históricos ligados às mídias.

Dessa forma, os profissionais da comunicação buscam junto aos historiadores atividades de difusão e construção do conhecimento histórico - de maneira responsável e integrada - para amplas audiências, por meio dos centros de memória, dos arquivos, da literatura, do cinema, dos museus, da televisão, do

rádio, das editoras, dos jornais, das revistas, das organizações governamentais e não governamentais, de consultorias, entre outros espaços e meios (ALMEIDA, 2013, p. 48)

Os empregos narrativos e informações históricas utilizadas em documentários, ainda que em formato de pílulas de conhecimento, simulam uma experiência temporal, pois atuam no âmbito da consciência histórica tanto do produtor, quanto do receptor do conteúdo. Mesmo que o documentário seja um tratamento criativo da realidade e não tenha o compromisso com a “versão oficial” dos fatos, é possível pensar historicamente assistindo a um documentário.

O recurso à noção de consciência histórica permite fundamentar filosoficamente a passagem da história acadêmica para a história pública. Trata-se de uma visão teórica, que reconhece na condição humana o pressuposto histórico: pensamos e falamos historicamente, e esse é o modo pelo qual nos posicionamos na cultura. Assim identificamos o mundo ao nosso redor, assim construímos nossa identidade: sempre com a consciência do tempo, sempre elaborando algum tipo de narração que envolve passado e remete ao futuro (ALBIERI, 2011, p. 27)

Iniciar esta discussão apresentando “memória” e “história pública” como fundamentos de construção e democratização de conteúdos ligados ao passado foi necessário pois é evidente em boa parte dos TCCs de Jornalismo, a “intencionalidade de memória” dos estudantes, que acabam transformando seus documentários em suportes mediadores, produzindo narrativas a partir das memórias de expressão verbal de pessoas que vivenciaram determinadas situações.

O professor Cássio Tomaim (2013, 2018) estuda a relação da história e da memória com o cinema, a TV e outras audiovisualidades. De acordo com ele, no final do século XX, o campo da história acompanhou um fenômeno chamado de “boom da memória”, impulsionado principalmente pelos testemunhos das vítimas do holocausto judeu.

[...] o desenvolvimento das novas tecnologias da informação e da comunicação contribuíram para o “boom da memória”, uma vez que possibilitou, em uma primeira instância, a preservação da “voz” das vítimas, como apontou Winter [2006] , e mais atualmente que estas vítimas de opressões ou seus representantes diretos (familiares) pudessem reivindicar para si o direito à produção de memória, que em geral resulta em uma “contra-história” que afronta e desafia as visões hegemônicas sobre o passado. (TOMAIM, 2013, p. 13)

Por outro lado, como aponta Winter (2006), o mesmo fenômeno do “boom de memória” no Ocidente, transformou a memória em produto e sua mercantilização foi uma

consequência. “A transformação da memória em mercadoria valeu a pena, houve um enorme ‘boom’ de consumo do passado em filmes, livros, artigos e, mais recentemente, na internet e na televisão” (WINTER, 2006, p.79 apud TOMAIM, 2013, p. 13).

É neste cenário que Tomaim (2013) localiza a crescente produção contemporânea de documentários, o que ele chama de “boom do documentário”, “[...] mais precisamente a partir de 2002 quando este tipo de cinema conquistou novas plateias, atraíram novos e experientes realizadores e diversificou-se esteticamente”. (TOMAIM, 2013, p. 13). Para o autor, é inquestionável a atração que boa parte dos documentaristas têm pelo tema da memória e por isso tem-se utilizado diferentes definições para este tipo de documentário, tais como filme-testemunho, filme de arquivo ou documentário histórico, que são aqueles filmes que buscam dados e debates em torno de um tema, seja com informações macro-históricas ou micro-históricas. Contudo, o autor prefere recorrer ao conceito de **documentário de memória**, proposto por Gauthier (2011), que se refere aos filmes que fazem “[...] um mergulho no passado por intermédio das testemunhas ou da pesquisa dos indícios” (GAUTHIER 2011, p. 213 apud TOMAIM, 2018, p. 118).

Tomaim (2018) chama atenção para o fato de que um documento é sempre um produto resultado de escolhas, (inclusive aqueles documentos produzidos por historiadores), pois do passado só temos acesso aos vestígios, rastros que sozinhos não dizem nada, mas que pelo poder do historiador ou do documentarista, se tornam monumentos⁴⁵.

É preciso juntar os “cacos” para termos História. O mesmo acontece com o documentário. O cineasta lida com fragmentos, com restos de imagens e sons de outras épocas, manipula testemunhos, na intenção de nos oferecer a sua visão do passado. São as suas escolhas que determinam o que deve ser lembrado e esquecido por uma memória coletiva audiovisual [...] Nada é gratuito em um filme, tampouco em um documentário que tem na experiência humana a matéria-prima do seu executar e inventar o mundo histórico. (TOMAIM, 2018, p. 119)

No texto “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, Pierre Nora (1993) aborda o conceito de “lugares de memória”, mas antes reforça a dissociação entre memória e história. A diferença fundamental entre as duas instâncias, para ele, parte do pressuposto de

⁴⁵ O estudo do processo de monumentalização do passado e conseqüentemente o conceito de “monumento” foi criado por Jacques Le Goff a partir da noção de que todo documento é monumento pois “é antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da História, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio” (LE GOFF, 1992, p. 548)

que, na modernidade, a memória é natural e orgânica, uma espécie de elo entre as gerações. Já a história opera como discurso sobre a memória, desnaturalizando-a.

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história uma representação do passado. (NORA, 1993, p.9)

A partir desta diferenciação, o autor explica que “os lugares de memória são antes de tudo, restos” (NORA, 1993, p. 12), ou seja, rastros de memória (pois a memória natural já não existe mais) que estão materializadas na forma de instituições de salvaguarda, preservando aquilo que consideram dever lembrar. “Os lugares de memória nascem e vivem de um sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos [...]” (NORA, 1993, p. 13). Assim, não se trata mais de uma memória natural, mas de um dever de memória que faz lembrar as pessoas o que elas não podem esquecer.

Os lugares de memória vão se constituir a partir de três experiências: material, onde a memória se ancora em um espaço físico e pode ser apreendida pelos sentidos; simbólico, criando condições para uma experiência ritualística, onde as identidades se expressam e se revelam; e funcional que servem para aprender algo, lembrar de algo que não se deve esquecer, possui uma natureza didática. São considerados lugares de memórias aqueles lugares saturados de intencionalidade de memória.

Mesmo um minuto de silêncio, que parece o exemplo extremo de uma significação simbólica, é ao mesmo tempo, o recorte de uma unidade temporal e serve periodicamente, para uma chamada concentrada da lembrança. [...] Na falta dessa intenção de memória, os lugares de memória serão lugares de história (NORA, 1993, p. 21,22)

Não só museus, monumentos ou arquivos públicos, mas certos tipos de documentos ou livros didáticos, são lugares de memória, na medida em que eles prestam o serviço fundamental e funcional de transmitir uma memória, vencendo o esquecimento. A memória é então produzida (não artificialmente) a partir de articulações de interesses específicos e localizados no tempo presente. (NORA, 1993).

Aqui se faz necessário a advertência de que o conceito de *lugar de memória* não se aplica, primeiramente, a todo documentário, e depois nem todo

documentário histórico deve ser lido de tal forma. [...] O documentário interpretado aqui sob a chave analítica dos *lugares de memória* é um filme engajado com a memória de um determinado acontecimento histórico[...] (TOMAIM, 2018, p. 124)

Há de lembrar-se então que, assim como existem aqueles TCCs do Curso de Jornalismo da UFSC que possuem a vontade/intencionalidade de memória, existem aqueles que apenas utilizam a história como pano de fundo para suas narrativas mas não são operacionalizados como projeto de memória, para estes, o conceito de lugar de memória não se aplica.

Independente do movimento da Nova História (BURKE, 2001), que tentou já em meados dos anos 1970, popularizar o conteúdo histórico, o Jornalismo sempre recorreu ao tempo passado para elaborar suas narrativas e desenvolver seus discursos.

Isso porque, ainda que procurem fortalecer a imagem do imediatismo daquilo que divulgam, fazem não só vários usos do passado, como também se instituem como produtores de uma história do tempo presente. (BARBOSA, 2016, p.121).

Barbosa (2016) nos lembra que o jornalismo tradicionalmente faz “usos do passado” ou para contextualizar suas reportagens ou na defesa de um passado que deve ser revisitado, que promove reparação de traumas e faz justiça aquilo que não deve cair no esquecimento⁴⁶.

As narrativas dos meios de comunicação já possuem nelas mesmas um desejo de futuro, e são construídas visando à permanência e sua reutilização em outro momento. **São produções que desejam ser arquivos da e para a história.** (BARBOSA, 2016, p. 126, grifos meus)

Percebemos então que o documentário se torna uma mídia de memória tendo em vista que situa tempos e espaços, em narrativas que favorecem a consciência histórica dos espectadores, pois não só registram e divulgam o passado, mas sensibilizam e dão ênfase às mudanças sociais num esforço de contextualizá-las⁴⁷. Podemos dizer que, somente quando

⁴⁶ Outro conceito caro aos estudos da memória se refere à noção de “dever de memória”. É possível constatar em nosso corpus de pesquisa que existem documentários que se propõe **recuperar** determinados passados a fim de **repará-los**. Neles, é possível verificar o comprometimento do autor com o testemunho de vítimas que vivenciaram situações adversas, como no caso do TCC “Sem Deus, Sem imperador, nós por nós mesmos” (2000). “O dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (RICOEUR, 2007, p.101)

⁴⁷ No livro "A cabeça bem-feita: Repensar a reforma – reformar o pensamento", Edgar Morin (2001) afirma que para pensar localizadamente é necessário pensar globalmente e vice-versa. “Quando captamos uma informação na televisão ou nos jornais, para conhecê-la, para compreendê-la, temos que contextualizá-la, globalizá-la. Nós a compreendemos a partir do seu contexto, e se ela faz parte de um sistema, tentamos situá-la nesse sistema. Contextualizar e globalizar são os procedimentos absolutamente normais do espírito”. (MORIN, 2010, p. 25).

colocado em contexto com suas várias dimensões, uma história pode ser compreendida em sua complexidade. Quando dispomos um assunto em evidência no documentário, ainda que trate de um tema específico e localizado, temos a chance de juntar os pedaços fracionados e colocar essas partes no seu contexto para um desfecho final que promova uma reflexão e compreensão individual, onde cada sujeito receptor fará da sua maneira.

Tomaim (2016), entende que o documentário tem uma vocação para a memória que precisa ser problematizada pois “quando o documentarista se interessa pelo passado, por um tema histórico, não lhe resta muito mais do que vestígios e testemunhas” (2016, p. 99), o que faz deste tipo de vídeo, uma atividade inclinada a preservar e armazenar uma memória experiencial de quem viveu.

Assim, antes que os vestígios sejam apagados e que as lembranças sejam esquecidas, o documentário se torna abrigo da memória viva, ou seja, um lugar de rememoração que ressignifica os acontecimentos do mundo. “[...] A memória viva implica uma memória suportada em mídias que é protegida por portadores materiais como monumentos, memoriais, museus e arquivos” (ASSMANN, 2011, p.19 apud TOMAIM, 2016, P. 102).

Quando o documentário se imbuí de conservar, se torna dispositivo técnico comprometido em “salvar uma imagem do passado”, todavia, Tomaim (2016) explica que a partir do momento que a memória viva é mediada, ela se torna memória cultural.

A “memória cultural” depende das mídias e da política. É devido ao seu aspecto artificial que esta memória supera as épocas, atravessa gerações. Por ser guardada em textos normativos, em mídias ou suportes da memória, ela se eterniza. Mas ao pensarmos o filme ou qualquer outra “mídia de memória” não devemos nos enganar, o processo de recordação envolvido nestes meios não se reduz a um mero procedimento de armazenamento. A memória humana também tem a capacidade de armazenar dados, informações, assim como os dispositivos técnicos. Porém, não é disso do que se trata a recordação que, por sua vez, também é objeto do fazer documentário. (TOMAIM, 2016, p. 103)

Pensar o documentário como mídia armazenadora da história não é considerar apenas o aspecto material de suporte (mídia), mas considerar as características simbólicas e funcionais no ato de rememorar. Por este motivo, a produção de um documentário de memória exige uma pesquisa profunda na busca de documentos, registros testemunhais e imagens indiciais que, agrupadas através da montagem, compõem a “voz do documentário” (NICHOLS, 2005).

O “armazenar” não deve ser entendido no sentido literal, dar suporte à matéria da memória, fixar a memória, porque esta, como já mencionado, se encontra em constante transformação pelo processo de recordação. O armazém é uma metáfora para todo “documentário de memória” que se constrói a partir de uma “intencionalidade histórica”. [...] O “documentário de memória”, ao reivindicar para si uma “referência por vestígios ao real passado”, assimila-se à narrativa histórica, é “quase história” (TOMAIM, 2016, p. 103)

Neste sentido, é necessário que o realizador do documentário tenha cuidado ao construir sua narrativa. “As mídias não só comprimem o tempo – são capazes de contar trinta anos de história em um minuto e meio – como também se apoderam do acontecimento dentro de uma lógica que prioriza o instante, o agora”. (TOMAIM, 2016, p. 98).

Como sabemos, as memórias dos personagens se aproximam, se distanciam, se combinam das mais variadas formas, mas apesar disso não podem jamais serem reunidas de maneira homogeneizadora a fim de construir uma única versão do passado. A difusão de conteúdos que a priori atendem uma necessidade momentânea de narrativa histórica e de consumo imediato, com o passar do tempo, se transformam em memória histórica a partir da apropriação desse conteúdo pelo próprio público e suas distintas recepções e interpretações, pois os sentidos históricos futuros que os espectadores dão ao documentário, podem produzir uma imagem cristalizada do passado. (MENESES, 2018).

CAPÍTULO 3. DOIS TEMPOS, UMA HISTÓRIA, MUITAS MEMÓRIAS

Neste capítulo apresento um breve contexto histórico do curso de Jornalismo da UFSC, indicando a confluência entre cinema e jornalismo, permeada pela memória e experiência dos colaboradores da pesquisa (egressos e professores) que nos ajudam a compreender e localizar o lugar do documentário dentro do curso. Na sequência, apresento resultados do mapeamento da produção de documentários, divididos em dois tempos históricos: Tempo da Comunicação Social (1982-2000) e Tempo do Jornalismo (2001-2021), explorando as memórias de expressão verbal que revelam as circunstâncias e motivações de tal produção. No final das duas seções, reservo espaço para análises sobre as épocas, buscando a partir dos relatos ouvidos, um entendimento comum sobre a trajetória do documentário.

3.1 O lugar do documentário no curso de Jornalismo da UFSC

Se Jornalismo e Documentário tiveram suas histórias entrelaçadas em diversos períodos e âmbitos ao longo dos anos, na Universidade Federal de Santa Catarina não foi diferente. O curso de Cinema da UFSC tem uma conexão histórica profunda com o Curso de Jornalismo, pois de acordo com seu projeto pedagógico (UFSC, 2005), no antigo Curso de Comunicação Social da UFSC que vigorou até o ano 2000, o Jornalismo era uma habilitação e o Cinema uma área complementar.

Frighetto (2016), analisando o fenômeno social e cultural que ocorreu dentro do Curso de Comunicação/Jornalismo da UFSC e a demarcação do subcampo acadêmico do Jornalismo, concentrou suas análises especialmente no que tange a pedagogia do jornalismo no curso. O pesquisador analisou como, historicamente, se manifestou o conflito em torno do projeto pedagógico no Curso de Jornalismo da UFSC.

É possível pensar que, no Curso de Jornalismo da UFSC, o “conflito das faculdades” nos anos 1990 e 2000 foi um embate entre professores que estavam mais próximos de dois campos diferentes: o acadêmico da Comunicação e o do Jornalismo [...] O conflito marcou a história do Curso de Jornalismo da UFSC e foi resolvido não com um equilíbrio de forças, mas com a saída de um dos grupos, cujos professores buscaram novos rumos profissionais em áreas como Antropologia, Cinema e Educação. Então se consolidou o projeto pedagógico do curso específico em Jornalismo, mais próximo do campo do Jornalismo, que culminou com a mudança do nome do curso e do departamento de Comunicação Social para Jornalismo e na criação do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo. (FRIGHETTO, 2016, p. 212)

O curso de Jornalismo da UFSC, ainda vinculado à Comunicação Social, foi criado em 1979, durante a ditadura militar. Seu primeiro coordenador foi o professor Moacir Pereira⁴⁸ que inclusive relata o processo de criação do curso da UFSC no livro “A Comunicação em Santa Catarina – Ensino, Profissão e Modernização” (PEREIRA, 2012).

Aproveitando o ensejo da regulamentação da profissão de jornalista em 1969, o setor jornalístico de Santa Catarina começou a discutir a implantação do primeiro curso de jornalismo do estado na Universidade Federal, criada em 1960. Havia inquietações ligadas às organizações profissionais já atuantes na área que em parte achavam desnecessária uma formação acadêmica em jornalismo e em parte acreditam que mercado de trabalho catarinense não suportaria os novos jornalistas.

E, de mais a mais, jornalismo é dom. Assim como artista plástico (que frequenta a Escola de Belas Artes só para aprender a misturar tintas e a pintar com o professor), o jornalismo se desenvolve a partir da prática diária. Essa de frequentar escola a fim de aprender normas de bem escrever, é bitolar, é dançar conforme a dança, é papo que, numas, não convence. O curioso aprende a ler e a escrever e pronto: o resto é só saber contar estória (STODIECK apud PEREIRA, 2012, p. 41)

Após um movimento iniciado em 1974, o reitor Caspar Erich Stemmer criou em 30 de junho de 1978 o Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo para iniciar no ano seguinte. Segundo Frighetto (2016), até 1996, os projetos pedagógicos dos cursos de graduação do Brasil eram elaborados a partir de currículos mínimos que foram substituídos por diretrizes curriculares a partir da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (1996).

Neste sentido, o projeto pedagógico do curso foi aprovado seguindo o Currículo Mínimo de 1978, que previa disciplinas comuns às habilitações de todos os cursos de Comunicação Social (Jornalismo, Publicidade, Relações Públicas, Rádio e TV). A ideia do projeto original de implantação do curso era criar dois departamentos de ensino: o departamento de Comunicação que ficaria encarregado de assumir as disciplinas mais abrangentes de tronco comum das habilitações e, outro departamento, de Jornalismo e Editoração, que ficaria com as disciplinas específicas da prática jornalística mas que, devido a insuficiência de professores exigido pela legislação, nunca foi criado⁴⁹.

⁴⁸ Moacir Pereira foi um dos articuladores que fundaram o curso de Jornalismo da UFSC. Além de primeiro coordenador, foi professor do curso entre 1979 e 1995.

⁴⁹ No ano de 2002, o departamento de Comunicação Social se transformou em Departamento de Jornalismo.

Os problemas do projeto pedagógico inicial, especialmente no que se referiam à dicotomia entre a parte teórica e a parte profissional (mais técnica) do curso, foram detectados pelos primeiros professores contratados, que sugeriram e aplicaram algumas soluções paliativas, como o reordenamento das disciplinas, já em 1980. Neste percurso, em 1983 foi criado o Departamento de Comunicação, quando se completaram as contratações do número mínimo de 15 docentes para desmembrá-lo, do então Departamento de Artes (atual Departamento de Expressão Gráfica), que abrigara, provisoriamente, o seu corpo docente inicial. (UFSC, 2015)

No ano de 1981, o curso que estava localizado no prédio da reitoria, passou a ocupar o espaço atual, Bloco A do Centro de Comunicação e Expressão (CCE) e, no ano seguinte, a primeira turma de comunicadores sociais foi graduada pela universidade, em 1982.

Antes de ir para a técnica do jornalismo que era ser uma mediação entre o fato e as pessoas, nós aprendemos a interpretar a realidade, a interpretar o fato, não ser uma vaca de presépio, não ser um *office boy* de luxo da grande elite. Era um tempo incrível, muito crítico e olha que a gente estava no final da ditadura militar, né? (MENDES, 2022, egresso de 1986)

O egresso Mhanoel Mendes da turma de 1982, destaca que o alto nível dos professores da época, fazia com que os estudantes não percebessem a deficiência técnica e tecnológica que o curso tinha.

Nós não tínhamos professores, nós tínhamos mestres. Então, depois de aprender a interpretar a realidade, nós passamos a aprender a linguagem jornalística para repassar para a sociedade. Foi um tempo de sonho! (MENDES, 2022, egresso de 1986)

Ainda de acordo com a dissertação de Maurício Frighetto (2016), foi no final dos anos 1980 que começaram os conflitos internos entre os professores, sobre como deveria ser a formação dos estudantes, e a ideia de estruturar um curso específico em Jornalismo se consolidou nos anos 2000, culminando com a mudança do nome do curso, com a mudança do nome do departamento de Comunicação Social para Jornalismo e mais tarde, com a criação do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo (POSJOR).

O projeto do grupo de docentes que defendia uma formação mais aberta no campo da Comunicação entendia que não bastava ensinar técnicas jornalísticas e que para uma boa formação era necessário incluir aprofundamento teórico.

Os docentes que compartilhavam essas ideias [campo da Comunicação] criaram o Laboratório de Estudos Culturais (LEC⁵⁰), publicaram a revista acadêmica *A Outra*, promoveram pelo menos dois cursos de especialização *lato sensu* e tentaram criar um Mestrado em Comunicação. Em menor número no departamento, sem conseguir concretizar o projeto de Mestrado e com as relações pessoais desgastadas, esses docentes deixaram o departamento a partir do fim da década de 1990. (FRIGHETTO, 2016, p.135)

Já o outro grupo entendia necessário que o aluno, desde a primeira fase, tivesse contato com a formação técnica e prática do Jornalismo.

Nessas quatro décadas, o Jornalismo UFSC formou 1.356 profissionais que se inseriram na sociedade brasileira: repórteres, apresentadores, cinegrafistas, fotógrafos, professores de jornalismo e outros tantos que fizeram dele sua primeira graduação e hoje atuam em outros campos profissionais. Hoje temos profissionais de excelência atuando em pequenos veículos no interior do Brasil e Santa Catarina, passando pelos maiores grupos de comunicação do país e em empresas internacionais. (UFSC, 2022)

Em 1988 então, o curso optou por enfatizar o Jornalismo em detrimento a Comunicação e dispensou a implantação de novas habilitações. Segundo fontes apuradas por Frighetto (2016), a ideia do projeto mais técnico só foi adiante depois da saída do então professor, Adelmo Genro Filho, em 1987, que tinha uma perspectiva teórica e política acentuada.

Nessa época, 83, 84, 85 a habilitação em jornalismo nos proporcionou sairmos pensadores, críticos, filósofos. Nós tínhamos visões sociológicas, visões filosóficas, nós tínhamos visões de jornalismo crítico mesmo. [...] A gente lia muito, estudava sociologia, marxismo. (MENDES, 2022, egresso de 1986)

Eu vou começar te contando que havia na minha época [1993 a 1997] uma grande briga dentro do curso de jornalismo, um grande estresse entre duas vertentes lá dentro. Havia uma vertente que fazia valer que documentário não era gênero jornalístico, havia essa grande desqualificação dos trabalhos e haviam brigas homéricas. (PEIXE, 2022, egressa de 1997)

Essa diferença de identidades acadêmicas criava esses tensionamentos, esses embates tinham a ver com essa identidade, parte de nós queria trabalhar com a especificidade do jornalismo, outro grupo de professores entendia que era

⁵⁰ De acordo com o “Projeto para o Laboratório de Estudos Culturais do Departamento de Comunicação” (UFSC, 1995a, p. 05), o laboratório se estruturaria em três linhas de pesquisa: “Expressão Audiovisual – ou seja, teoria cinematográfica e teoria e prática de produção audiovisual”; “Estudos Culturais – estudos de narrativas, estudos de recepção, filosofia da Estudos Culturais, políticas de representação”; e “Comunicação e imaginário – estudos de antropologia, semiótica, representação, linguagem”.

comunicação de forma integrada e a gente costumava dizer, “o jornalista nós sabemos o que faz, mas o que faz o profissional da comunicação? Então **essa cisão reorientou um pouco os TCC’s e provavelmente isso vai ser observado a partir dos anos 2000**. (MORAES, 2022, professor, grifos meus)

No site do Curso de Cinema, também é possível verificar a cisão ocorrida neste período, onde começou a se cogitar a possibilidade da criação de uma graduação em cinema no final dos anos 1990.

Na UFSC, especificamente, onde essas duas especialidades [Jornalismo e Cinema] conviveram por quase duas décadas dentro da graduação em Comunicação, esse processo de reconfiguração do campo acadêmico teve resultados bastante radicais. Num primeiro momento, o Curso existente teve seu nome encurtado para Graduação em Jornalismo, retratando o propósito de recentrar a formação dos alunos. Como desdobramento, o próprio Departamento de Comunicação foi extinto, tornando-se um Departamento de Jornalismo. Um grupo de professores, descontente com os rumos tomados pelos colegas, propôs à Direção do Centro de Comunicação e Expressão a criação de um novo Curso de Graduação. (UFSC, 2005)

A mudança do nome do curso ocorreu em 2000 e do departamento, em 2002, de Comunicação Social para Jornalismo. Anos mais tarde, uma iniciativa de âmbito nacional⁵¹ culminou com o parecer do Conselho Nacional de Educação (CNE) de 2013, sendo favorável a aprovação e estabelecimento das Diretrizes Curriculares Nacionais específicas para os cursos de jornalismo, ressaltando que

[..] não seria o primeiro caso de Diretrizes Curriculares Nacionais específicas, em outro momento já estabelecidas, para uma das formações da própria área da comunicação social. O curso de Cinema e Audiovisual, por exemplo, resultou do desmembramento, pelo Conselho Nacional da Educação, das Diretrizes Curriculares comuns, através da Resolução nº 10, de 27 de junho de 2006. (BRASIL, 2013)

⁵¹ Em 2009, mesmo ano que o Supremo Tribunal Federal desregulamentou a profissão de jornalista, derrubando a exigência de diploma para exercício da profissão, uma comissão nomeada pelo então ministro da Educação, Fernando Haddad, elaborou um documento chamado “Diretrizes Curriculares Nacionais para o Curso de Jornalismo” com objetivo de propor mudanças do ensino de Jornalismo, tendo como uma das principais recomendações, a saída do Jornalismo do campo profissional da Comunicação Social, tornando-o autônomo. Contrários a proposta das diretrizes estavam a Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS), afirmando que o texto da comissão “deixa entrever uma perspectiva “separatista” que em nenhum sentido contribui com a formação do jornalista ou com a consolidação da área no Brasil” e a Executiva Nacional dos Estudantes de Comunicação Social (Enecos), onde afirmou em e-mail enviado ao CNE que “o que está colocado para nós com a NDJ (Novas Diretrizes Curriculares para o Curso de Jornalismo) é a extinção da área de Comunicação Social como área de conhecimento”. Manifestações a favor partiram de entidades profissionais e acadêmicas ligadas ao jornalismo (FENAJ, FNPJ e SBPJor), professores de jornalismo e jornalistas.

A Resolução 1/2013 da CNE/CES, que institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para o curso de graduação em Jornalismo, bacharelado, e dá outras providências, considerando o que consta no Parecer CNE/CES no 39/2013, foi publicado no Diário Oficial da União, Brasília, no dia 1º de outubro de 2013 prevendo prazo máximo para sua implantação pelas instituições de educação superior, no prazo de 2 (dois) anos, aos alunos ingressantes, a partir da publicação. Na mesma Resolução nº 01/CNE/CES/2013, alguns pontos específicos tratam da regulamentação das atividades do TCC, conforme colocado na íntegra a seguir:

Art. 11. O Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) é componente curricular obrigatório, a ser desenvolvido individualmente, realizado sob a supervisão docente e avaliado por uma banca examinadora formada por docentes, sendo possível também a participação de jornalistas profissionais convidados.

§ 1º O TCC pode se constituir em um trabalho prático de cunho jornalístico ou de reflexão teórica sobre temas relacionados à atividade jornalística.

§ 2º O TCC deve vir, necessariamente, acompanhado por relatório, memorial ou monografia de reflexão crítica sobre sua execução, de forma que reúna e consolide a experiência do aluno com os diversos conteúdos estudados durante o curso.

§ 3º As instituições de educação superior deverão emitir e divulgar regulamentação própria, aprovada por colegiado competente, estabelecendo, necessariamente, critérios, procedimentos e mecanismos de avaliação do TCC, além das diretrizes técnicas relacionadas com a sua elaboração. (UFSC, 2013)

Nestes termos, o Curso de Jornalismo da UFSC também elaborou o seu Regimento de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) para atendimento da Resolução nº 01/CNE/CES/2013. Conforme o referido,

O TCC em Jornalismo é definido como um trabalho jornalístico de Prática Editorial ou uma Monografia sobre temas relacionados à atividade jornalística, de modo a reunir e consolidar a experiência do aluno em relação aos diversos conhecimentos adquiridos durante o Curso. O TCC deve ter adequação aos objetivos do Curso, definidos no Projeto Pedagógico⁵²⁾ (UFSC, 2013)

Os TCCs do Curso de Jornalismo da UFSC são realizados durante o último semestre da graduação, na disciplina JOR6802 - Trabalho de Conclusão de Curso com 216 h/a (12 créditos)⁵³⁾. Na fase anterior, os estudantes desenvolvem os projetos de TCC na disciplina

⁵²⁾ Regimento para Elaboração de Trabalho de Conclusão de Curso disponível no site da Curso de Jornalismo da UFSC. Acessado dia 03 de outubro de 2022.

⁵³⁾ Dados relativos ao novo currículo do curso de 2020/1. Nos currículos anteriores (2016/1 e 1996/1) a disciplina se chamava Projetos Experimentais e previa 270 h/a.

JOR 6708 - Planejamento de TCC com 36 h/a (2 créditos)⁵⁴. Neste processo, os estudantes optam por uma das três modalidades de trabalho - Pesquisa Científica de caráter Monográfico, trabalhos de Prática Editorial Jornalística e Processos Comunicacionais em suas mais diversas modalidades -, estipulados pelo “Regulamento para Elaboração de Projetos Experimentais em Jornalismo” da UFSC.

Quem puxou muito para a diferenciação dos formatos de TCC a partir de uns anos atrás foi a professora Gislene [Silva], que se aposentou. Ela era professora da disciplina de Planejamento de TCC [JOR 6708] e ela já estava exigindo que os alunos fizessem um levantamento para explicar bem o que eles queriam. Se eles queriam uma reportagem, precisavam explicar o porquê eles queriam uma reportagem e o que eles entendiam como reportagem. (CROCOMO, 2022, professor)

Das três modalidades de TCC em Jornalismo admitidas no curso da UFSC, situamos o documentário em vídeo em Práticas Editoriais, onde

Permite-se a proposição ou execução de um produto, ou processo jornalístico em qualquer mídia (áudio e rádio, gráfico e impresso, vídeo e televisão, fotografia, online ou plataforma multimídia), voltado para público amplo ou específico, múltiplos mercados (empresarial, comunitário, assessoria, organizacional, etc.), em diferentes suportes, linguagens, formatos, gêneros e subgêneros, inspirados em experiências conhecidas e materiais já em circulação como também de concepção original e inovadora⁵⁵. (UFSC, 2015)

O documentário em vídeo, situado dentro de Práticas Editoriais, é produzido paralelamente ao de outros produtos jornalísticos admitidos como reportagens em texto, reportagens em áudio, reportagens em vídeo, foto documental, livro-reportagem e tantos outros trabalhos finais. Desta forma, o documentário passou a ocupar formalmente um determinado lugar que já vinha sendo requerido pelos alunos muitos anos antes.

Haviam alunos que já queriam fazer documentário antes da minha época de graduação [1993/1997] e determinados professores não queriam e brigavam, principalmente porque esses professores eram da disciplina de projetos, do pré-TCC. Então você tinha que fazer passar um projeto por eles, que eles aprovassem, entendeu? E isso aconteceu com a gente também. A gente simulou um projetinho bem básico de grande reportagem porque não era aquilo que a gente tava levando em consideração para fazer. (PEIXE, 2022, egressa de 1997)

⁵⁴ Dados retirados no novo currículo do curso de 2020/1. Nos currículos anteriores, esta disciplina se chamava Técnicas de Projetos em Comunicação (36 h/a),

⁵⁵ Regulamento aprovado pelo Colegiado do Curso de Jornalismo em 28/08/2015, pelo Colegiado do Departamento de Jornalismo em 10/09/2015, pelo Conselho do Centro de Comunicação e Expressão (CCE) em 30/09/2015 e pela Câmara de Ensino da UFSC em 29/10/2015. Última alteração realizada na reunião do dia 29 de maio de 2019.

Eu comecei fazendo o meu TCC e pensei “eu acho que é um documentário” e não houve esse questionamento a questão no formato, nem por parte do meu orientador. A gente foi levando como um documentário e na hora da banca eu fui questionada e não soube responder. (MAXIMIANO, 2022, egressa de 2017)

Eu sempre quis fazer um documentário porque na faculdade ensinavam a gente a fazer reportagem de TV. Acho que fazer um documentário partiu dessa vontade de fazer algo diferente e de eu achar que eu não me encaixava no telejornalismo tradicional. (GREVE, 2022, egressa de 2017)

Antes de definir o tema, eu já tinha essa inclinação para fazer um documentário. O curso privilegia bastante a gente no quesito de vídeo, de telejornalismo, os vários formatos de vídeos, então eu fiz a disciplina optativa de documentário e jornalismo [JOR6019]. (MOYA, 2022, egressa de 2021)

Eu tinha uma filmadora que era uma Super VHS que meu pai comprou em Manaus e trouxe para mim, daí eu estava fazendo um monte de vídeos por aí, estava curtindo muito. Fiz uns vídeos diferentes e tava chegando a hora de fazer o TCC e pensei “Pô, vou aproveitar e fazer um documentário em vídeo e vou fazer sobre jornalismo”. (GASSEN, 2022, egresso de 1997)

A gente se interessava mais pela parte de roteiro, de produção, do que telejornalismo. Nós não tínhamos a intenção de fazer a passagem em vídeo, por exemplo. E ao mesmo tempo, a gente estava em outras disciplinas, descobrindo documentários, especialmente um documentarista que fez história que era o Eduardo Coutinho. Nós estávamos inspirados nele e decidimos seguir esse formato. (KRIEGER, 2022, egresso de 2007)

Na época de fazer o TCC, você tinha que escolher se você fazia uma reportagem em texto, se você fazia um projeto gráfico ou uma reportagem em vídeo, eu não lembro de ter essa opção de documentário, então era mais uma questão de nomenclatura. Hoje, eu definitivamente acho que a gente fez um documentário.[...] (KNIHS, 2022, egresso de 2010)

Hoje olhando assim eu não diria que é ele é um documentário mas também não diria que ele é uma grande reportagem, talvez seja uma amálgama entre os dois, daria para conceituar. É porque quando eu apresentei eu precisava dizer o que que era e talvez eu esteja fixo ainda no que eu apresentei na época, mas realmente ele não fica específico numa questão jornalística, ele aprofunda na questão documental. (MENDES, 2022, egresso de 1986)

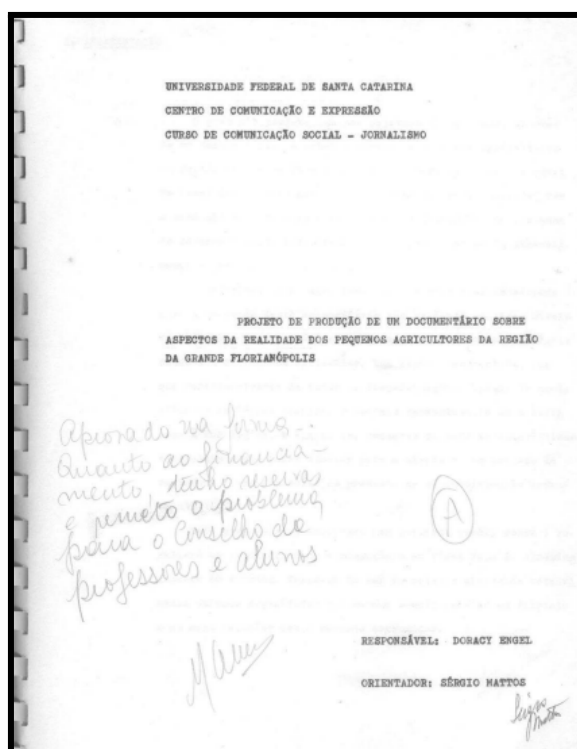
A gente nunca pensou em grande reportagem, nem passou pela nossa cabeça porque para nós havia uma essência de transgressão que a autoria presente no documentário nos fundamentava, nos fortalecia. Então essa autoria é que nos embalou no processo de escolha. A gente nunca quis fazer um material que já estivesse estabelecido em um *frame*, que é essa moldura que a reportagem tem, digamos assim. Para mim o documentário tem que ter essa essência da criação, da autoria bem demarcado. (PEIXE, 2022, egressa de 1997)

O meu TCC começa como uma grande reportagem e termina como um documentário, eu vejo ele como um híbrido. Na época a gente queria nomear

como reportagem para mostrar que descobrimos aquilo [filmes da Edla von Wangenheim], não estamos fazendo um documentário sobre algo já sabido e conhecido, então tinha um fator notícia. (NETO, 2022, egresso de 2004)

Durante o mapeamento dos TCCs em documentário, pude observar alguns trabalhos referentes à primeira turma de Jornalismo, formada em 1982. Nesta turma já houve uma iniciativa do aluno Doracy Engel em fazer um documentário. A ideia do formando era produzir um documentário em “vídeo tape” de aproximadamente 40 minutos abordando o saber empírico de pequenos agricultores da região de Florianópolis, mas que provavelmente pela falta de infraestrutura e financiamento da época, como indica o parecer do professor abaixo, ficou apenas no projeto.

Figura 2. Projeto de documentário em TCC



Fonte: Repositório de TCCs da UFSC

Outro detalhe importante é que nesta mesma turma de 1982, houve um trabalho categorizado como “audiovisual”, este sim, efetivamente produzido. O TCC “Audiovisual para divulgação cooperativa nas comunidades pesqueiras de Santa Catarina”, da estudante Sandra Carla de Deus Inácio se tratava de um institucional para a cooperativa de pesca

Cooperbello, que precisava de um audiovisual para apresentar nas praias durante as reuniões com os pescadores. Da mesma forma, outros “audiovisuais” foram produzidos ao longo dos anos 1980 como trabalhos de conclusão de curso, entretanto, o termo “audiovisual” utilizado, não se referia a um vídeo como eu havia entendido inicialmente, mas sim uma tecnologia daquele período que sincronizava áudios previamente gravados com slides de imagens sequenciais disparadas por um projetor.

Então, audiovisual na verdade era você montar em um carretel de exibição de slides, aqueles fotogramas coloridos e transparentes como se fosse um filme revelado, uma sequência de imagens acompanhadas pela gravação de um áudio em fita cassete que era exibido simultaneamente, porque você conseguia fazer marcações no áudio que a cada momento que trocasse a frase ou assunto, trocava o slide, foi uma revolução tecnológica. Esses trabalhos em audiovisual eram produzidos pelos estudantes a partir das fotos, e o sistema de revelação e ampliação desses cromos que eram emoldurados em cartelinhas de papel em um formato padrão para a exibição naquele projetor, então o esforço dos alunos era fazer as fotos, nós não tínhamos um laboratório de fotografia, revelação e ampliação, tínhamos que fazer fora, e depois se selecionava os melhores revelava. Depois fazia o texto e gravava no laboratório de rádio que nós já tínhamos, então a natureza do trabalho audiovisual era essa. (MORAES, 2022, professor)

Nós tivemos uma disciplina de Audiovisual, por volta de 1983, 1985, que era para fazer slides, contar uma história com slides. (MENDES, 2022, egresso de 1986)

Considerando o que foi caracterizado pelos estudantes em seus respectivos relatórios e a partir do cruzamento de quatro bancos de dados⁵⁶, cheguei a quantidade de 165 TCCs que foram apresentados como documentário indicados no mapeamento⁵⁷ com a cor laranja e 89 TCCs nomeados como videorreportagens, indicados no mapeamento com a cor verde.

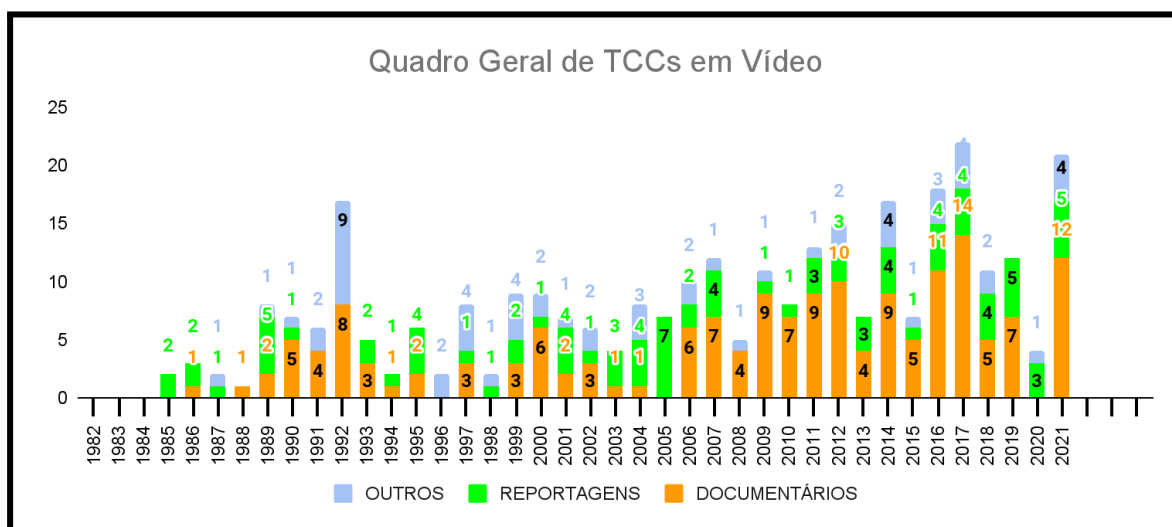
Houveram ainda, 60 TCCs que foram codificados num segundo mapeamento⁵⁸ como “Outros” e indicados na cor azul, abrangendo filmes de ficção, experimentais, canais de Youtube, reportagens multimídia, programas de TV, institucionais e educativos, totalizando **314 TCCs de jornalismo em vídeo no período 1982 a 2021.**

⁵⁶ Repositório Institucional, Hemeroteca, Labtele, Cartazes de Bancas do Curso de Jornalismo UFSC disponíveis no Relatório final do projeto Inserção dos TCCs de Jornalismo no Repositório.

⁵⁷ O mapeamento de documentários e reportagens em vídeo está disponível no Apêndice 1 (p.155)

⁵⁸ O mapeamento de outros tipos de vídeos em TCCs está disponível no Apêndice 2 (p.167)

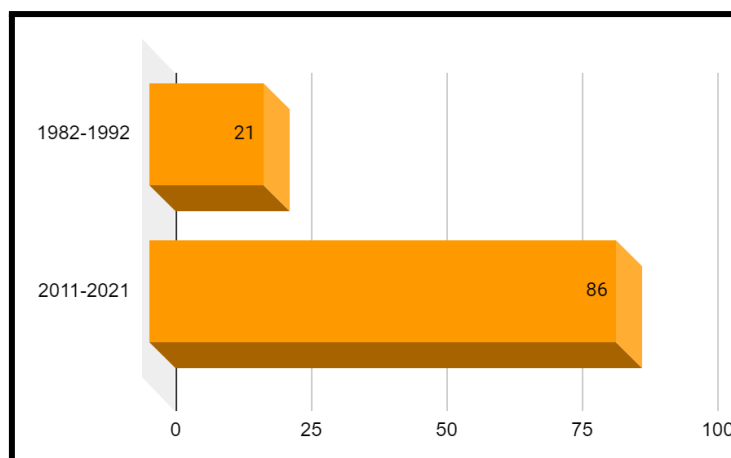
Gráfico 1. Quadro geral de TCCS em vídeo (1982-2021)



Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

O gráfico acima reflete o mapeamento realizado ano a ano e mostra a evolução da produção de vídeos em TCCs de Jornalismo da UFSC. Se nos concentrarmos nos documentários veremos que desde 1982, foram produzidos e nomeados como tais, 165 documentários em TCCS. O ano com maior incidência de documentários foram os anos de 2017 e 2021 com 14 e 12 produções, respectivamente. É possível verificar ainda que a realização de documentários cresceu mais de 300% na última década, se comparado aos primeiros dez anos de curso após o ano de 1982, quando se forma a primeira turma.

Gráfico 2. Produção de documentários na última década (2011-2021)



Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

O primeiro TCC definido como documentário em vídeo do Curso de Jornalismo foi produzido por Isabel Orofino em 1986, realizado nos estúdios da antiga TV Executiva da Telesc. O trabalho intitulado “Santo de Casa: documentário sobre Franklin Cascaes”, trata da história de Franklin Cascaes, antropólogo e pesquisador da cultura açoriana em Florianópolis.

Figura 3. Primeiro documentário em vídeo realizado no curso (1986)



Fonte: Labtele/UFSC

Já a primeira reportagem em vídeo produzida no curso, foi feita um ano antes, em 1985, pela aluna Adriana Althoff Gevaerd, uma biografia retratando a vida e a história de João Jeca, único morador da Ilha dos Corais, que dá nome ao TCC.

Figura 4. Primeira reportagem em vídeo realizado no curso (1985)



Fonte: Labtele/UFSC

Era muito comum o documentário como história, talvez hoje a gente esteja vendo que existam outros formatos de documentário que não só pela questão histórica. Na maioria eu acho que o documentário entrou ali tradicional mesmo porque tinha um apelo histórico. Às vezes os alunos colocavam no relatório o que eles achavam. Hoje eu me atento mais para isso, até porque hoje tem uma diversidade maior de tipos de vídeo e de formatos. (CROCOMO, 2022, professor)

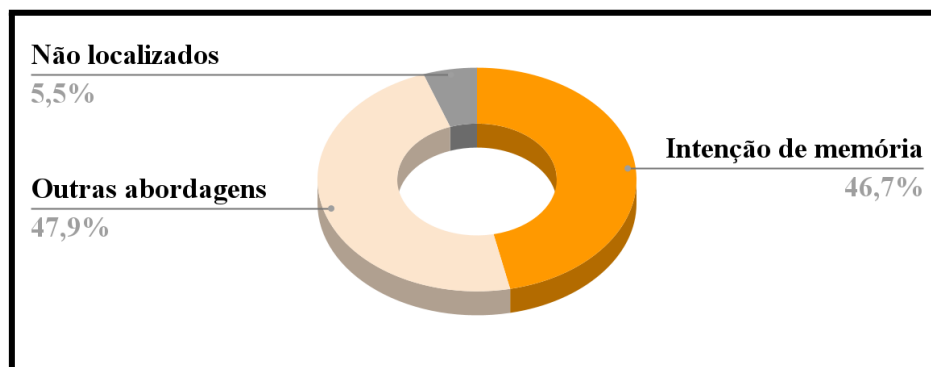
Eu acho um pouco difícil você classificar ou categorizar, mas acho que a essência é o registro histórico ou circunstancial, se for um tema contemporâneo, restrito ao objeto retratado. (MORAES, 2022, professor)

Mesmo que você vá trabalhar com algo que já aconteceu do passado, do ponto de vista do jornalismo, você reconta essa história ou por testemunhas ou por reconstituições históricas que podem ser por desenho animado, por fotografia. Mas você está sempre fundado naquela perspectiva do real, do acontecido ou da busca mais próxima daquela realidade ou da daquele acontecimento, então você ainda está com o pé no jornalismo e nessa perspectiva você faz reportagem, você ainda é repórter. (EMERIM, 2022, professora)

Eu acho que é uma questão de tempo também. A gente nunca discutiu muito a questão do documentário, a gente sempre discutiu mais a reportagem. O documentário é aberto e várias pessoas de várias áreas se apropriaram do documentário. Já reportagem é uma coisa muito do jornalismo, já está consolidada no jornalismo. (CROCOMO, 2022, professor)

Nosso mapeamento⁵⁹ evidencia que ao longo da produção de documentários feitos no curso de Jornalismo da UFSC, 46,7% apresentaram uma intenção de memória e abordagem histórica, ou seja, tinham o desejo de fazer o uso do passado para construir suas narrativas. Assim chegamos a quantidade de 77 TCCs que possuem o caráter documental histórico e de produção de memória, intencionalmente.

Gráfico 3. Intenção de memória nos documentários de 1982 a 2021



Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

⁵⁹Para acesso ao mapeamento completo via QR Code, vide página 24.

Parece que estes produtos que eles fazem em formato de documentário são produtos que podem ser atraentes por um tempo muito maior, então como ele não é tão factual ele acaba tendo esse rompimento com os fatos que estão acontecendo agora e se tornam muito mais facilmente História com o passar dos anos. (GUIDOTTI, 2022, professora)

Quando falamos da ideia do nosso TCC para a nossa orientadora, a Aglair, ela nos deu uma carta muito aberta assim para que a gente pudesse desenvolver aquilo que a gente achava interessante e eu sabia que dentro da estrutura do nosso curso isso poderia ser um pouco, digamos assim, não preencher os requisitos de uma grande reportagem em vídeo. (KNIHS, 2022, egresso de 2010)

Hoje eu estou mais voltado para entender esse documentário, essa evolução do documentário que é diferente da reportagem. (CROCOMO, 2022, professor)

Como vimos no capítulos anteriores, não existe uma definição padrão para o que seja o documentário, pois as maneiras de construí-lo são variadas, entretanto, tomamos como perspectiva que o documentário é um tratamento criativo da realidade, levando em conta a **autoria** que está presente na construção narrativa e que possibilita a imersão do espectador no mundo dos personagens, além da **criatividade**, que permite a construção de narrativas mais complexas, utilizando recursos diferenciados na concepção do vídeo.

Você pode fazer uma videoreportagem lindíssima, mas linda não é criativa. O lindíssima continua dentro daquela moldura do telejornalismo. O criativo transcende. [...] A beleza pode estar em tantos lugares, mas ela pode estar também enquadrada, a criatividade é outra coisa. O princípio de diferença entre vídeo documentação e vídeo reportagem parte da criatividade e da autoria que esse estudante tem, porque às vezes ele acha que está sendo autoral e está encaixadinho em *frames* justamente porque ele não tem uma boa formação, porque ele não lê, porque ele não se dispõe a ver o que ele gosta e o que ele não gosta [...] (PEIXE, 2022, egressa de 1997)

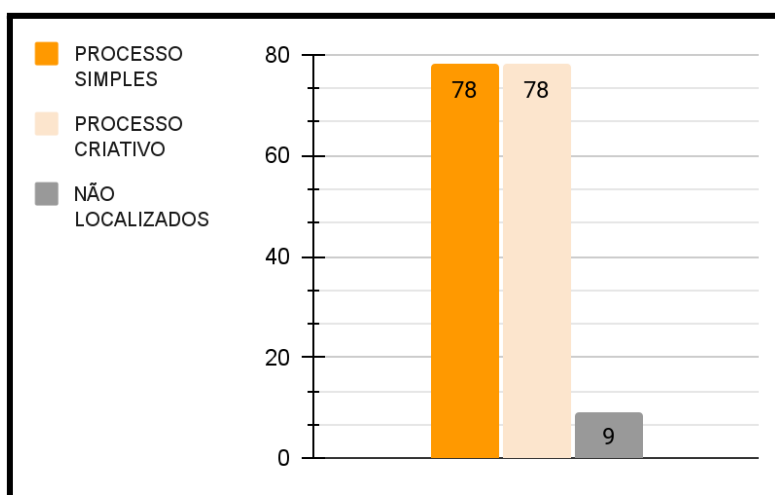
O que a gente mais vê é um tipo de montagem onde não há o *off* e não há a passagem, é apenas o encadeamento de entrevistas. Este é o formato mais comum que você vai observar nos TCCs e é o nome que se dá ao documentário. E aí eu pergunto: Qual é a diferença desse encadeamento para ser um documentário ou para ser uma grande reportagem? (EMERIM, 2022, professora)

Podemos observar que na montagem das estruturas narrativas, existe de fato, uma tendência dos alunos em denominar de documentário, o encadeamento (colagem) de entrevistas, suprimindo não só as passagens, vozes-*off* e vozes-*over*, mas também silêncios,

reconstituições, narrações poéticas, histórias paralelas, cenas produzidas, encenações, vídeos e áudios de arquivos, ilustrações, observações do cotidiano dos personagens, micro-histórias, estéticas, recortes da mídia, escolha e criação de dispositivos narrativos, subjetividades e tantos outros recursos cabíveis no documentário.

Nestes termos, observando a estrutura narrativa, classificamos como processo **simples** aquelas que correspondem aos trabalhos que utilizam apenas o encadeamento de sonoras cobertas com imagens do assunto. Já os trabalhos que buscaram criar novas maneiras de contar as histórias utilizando outros recursos de gravação, edição e entrevista, chamamos de processo **criativo**. O gráfico mostra um equilíbrio entre os TCCs, evidenciando que enquanto 78 TCCs foram assinalados como simples, 78 indicam que houve um processo criativo.

Gráfico 4. Documentários com estrutura narrativa simples e criativa (1982-2021)



Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

Partindo apenas das memórias e experiências dos professores colaboradores da nossa pesquisa, buscamos nos orientar sobre a essência de um TCC em documentário.

Eu acho que aqui no caso do curso sempre teve uma tendência de buscar algo diferente, isso sempre existiu. Se você pegar mais de 20 anos atrás, os alunos estavam procurando encontrar um caminho que fosse diferente do que a televisão fazia e eu acho que uma das influências grandes disso é Aglair⁶⁰. A Aglair sempre buscava formatos novos, temas novos. Se a gente for ver, existem alguns formatos que não eram populares na televisão e que hoje a televisão faz mas que aqui no curso já se fazia ou se procurava fazer. Se

⁶⁰Aglair Bernardo foi professora do Curso de Jornalismo da UFSC entre 1985 e 2012. É formada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela UFSC (1982), fez mestrado em Antropologia na UFSC (1994) e doutorado em Literatura na UFSC (2007).

buscava uma qualidade, era uma coisa que estava se iniciando, alguma coisa mais alternativa, porque a televisão é muito regrada. É sempre aquela mesma estrutura e aqui [no curso] naquela época, procurava se quebrar isso e acho que Aglair [Bernardo] tem uma grande contribuição. Eu aprendi muito com ela também porque eu fui aluno dela. (CROCOMO, 2022, professor)

Acho que a definição mais clássica de documentário em vídeo é aquele que procura retratar algum determinado fenômeno, ou seja, uma circunstância histórica contemporânea ou a partir de algum personagem, mas é o registro mais próximo possível daquela condição de realidade, precisa se concentrar no contexto do objeto, então eu vou fazer um documentário sobre a construção da ponte Hercílio Luz, eu vou fazer o registro, todo o percurso desde a sua origem, da sua concepção, e um objeto muito bem definido ou eu vou fazer um documentário sobre a realidade das mulheres e a violência na região de Santa Catarina ou qualquer coisa assim. (MORAES, 2022, professor)

O que acontece muitas vezes é que ao longo do curso os alunos da UFSC, como eles têm muita experiência com produção audiovisual, eles chegam no TCC querendo fazer algo diferente e aí vem a proposta documentário como algo antagônico da reportagem ou algo que lhe dá uma liberdade diferenciada da reportagem. (EMERIM, 2022, professora)

[...] acho que aí é que está a grande diferença mesmo do documentário e da reportagem, é que o documentário não precisa escutar todos os lados, ele pode ser algo mais autoral algo mais opinativo e é engraçado porque isso no audiovisual é um pouco discriminado mas no texto não, inclusive as disciplinas de redação dentro do curso ao longo dos semestres, vão ficando mais flexíveis, mas opinativas, mais criativas, mais literárias e parece que o audiovisual tem um certo bloqueio de caminhar, de fazer esse percurso para o mais criativo, para o mais autoral, para o que é diferente. (GUIDOTTI, 2022, professora)

Os alunos ficam mais ligados no documentário, mas a reportagem é tão rica quanto o documentário. O documentário no meu entendimento é mais uma questão de posicionamento do diretor de quem produz. Acho que a palavra documentário também é um pouco mais atrativa para os alunos, talvez no documentário ele se sinta mais livre, só lembrando que na reportagem ele pode fazer muita coisa. A questão do documentário para mim é mais experimentação do que a reportagem que já tá mais dentro das regras do jornalismo, acho que é isso que está em jogo na hora dos alunos decidirem. (CROCOMO, 2022, professor)

Além do fato dos alunos optarem pelo documentário como experimentação, tem um outro fator que eu acho que torna o documentário interessante para eles, é que o documentário é menos datado. Parece que estes produtos que eles fazem em formato de documentário são produtos que podem ser atraentes por um tempo muito maior. (GUIDOTTI, 2022, professora)

Os estudantes do Curso de Jornalismo da UFSC têm a possibilidade de desenvolver seus produtos finais abordando quaisquer temas. A abordagem temática dos trabalhos de

conclusão são heterogêneos passando por questões trabalhistas, problemas sociais, comportamentos, arte, cultura, questões étnicas e raciais, questões de gênero e diversidade, política, saúde, esporte, pautas internacionais, educação, marginalidade, entre outros.

A Eliane Brum disse uma vez que os jornalistas da classe média adoram estudar pobre, preto e temas marginais [...] por outro lado é importante mostrar essas diferenças, mostrar essas experiências, vivências. Hoje os temas marginais ainda atraem, mas não só por aqueles mesmos da classe média que tinham só curiosidade, mas por aqueles que estão nos lugares que agora podem produzir, falar por eles mesmos. Essas personagens hoje estão muito mais sentadas nos bancos de faculdade, são as pessoas que vivenciam essa marginalidade. (PEIXE, 2022, egressa de 1997)

Os temas são variados mas existe uma tendência grande de falar sobre temáticas LGBTQIA+, esse tema aparece mais nos últimos anos. A questão das mulheres também. Acho que gênero é uma coisa que tem predominado nos últimos anos, tanto nos que eu tenho orientado quanto nas bancas que eu tenho participado. Acho que isso tem muita relação também com o momento político que acontece aqui dentro do nosso curso, que é depois do surgimento do Coletivo Jornalismo Sem Machismo e da inserção da disciplina que primeiro começou optativa e depois obrigatória que é a disciplina Jornalismo e gênero [JOR6128]. (GUIDOTTI, 2022, professora)

Não sei se você sabe, mas rolou um super estresse uma vez lá [no curso] com um mural do dia do orgulho gay, até Polícia Federal foi chamada. Um aluno fez um mural explicando tudo, isso era por volta de 1995, e aí um grupo de alunos homofóbicos junto com um professor de jornalismo homofóbico também picharam, fizeram um texto horrendo, racista. Na época também havia um único estudante preto dentro do curso, então foi muito feia essa briga e a gente bancou ela, fazendo um TCC de gênero. (PEIXE, 2022, egressa de 1997)

A Política de Ações Afirmativas (PAA) foi instaurada no Jornalismo da UFSC a partir de 2008, o que possibilitou uma diversidade maior dentro do curso. Segundo a reportagem especial de 40 anos “Um curso pioneiro” - escrito pelas estudantes Mahara Aguiar e Sofia Dietmann - até 2007, apenas seis estudantes negros passaram pelo curso.

Outro movimento importante dentro da graduação em Jornalismo iniciado pelas próprias discentes foi a criação do Coletivo Jornalismo sem Machismo (CJSM). A partir de uma roda de conversa sobre o machismo instaurado no curso e na profissão, cerca de 30 alunas sentiram a necessidade de um espaço para reagir a certas situações recorrentes e juntas, realizaram a primeira ação do coletivo, escrevendo e colando cartazes com declarações que ouviam de determinados alunos e determinados professores. A ação de maior repercussão do CJSM foi a solicitação da criação da disciplina Jornalismo e Gênero, que

começou como disciplina optativa a partir do primeiro semestre de 2016 e no ano seguinte passou a integrar o currículo obrigatório sob a docência da professora Daiane Bertasso.

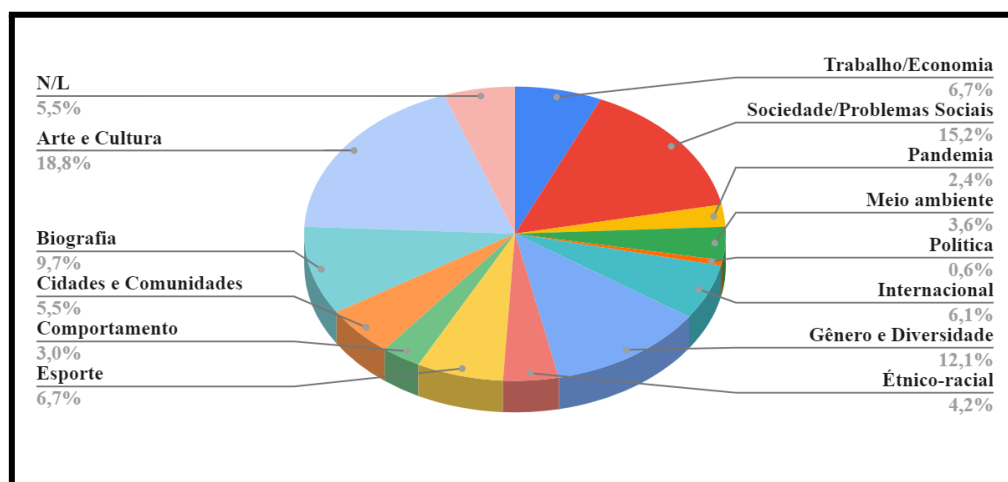
Ao passarem pelos corredores durante a manhã, colegas e docentes viram seu machismo escancarado: “Essa pauta é perigosa demais para mulheres”, “põe uma gostosa nessa capa”, “mulher tem uma inocência útil”, “cospe ou engole?” e “ah, ninguém mandou ela beber tanto”. [...] A presença do Coletivo Jornalismo Sem Machismo afetou diretamente a lógica de convívio na graduação. Os assédios passaram a ser frequentemente denunciados, as tradições sexistas presentes dentro e fora das aulas foram sendo rompidas pouco a pouco e os “vespeiros” foram sendo revirados. Situações de abuso praticados por professores, exposição de calouras a trotes vexatórios e comentários sexistas em sala de aula, cujos registros existem desde a criação do curso, foram aos poucos diminuindo. (PEREIRA; BONALDO, 2018, p. 2)

Para fins de organização, propomos categorizar os TCCs a partir dos seus temas principais classificando-os da seguinte maneira: **Biografias** (vida e obra de personagens, personalidades, profissionais, anônimos); **Trabalho e Economia** (profissões, cenários econômicos, mercado de trabalho, finanças); **Arte e Cultura** (expressões artísticas, manifestações culturais, modos de fazer, tradições, cultura popular, culinária tradicional, lendas, rituais, manifestações religiosas); **Étnico-racial** (questões raciais, questões territoriais, cotas raciais, comunidades negras e indígenas); **Cidades e Comunidades** (passagens históricas, história de cidades, história de bairros, história de comunidades, histórias de organizações, turismo das cidades, comunidades rurais, comunidade vulneráveis, comunidade urbanas, comunidade litorâneas, comunidade periféricas, comunidade isoladas); **Esporte** (marcos temporais do esporte, relatos de cunho histórico, didático e de registro); **Sociedade ou Problemas Sociais** (questões ligadas à vida em sociedade, projetos sociais, educação, transporte urbano, trânsito, transporte rodoviário/ferroviário/aquaviário/aéreo, saúde, desigualdades sociais, movimentos sociais, movimentos políticos, pobreza extrema, acidentes de trânsito, fome, ocupações irregulares, polícia, mobilidade urbana, especulação imobiliária, conflitos sociais, problemas sociais, saúde pública); **Política** (assuntos ligados ao mundo político, eleições e governamental); **Comportamento** (temas ligados ao comportamento humano, consumo, excesso de informação, curiosidades); **Gênero e Diversidade** (questões feministas e femininas, aborto, história de mulheres, corpos masculinos, corpos femininos, questões, conflitos e histórias da comunidade LGBTQIA+), **Internacional** (Histórias de refugiados, colonizações, imigrantes brasileiros no exterior, imigrantes estrangeiros no Brasil, intercâmbios, pautas internacionais); **Meio Ambiente**

(questões ambientais, desastres naturais, lixo, reciclagem, locais de preservação, reservas biológicas); **Pandemia** (histórias, consequências e reflexões sobre a pandemia de Covid-19).

O gráfico a seguir nos mostra que o principal tema tratado nos trabalhos de conclusão de curso no período de 1982 a 2021 foi Arte e Cultura representando quase 20% de toda a produção do período.

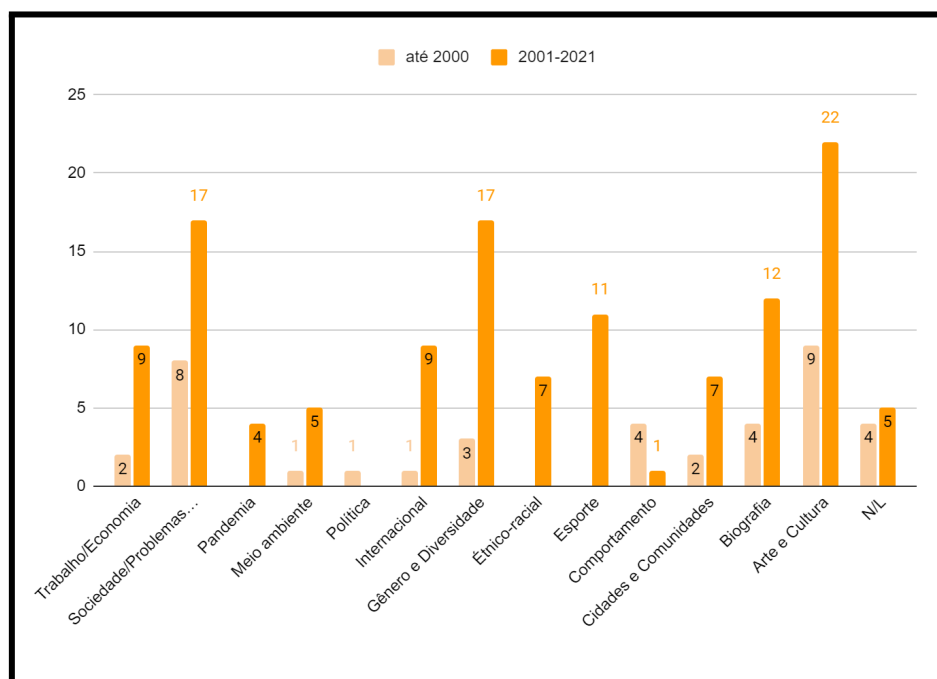
Gráfico 5. Temas trabalhados nos documentários (1982-2021)



Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

O próximo gráfico indica a mobilização de temas no decorrer dos anos dentro do curso. Enquanto que temas como Biografias; Trabalho/Economia; Cidades/Comunidades; Sociedade/Problemas Sociais e Arte/Cultura se mantiveram proporcionalmente equilibrados no decorrer dos anos, o tema Gênero e Diversidade dá um salto quantitativo, passa de três vídeos até os anos 2000 para 17 TCCs com essa temática. Outro ponto de análise se refere aos documentários de Esporte que só começam a aparecer no Tempo do Jornalismo (2001-2021). Além dos esportivos, outra temática que só aparece em documentários após anos 2000 são aqueles que abordam questões étnicas e raciais. Antes disso, esse assunto era visto apenas em reportagens. Como mostra o gráfico, o tema Meio Ambiente foi pouquíssimo explorado por documentários tendo no Tempo da Comunicação Social (até 2000), o registro de uma única produção e no Tempo do Jornalismo (2011-2021), cinco TCCs. O tema Política, que engloba documentários voltados a assuntos sobre eleições e governo, apareceu em 1 trabalho de 1989. Por fim, outra temática que deu um salto quantitativo entre os dois períodos foi aquela que engloba as pautas internacionais, de um documentário para nove (2001-2021).

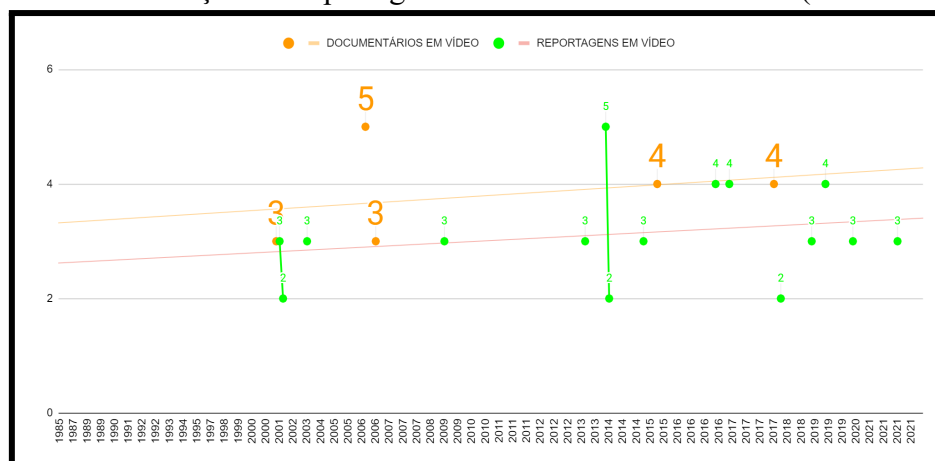
Gráfico 6. Temas distribuídos em dois períodos temporais



Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

Outro dado retirado do mapeamento diz respeito a tendência de seriação, voltada aos trabalhos de conclusão de curso idealizados em episódios, capítulos ou blocos. A fragmentação reflete a preocupação tanto de produção, onde os alunos buscam falar sobre vários aspectos de um assunto e encontram na série uma solução para organizá-los, quanto na recepção, pois o formando é pensado também no espectador, que pode acessar o conteúdo em capítulos. O gráfico mostra que a produção seriada não aparece até o ano 2000. A divisão dos TCCs (reportagens e documentários) em capítulos ou episódios surge em 2001 com a série documental intitulada “Nossa Terra faz Cinema” das estudantes Camila Mafra e Carla Roncato, contendo 3 capítulos. O gráfico mostra ainda a tendência de reportagens terem em média 3 episódios por trabalho

Gráfico 7. Sieriação em reportagens e documentários em vídeo (1982-2021)



Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

Além disso esses novos alunos também são nativos dessa era digital que não consome conteúdos longos, eles percebem essa necessidade e essa demanda do mercado de ver coisas curtas, porque essa nova geração é ligada em muitas coisas ao mesmo tempo, eles não conseguem ficar muito tempo vendo uma coisa só, tanto que eles preferem séries do que filmes por exemplo, eles até podem maratonar séries mas ainda assim eles têm a possibilidade de ver em capítulos de acordo com a necessidade ou tempo disponível. (GUIDOTTI, 2022, professora)

Os colaboradores docentes da nossa pesquisa estão entre os professores que mais orientam TCCs em vídeo, além daqueles que mais participam de bancas de conclusão de curso com trabalhos realizados em vídeo. De acordo com o mapeamento⁶¹, somando os **documentários e as reportagens em vídeo**, o professor que mais orientou TCCs foi o Prof. Dr. Fernando Crocomo, totalizando 66 orientações exclusivas e quatro co-orientações, um percentual de 27,6% sobre toda a produção consultada. Se nos concentrarmos apenas nos **documentários em vídeo**, vamos perceber que o Prof. Dr. Fernando Crocomo é também o docente que concentra a maior ocorrência, totalizando 25% de orientações.

Tabela 4. Orientações de reportagens e documentários em vídeo (1982-2021)

Professor(a)	Orientações Documentário	Orientações Reportagem em vídeo	Co-orientações	Total
Fernando Crocomo	42	24	4	70
Cárlida Emerim	11	17	1	29

⁶¹ APÊNDICE 1. Mapeamento geral de videorreportagens e documentários em TCCs de 1982 a 2021 (p. 155)

Aglair Bernardo	18	6	3	27
Áureo Moraes	6	9	1	16
Flávia Guidotti	10			10
				152

Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

Partindo de suas memórias e experiências, questionamos os professores colaboradores da pesquisa, sobre o processo avaliativo destes tipos de trabalhos e quais pontos são levados em conta na composição da nota final de um documentário.

A primeira coisa que eu faço é assistir o trabalho sem ler o relatório, primeiro eu vejo o trabalho como espectador e tento perceber como eu me sinto em relação ao trabalho e aí no outro dia eu leio o relatório. Aí eu vou assistir o trabalho de novo e faço a relação entre o relatório e o trabalho. Se as alternativas que o vídeo traz estão explicitados no relatório, se o formato está definido ou não, porque a reportagem tem que ser a reportagem o documentário tem que ser documentário, ele tem que cumprir a promessa que ele faz. Se ele tá dizendo que é um documentário ele precisa ser um documentário, então eu preciso sentar ali na frente e ver um documentário. Depois é que eu vou pensar ele tecnicamente, vou vendo onde é que ele tem potencial, onde que ele pode melhorar, coisas que ele fez de legal de alternativas, vejo o que que falta, se está bom ou não está bom. (EMERIM, 2022, professora)

O primeiro ponto a ser avaliado é se aquelas pessoas conseguem contar aquela história com os dados necessários e sem excessos. A gente precisa contar uma história que tenha coerência, ela não precisa ser linear, mas precisa ser coerente dentro daquele tempo. Depois eu vejo o quanto é relevante, se é uma pauta que realmente interessa muitas pessoas e não foi contada ou o quanto ela é rara também, porque acho importante também a gente buscar coisas que não foram contadas ou pontos de vista que ainda não foram acionados e explorados, aí talvez esteja o ineditismo de alguns trabalhos. Depois eu levo também em consideração as dificuldades que a pessoa pode ter encontrado para tratar de algumas temáticas que são delicadas, que é difícil de encontrar pessoas que se disponham a dar depoimentos, tudo isso eu acho que deve ser levado em consideração, inclusive as dificuldades materiais que a pessoa teve. Aí claro depois e por último, eu levo em consideração os aspectos estéticos, os aspectos técnicos, se tá bem feito. (GUIDOTTI, 2022, professora)

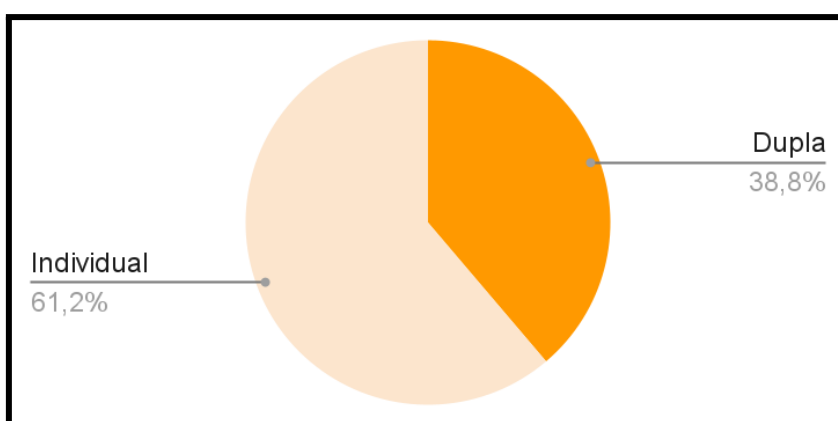
Para mim o que mais impacta o resultado final é o roteiro, eu sou muito concentrado na produção do roteiro, tanto que nas orientações de documentário de vídeo, a principal exigência é que o estudante trabalhe a partir de um roteiro do documentário, claro que você pode ter uma liberdade poética, mas dos trabalhos que eu orientei, aqueles que estavam bem estruturados no roteiro do trabalho o resultado foi melhor aqueles que

negligenciaram a produção do roteiro e apostaram muito no "câmera na mão, ideia na cabeça" o resultado tem partes confusas, mal amarradas, isso é empírico, não tem uma estatística, mas eu não tenho dúvidas. [...] Então eu acho que o principal parâmetro é esse, como você organizou a abordagem e a valorização dos diferentes espaços de informação, as entrevistas, as imagens, os textos em ordem, eu sempre trabalhei com esse método de entender o resultado do documentário, imaginá-lo na sua complexidade. (MORAES, 2022, professor)

No meu entendimento, o conteúdo tem que estar amarrado: começo, meio e fim. Se ele me permite que eu assista do começo ao fim de uma maneira agradável que não me distraia, ele atingiu o meu objetivo. Se ele começa a ter alguns problemas, existem alguns problemas técnicos que podem comprometer, uma sonora que não foi bem cortada, sobrou um disparo de imagem e questões editoriais, a escolha da sonora, aquele pedaço lá não tinha nada a ver, não conduzi, então no primeiro momento é isso: o documentário tem que andar, tem que fluir. Aí depois se ele não funciona tem que descobrir o porquê e quais os elementos técnicos ou de conteúdo que estão bloqueando. Pode ser uma sonora com problema técnico ou pode ser um problema de informação. Tem documentários feitos só com entrevistas e que pensam que é só selecionar e se colocar uma do lado da outra e não é bem assim. A entrevista tem que ser concebida de uma maneira que o vídeo caminhe porque às vezes falta informações ali, dá para colocar em caracteres algumas informações, mas às vezes o pessoal acha que é uma colagem e que vai dar certo e não dá, o vídeo fica pesado. (CROCOMO, 2022, professor)

Em relação à autoria dos trabalhos, percebemos a predominância da autoria individual nos documentários em relação aos trabalhos em dupla, mesmo que o regimento do curso permita as parcerias.

Gráfico 8. Autoria dos documentários (1982-2021)



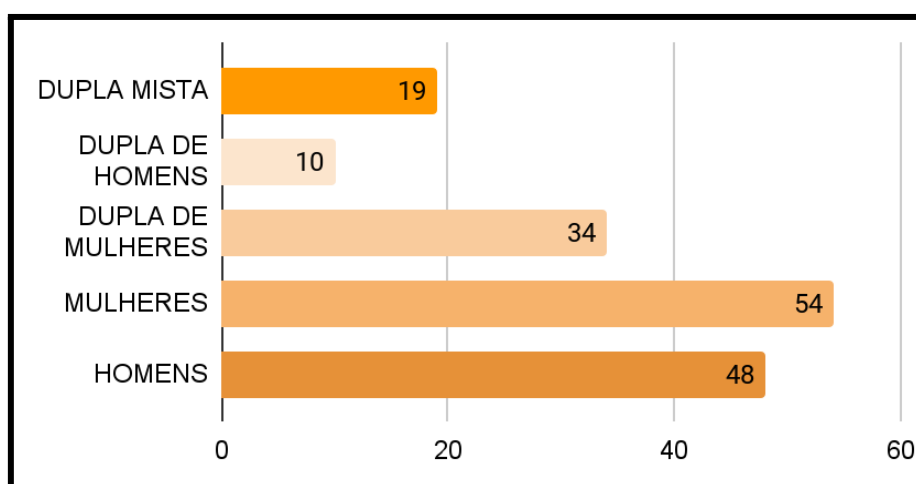
Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

A gente sabe que fazer documentário é algo difícil de fazer sozinho e isso é uma tendência entre os nossos alunos da UFSC, querer fazer o documentário sozinho. Ninguém trabalha sozinho nesse mercado audiovisual, é algo que se faz com ajuda de várias pessoas. (GUIDOTTI, 2022, professora)

Foi fundamental fazer em dupla no nosso caso. Tivemos que bater perna por Florianópolis inteira, muito material para decupar, muita coisa para editar, muita coisa pra escrever no relatório. Para esse documentário não teria como fazer sozinho. Desde a decisão de que iríamos fazer juntos e a escolha do tema, foi um alinhamento interessante, até chegar a um consenso. Seria difícil se os dois pensassem muito diferente, o que não foi nosso caso, acredito que o produto final fique prejudicado quando não se tem esse alinhamento, vai parecer forçado. (KRIEGER, 2022, egresso de 2007)

Sobre a questão relativa ao gênero dos autores dos trabalhos, é possível constatar que de 1982 a 2021 foram as mulheres, as que mais produziram documentários em seus TCCs. Foram 54 estudantes mulheres individuais somadas às 34 duplas (68 mulheres) e mais às 19 mulheres das duplas mistas, totalizando o envolvimento de 141 mulheres na produção de documentários. O total de estudantes homens envolvidos é de 86.

Gráfico 9. Autores por gênero (1982-1991)

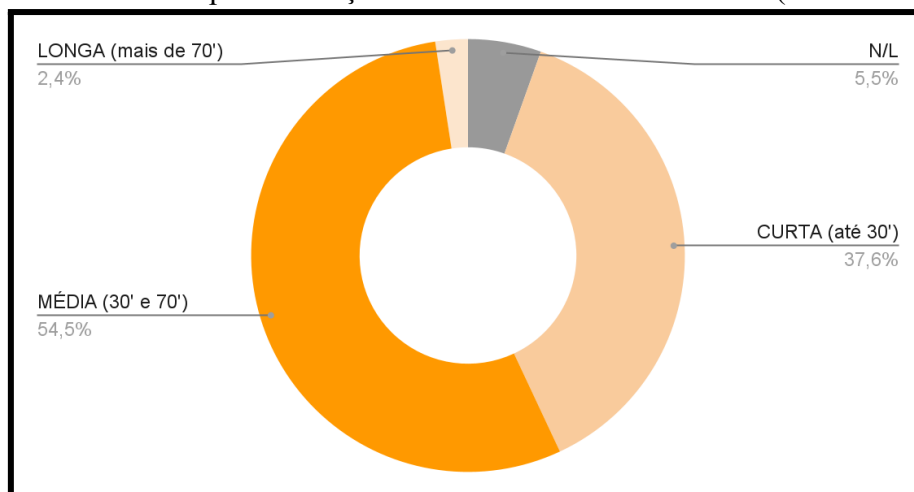


Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

O gráfico para analisar o tempo de duração⁶² dos TCCs documentários demonstrou que no geral a duração média dos documentários ficam em torno de 40 minutos, não ultrapassando setenta minutos. Observamos que dos 164 documentários analisados, nove não foram localizados (N/L), 62 são de curta duração, 90 apresentaram média duração e 3 documentários passaram de 1 hora e 10 minutos, caracterizando longa duração.

⁶² Para fins de análise ficou definido como **curtas**, trabalhos até 30 minutos; **médias**, trabalhos entre 30 e 70 minutos e **longas**, trabalhos a partir de 70 minutos.

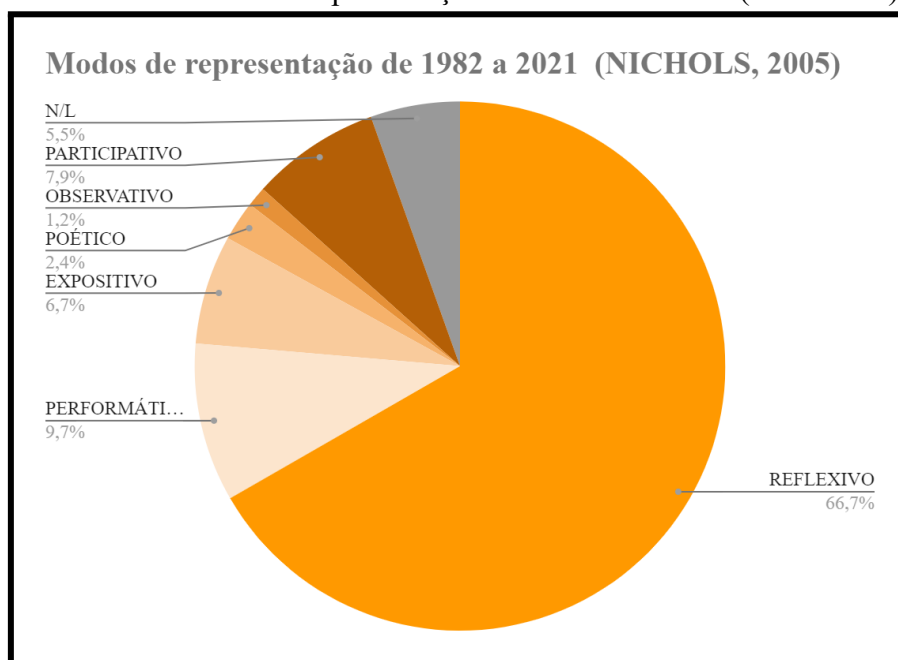
Gráfico 10. Tempo de duração dos documentários em TCCs (1982-2021)



Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

Podemos ainda constatar no período integral de 1982 a 2021, a predominância de documentários reflexivos, em relação ao seu modo de representação (NICHOLS, 2005). Embora haja, em muitos casos, a presença de dois ou mais modos, busquei categorizá-los de acordo com o modo de representação que exerce maior influência no trabalho. Como mostra o gráfico a seguir, dos 165 documentários produzidos, 110 deles trazem explicitamente hipóteses, pontos de vista e opiniões que aguçam as interpretações do espectador.

Gráfico 11. Modos de representação nos documentários (1982-2021)



Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

A partir destas observações gerais citadas acima, busquei encontrar alguns pontos em comum nos trabalhos de conclusão de curso que nos dessem subsídios para destacar as características principais, a exemplo da intenção histórica e do encadeamento de entrevistas, além de outros aspectos que tomaremos como base mais adiante, para nossa análise.

Mas, porque os estudantes escolhem documentários?

Não pretendemos aqui interpretar as escolhas dos estudantes, mas divagar sobre esse crescimento e demanda. O relato de experiência na orientação de TCCs documentários em Cursos de Jornalismo, da professora Heidy Vargas, compartilhado na Revista de Estudos de Jornalismo em 2010, destacou a intensa produção nos trabalhos de conclusão de curso de Jornalismo, na Metodista de São Paulo naquela época. Segundo a professora, "[...] esse dado não é exclusividade de um curso, mas a maioria tem preferido o documentário jornalístico". (VARGAS, 2010, p. 107). Para ela, o aluno deseja fazer um documentário

[...] pois ele acredita que o seu trabalho terá uma menor mediação do jornalista. Assim, ele **suprime o off e aumenta a presença do entrevistado** no “documentário”, pensando estar fazendo a coisa certa quando na verdade ele deturpa e **banaliza a proposta da narrativa documental**. Esse desejo de não intermediar as relações, de não interferir no processo surge de uma necessidade que o aluno tem de narrar os eventos distantes do formato da reportagem especial televisiva, de inovar e construir uma história com máximo de realismo, aparentemente sem mediações, ou de se aproximar de uma técnica e que oferece a oportunidade de exercitar a criatividade audiovisual. (VARGAS, 2010, p. 124, grifos meus)

Nesta linha, buscamos nos aproximar do nosso objeto empírico através da leituras de relatórios finais de TCCs, tanto digitais (já disponíveis no Site do Repositório Institucional da UFSC), como físicos (guardados nas gavetas da Hemeroteca do Curso de Jornalismo da UFSC). Extraí deles, alguns trechos que nos permitem perceber as aspirações de estudantes que produziram documentários.

Tabela 5. Relatos dos acadêmicos do Curso de Jornalismo da UFSC

Ano	Acadêmico(a)	Relato	Título e sinopse do TCC
1990	Maria Lau Macarini	“Sem a amarração do texto em off, característica da reportagem em vídeo, o vídeo tenta se estruturar por si. Depoimentos e clipes de imagens formam o discurso do que já foi chamado	TCC “Avesso” Sinopse: O vídeo-documento problematiza a questão da loucura, usando o discurso daqueles ditos loucos em contraponto com o discurso dos ditos normais.

		de “a clausura do fora e o fora da clausura”, num livro escrito por Peter Pál Pelbart”.	
1997	Allayn Rothermel e Kiria Meurer	“Queríamos utilizar linguagens que fugissem dos padrões consagrados do jornalismo comercial e dar tratamento especial a todas as fases do projeto. Trabalhamos com o imaginário e com as memórias dos personagens que habitam este universos de uma forma especial”.	TCC “Tronco das águas” Sinopse: O vídeo aborda a questão dos pescadores da Grande Florianópolis, com foco na canoa, levando em consideração todo o universo que os cerca.
1999	Samanta Lopes	“Domingo não deixa de ser, para mim, uma crítica ao jornalismo convencional, principalmente quanto à figura do repórter, que tenta se mostrar imparcial perante os fatos. No meu caso, optei por interferir e assumir uma relação dialógica com o entrevistado”.	TCC “Domingo” Sinopse: O vídeo faz uma reflexão sobre o significado do domingo na vida das pessoas de Florianópolis. Relata a experiência de moradores e suas expectativas sobre o dia de domingo.
2006	Denise Ferreira e Sylvia Dantas	“O documentário será de grande importância como referência histórica sobre um dos maiores cantores e compositores da MPB. Além de registrar passagens de sua vida e formação profissional, o documentário é um resgate de um período da história em que floresceram grandes ícones da música brasileira”.	TCC “Estrada Natural” Sinopse: Este vídeo documentário conta a história do cantor e compositor Milton Nascimento, desde sua infância em Minas Gerais, até a consolidação da sua carreira, no final da década de 1970.
2013	Rodolfo Henrique Conceição	“Tive em mente mais a produção de um documentário – onde se busca mostrar um retrato da realidade, mas que, assim como o cinema de ficção, está mais sujeito a subjetividades e a uma representação parcial dessa mesma realidade – do que de uma grande reportagem em vídeo tradicional”.	TCC “Na pele” Sinopse: Em 2013, a PM-SC realizou um concurso para soldado que teve grande repercussão por causa de reprovações absurdas, entre elas pessoas que tinham tatuagens, mesmo que elas fossem escondidas pela farda. Na pele é um documentário que conta a história de Felipe Amalfi, advogado que passou por isso. Em paralelo, outros tatuados que seguem

			carreiras tradicionais falam sobre motivações pessoais e preconceitos, enquanto tatuadores falam mais sobre a arte.
2014	Daniel da Silva Lemes	“O formato documentário foi escolhido como forma de permitir ao espectador sentir e visualizar as questões ligadas ao entorno do estádio e dar uma possibilidade de diferentes opiniões”.	TCC “Periferia da copa” Sinopse: Este trabalho de conclusão de curso é um documentário que trata das grandes mudanças que estão acontecendo no bairro de Itaquera, zona leste de São Paulo, onde está sendo construído o estádio de abertura da Copa do Mundo de 2014, conhecido como Itaquerão. Entre as pautas, especulação imobiliária, remoção de favelas, instalação de parques lineares, aumento da população do bairro, histórico do local, problemas de infraestrutura e mobilidade urbana e curiosidades da vida dos habitantes do bairro.
2017	Ana Carolina dos Santos e Camila Valgas	“Como acreditamos que o público não consome mais conteúdo jornalístico da mesma forma, pensamos que experimentar e testar outros formatos é necessário [...] diferenciando um pouco da narrativa convencional marcada pelas regras do jornalismo televisivo, afinal, queríamos experimentar possibilidades.”	TCC “Rota Youtuber” Sinopse: Este Trabalho de Conclusão de Curso é um vídeo documentário jornalístico que tem como objetivo mostrar aspectos do uso profissional do YouTube, maior plataforma de vídeos online do mundo e considerado, no Brasil, a segunda marca mais influente. Para tanto a reportagem apresenta a organização do negócio, a viabilidade, a relevância e o alcance de público, além da construção da linha editorial própria dos criadores de conteúdo e o que os faz se destacar em um mercado tão novo.
2017	Joelson Cruz Cardoso	“A opção pelo documentário se deu pelas possibilidades de construção de uma estrutura que se difere da maneira tradicional de uma reportagem para TV e assim, abordar a questão histórica e servir de memória para as futuras gerações”.	TCC “Farinhada: do engenho a indústria” Sinopse: Este Trabalho de Conclusão de Curso é um documentário em vídeo que registra a história, a evolução e a prática dos processos de produção de farinha de mandioca em Santa Catarina, atividade que tem até hoje uma grande expressão econômica e cultural no estado. O registro se dá a

			partir de três pautas: nos engenhos artesanais movidos a tração animal, nos engenhos eletrificados e mecanizados e na indústria moderna. Mostra a luta pela preservação do modelo tradicional ao mesmo tempo em que conta a sua história e as formas de produzir farinha empregadas hoje.
2019	Luiza Morfim e Antônio Toldo	“Percebemos ao longo do trabalho de edição que um documentário nos permitiu criar um roteiro mais original e fiel a nossa ideia sem deixar de lado, logicamente, uma edição minuciosa com critérios que aprendemos nas disciplinas do curso de jornalismo”.	TCC “O era uma vez na era digital” Sinopse: Este Trabalho de Conclusão de Curso é um documentário em vídeo que se propõe a tratar da relação entre livros e tecnologia a partir da geração mais jovem, mostrando como se relacionam com esses dois mundos. O objetivo é apresentar os novos hábitos de leitura e de consumo de livros na era digital e como o mercado literário funciona para atrair e manter leitores no contexto de novas tecnologias.
2020	Sofia de Amorim e Tatiane França	“O trabalho se distancia de uma grande reportagem em vídeo e se aproxima do gênero documentário por transmitir a verdade dos fatos observados pelas autoras do trabalho, uma representação parcial da realidade construída com os princípios jornalísticos, mas que enfatiza um tom de voz”.	TCC “A opinião do riso” Sinopse: A instabilidade política no Brasil não é novidade mas, nos últimos anos, manifestações vêm mostrando a insatisfação crescente dos brasileiros com seus governantes. O processo de Impeachment contra Dilma Rousseff que culminou na posse de Michel Temer, a prisão do ex-presidente Lula e a vitória de Jair Bolsonaro nas eleições presidenciais de 2018 foram acontecimentos que repercutiram em toda a sociedade e o humor teve um papel fundamental nesse contexto.

Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

Para finalizarmos junto aos nossos colaboradores docentes, buscamos informações quanto às ações de ensino e extensão voltadas especificamente para o documentários dentro do curso da UFSC.

Não, eu não trabalho com documentário. Eventualmente, você pode ter uma unidade ou outra que fale de gêneros televisivos, mas eu trabalho com história, telejornalismo, conceito da linguagem e me concentro muito na etapa da produção da notícia, no clássico pauta, reportagem e telejornal. O

que a gente tem concentrado nisso na graduação são telejornalismo 2, que tinha como proposta trabalhar diferentes tipos de telejornalismo, e o Fernando trabalha com uma disciplina também de documentário, pelo que eu me lembro do nosso cardápio de disciplinas dessa área são essas, mas a de vídeo e telejornalismo é da prática de telejornalismo mesmo, que mistura a concepção teórica e conceitual com a experimentação (MORAES, 2022, professor)

Eu criei uma disciplina para tentar clarear o que é documentário e o que é reportagem, para assistir e analisar documentários e reportagens já dei várias vezes essa disciplina, o nome da disciplina era Tópicos Especiais, outra vez foi chamada de Análises de reportagens e documentários, mas no geral era “tópicos especiais número tal”. Depois foi criada uma disciplina fixa opcional Documentário e Jornalismo [JOR6019], talvez eu ofereça agora [em 2022] de novo. (CROCOMO, 2022, professor)

Sempre teve essa discussão, nós estamos hoje com três currículos funcionando. No currículo anterior a esse, foi o primeiro currículo que tinha como disciplina optativa a JOR 6019 que quase sempre é o Fernando que ministra, a partir dos documentários produzidos no curso inclusive, ele [Fernando Crocomo]convida os egressos para apresentar os seus documentários e recentemente ele fez um projeto de extensão discutindo exatamente Documentário e Jornalismo e trazendo uma discussão em cima do Eduardo Coutinho e do José Hamilton Ribeiro. (EMERIM, 2022, professora)

É muita oferta, é muita coisa para ver, então, como esses jovens consomem muito conteúdo dessa maneira, eu imagino que eles queiram produzir isso também nos seus tccs finais, é uma tendência. [...] Eu acho que vai ser inevitável nós inserirmos uma disciplina obrigatória que consiga dar conta dessa grande demanda dos alunos por produção de outros formatos audiovisuais além da videoreportagem. (GUIDOTTI, 2022, professora)

A disciplina optativa mencionada pelos professores se chama Documentário e Jornalismo [JOR6019], que apesar de existir desde o currículo de 1996, só foi ofertada com este nome, duas vezes⁶³ no decorrer da história do Curso de Jornalismo da UFSC. A ementa aborda a estrutura, formas de construção narrativa e produção de documentários audiovisuais para diferentes suportes e tem carga horária de 72 horas/aula. No conteúdo são tratados conceitos como notícia, reportagem, documentário, ausência e presença de *off*, apuração, produção, direitos autorais e edição. Estiveram à frente dessa disciplina os professores Fernando Antônio Crocomo (Semestre 2017/1) e Antônio Cláudio Brasil (Semestre 2018/2). Foi verificado que dos 50 acadêmicos que passaram pela disciplina, 14 deles optaram por realizar documentários em seus TCCs, oito (8) realizaram reportagens em vídeo, dois (2)

⁶³ Informação fornecida e confirmada pelo Departamento de Jornalismo da UFSC em 12 de janeiro de 2022. No segundo semestre de 2022 a disciplina foi oferecida mais uma vez pelo professor Fernando Crocomo, no entanto não entrou no recorte temporal da pesquisa. Durante o curso existiram outras disciplinas optativas de cinema, reportagem em vídeo, comunicação e afins que estabeleciam diálogo com o documentário chamadas de Tópicos Especiais.

estudantes produziram programas de TV e os demais optaram por outros formatos não audiovisuais.

A partir desta breve apresentação, divido a produção de documentários em dois tempos históricos: Tempo da Comunicação Social e Tempo do Jornalismo, onde pretendo apresentar a produção de documentários destes períodos de maneira mais específica, destacando as principais características, memórias e experiências dos colaboradores da pesquisa (professores e egressos), além das análises sobre cada época no que se refere a produção de documentários em TCCs.

3.2 TCCs no tempo da Comunicação Social [1986-2000]

Neste subcapítulo trataremos de um período que vai desde 1982, quando há a formatura da primeira turma do Curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo até 2000, ano onde se fecha um ciclo de mudanças no posicionamento pedagógico do curso, culminando com modificação do nome.

Em meio a ditadura militar que governou o Brasil de 1964 e 1985, o curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo foi criado, em 1979. Na época a estrutura física contava com três salas de aula no prédio que é atualmente ocupado pela Agência de Comunicação da UFSC (Agecom) e só em 1981 passou para o espaço que se mantém até hoje, o Bloco A do Centro de Comunicação e Expressão (CCE). Se tratando de infraestrutura para a produção de trabalhos de conclusão de curso em vídeo, muita coisa mudou de lá para cá. O egresso Mhanoel Mendes, da turma de 1986 e os professores Áureo Moraes e Fernando Crocomo, que se formaram no curso em 1987 e 1988, respectivamente, puderam acompanhar esta evolução técnica e tecnológica.

No curso de jornalismo nós não tínhamos uma ilha de edição de telejornalismo, não tínhamos laboratório. Então quando nós íamos treinar, nós íamos para a TELESC, onde hoje é a Oi [agora, novo prédio da Udesc]. Na época a gente tinha um laboratório de rádio, meia boa, mas tínhamos. Tínhamos uma sala de redação com um monte de máquina de escrever. [risos]. (MENDES, 2022, egresso de 1986)

[...] a gente tinha um laboratório de radiojornalismo minimamente estruturado, na época analógico, gravadores de rolo, uma mesa, dois microfones, eu diria que era aceitável, mas precário. E tinha uma área de fotografia com toda a estrutura para fotografia analógica também, mas era carente de máquinas, então a nossa formação desse ponto de vista era muito

restrita, as opções de produção de TCC também eram muito restritas. (MORAES, 2022, professor)

Quando eu estudei aqui no curso não tinha equipamento de vídeo. Os equipamentos de vídeo só chegaram no ano em que eu me formei [1988] e aí já não dava mais tempo. A partir daí é que se montou o Laboratório de Vídeo. Mas eu lembro de ter tido uma aula só em que a universidade fazia o convênio com as emissoras locais. Eles vinham um dia para cá e a gente saía com a câmera e voltava.. (CROCOMO, 2022, professor)

Como a gente não tinha o laboratório de vídeo, as nossas aulas de telejornalismo eram viabilizadas a partir de um contrato com a TV Executiva da TELESC. Eles tinham internamente, um sistema de TV para fazer treinamentos e tinham uma equipe terceirizada que gerenciava o uso de equipamentos. Aí a gente dispunha de uma câmera e dos equipamentos de edição para fazer a finalização. Me lembro que ao longo do curso eu fiz uma reportagem de televisão, hoje eu tenho estudantes que ao longo de um semestre fazem dez. (MORAES, 2022, professor)

A TV Executiva era uma órgão interno da empresa Telecomunicações de Santa Catarina (Telesc) que exibia conteúdos organizacionais como treinamentos, palestras, conferências e informações de interesse interno da empresa e dos seus funcionários. A TV Executiva da Telesc possuía equipamentos de gravação, edição, estúdio e equipe, e manteve um contrato de parceria com a UFSC que possibilitou a produção dos primeiros TCCs em vídeo do Curso de Comunicação Social.

Eu consegui com o prefeito de Criciúma o hotel deles [da equipe da Telesc], eu consegui gratuitamente um restaurante onde eles almoçavam e jantavam, eu era guri na época. Tinha um cinegrafista da Telesc e um motorista que servia como, entre aspas, pau de fogo, assistente geral lá, né? [E a edição?] A edição foi lá na Telesc também, em 1986, os funcionários de lá fizeram. (MENDES, 2022, egresso de 1986)

Os TCCs em vídeo mais antigos foram produzidos ou através destas parcerias ou utilizando os equipamentos da emissora onde os próprios estudantes já trabalhavam, pois o curso não possuía nenhum equipamento de vídeo. Foi em 1988 que chegaram as primeiras máquinas U-Matic da Sony, possibilitando a estruturação de um laboratório para o Curso de Jornalismo da UFSC que foi inicialmente chamado de Laboratório de Telejornalismo. Os primeiros TCCs finalizados no laboratório próprio do curso foram “Aos 12 minutos do primeiro turno”, da estudante Clarissa Machado; “Sem tetos Turismo e miséria na ilha da magia, de Rosangela Bion; “É Hora do Milagre” de André Rohde, além do curta ficcional “Balanço Bruxólico” de Maria Cristina Yoshizato, todos de 1989.

Figura 5. Documentário “Sem tetos” (1989)



Fonte: Labtele

Eu entrei como professor substituto em 1996. Depois entrei como professor efetivo em 1998. Nessa época esses equipamentos de 1988 já estavam chegando no fim da linha, eram muito pesados e estavam dando problema, quebrando bastante. (CROCOMO, 2022, professor)

Eu acabei me formando e não acompanhei no período em que estava de fora, mas quando eu voltei em 1993, já dispúnhamos de um espaço com câmeras de VHS, com edição com sistema videocassete, praticamente artesanal. A gente gravava com o super VHS, e capturava em disquete. (MORAES, 2022, professor)

O laboratório também já tinha adotado o sistema SVHS e foi aí que a gente procurou a questão dos equipamentos digitais, queríamos experimentar a edição no computador, quando chegou um único equipamento da Apple, um Quadra 950 da Mac. O software de edição se chamava Media Composer e o sistema era Avid numa máquina da Apple que era muito boa por sinal e ajudou a fazer vários TCCs. (CROCOMO, 2022, professor)

De acordo com a dissertação do professor Fernando Crocomo (2001), foi através de um projeto desenvolvido com recursos destinados a vídeos educativos em 1995, que o curso conseguiu adquirir uma estação de edição não-linear⁶⁴, uma revolução tecnológica para a

⁶⁴ Na edição não-linear, o vídeo é convertido de formato analógico para formato digital e pode ser facilmente modificado pois é visualizado e editado na tela do computador de maneira não-linear, com a escolha das cenas na ordem desejada, com a possibilidade de trocas de cenas, inserções e efeitos. Antes disso, o processo era feito de maneira linear com o uso de videotapes com duas máquinas, uma que reproduzia e outra que gravava cada trecho um depois do outro, de maneira linear, ou seja, os filmes eram cortados e depois colados na sequência do roteiro e para refazer uma edição era preciso gravar todas as cenas em sequência a partir do ponto alterado.

época. Viviane Peixe, estudante do curso entre 1993 e 1997 viu as transformações da metade para o final da sua graduação com a instalação de computadores que substituíram as máquinas de escrever nas aulas de redação.

Olha, no curso a gente pegou primeiro máquinas de escrever, de datilografia mesmo. Depois chegaram os computadores e aí, várias descobertas. Na sala de rádio, a edição era de fita, tinha umas fitinhas que tinham que voltar e juntar as partes. Na ilha de TV você tinha fitas betamax. Mas quando chegou o momento do nosso TCC, foi a primeira vez que a gente estava numa ilha de edição digital. Então no curso já tinha recursos técnicos e ainda chegou essa tecnologia que a gente não esperava. Foi tudo muito inovador, embora o processo de edição para o aluno que estava se formando era igual, mas para o Roger [editor de vídeo] mudou tudo porque agora ele não precisava colocar tudo na ordem certa, fita 1, fita 2. (PEIXE, 2022, egressa de 1997)

Eu lembro que tinha vários projetos em vídeo e eles eram filmados com as câmeras do curso, mas como eu tinha minha acabei usando a minha M900 da Sony. [...] Daí a edição foi lá mesmo no laboratório com o Roger [Gnecco] operando a ilha de edição. (GASSEN, 2022, egresso de 1997)

No laboratório tinha um editor, o Roger e um câmera, o Henrique. Cada turma ficava com um horário para contar com a equipe e quando precisava a gente pagava uns extras para eles. Inclusive uma vez a gente fez uma festa na maravilhosa Chandon, que era uma boate gay de Florianópolis, para arrecadar dinheiro para pagar esses extras para o Henrique, para pagar táxi para as meninas [drag queens] e não lembro se tinha extra para o Roger, mas lembro que ele nos ajudou muito porque ele tinha acabado de ser treinado para edição digital então ele nos deu muitas ideias. (PEIXE, 2022, egressa de 1997)

Como comentado, a princípio o laboratório foi chamado de Laboratório de Telejornalismo. No período de 1995 até 1999 o laboratório foi denominado de LabVídeo e a partir de 2000 passou a ser chamado definitivamente por LabTele - Laboratório de Telejornalismo. Os técnicos que operavam câmeras e computadores eram contratados pela FAPEU - Fundação de Amparo à Pesquisa e Extensão Universitária. Se tratavam de cinegrafistas e editores de imagens⁶⁵ à disposição do laboratório.

⁶⁵ Os operadores de câmera e editores de imagens que mais aparecem neste período (1989 a 1999) são Roger Gnecco, James Pereira, Ana Carine, Luis Ricardo Silva, Estela Moreira, Sérgio Brenner, Sérgio Severino, Carlos Henrique Guião e Valdimir Rocha.

Figura 6. Laboratório de Vídeo (1998)



Fonte: Fernando Crocomo/Arquivo pessoal

Antigamente a UFSC tinha vários funcionários que eram contratados via fundação e depois aos poucos foi sendo proibido ter funcionário da fundação. Era uma máquina só, era um funcionário só, **mas a gente precisava fazer as coisas e eu comecei a estimular os alunos a aprender**. Então promovi um curso para remunerar o funcionário para que ele ensinasse os alunos e foi aí que alguns alunos aprenderam a mexer e a editar, eles se tornaram monitores do laboratório. (CROCOMO, 2022, professor, grifos meus)

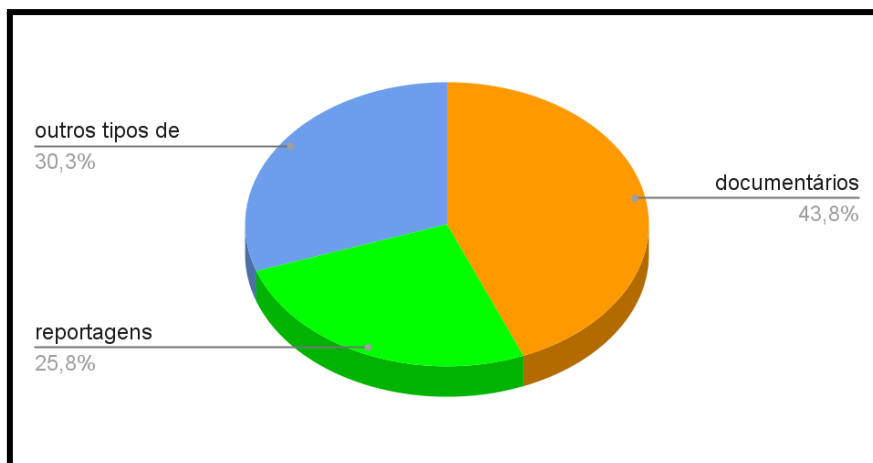
A partir dos anos 2000 já é possível verificar nos créditos dos vídeos, a presença dos monitores do laboratório, estudantes do curso que passaram a editar e finalizar os trabalhos de conclusão de curso dos colegas, como foi o caso do egresso Luiz Tasso Neto.

Eu entrei na faculdade em 1999. Eu gostava muito das aulas de rádio, tinha interesse nas aulas de texto, mas meu foco era televisão, então logo de início eu falei: “Vou me enfiar aqui, ajudar no que tiver pra ajudar”. O professor na época era o Fernando Crocomo e a gente logo de cara teve uma empatia, nós dois somos do interior de São Paulo e ele também tinha estudado na UFSC. Ele colocava a mão na massa mesmo e eu cheguei lá no laboratório e falei “Ó professor, tô aqui se precisar pra alguma coisa”. Eu lembro que um dia ele estava soldando uns cabos de microfone e eu perguntei se podia ajudar, ele duvidou, mas eu sabia soldar, aprendi com meu avô quando era pequeno. A partir disso, no terceiro semestre já surgiu a oportunidade de bolsa para ser monitor no laboratório. Eu fui monitor por uns dois ou três semestres, nisso eu aprendi edição linear, não-linear, os primeiros computadores estavam chegando na universidade. (NETO, 2022, egresso de 2004)

Se olharmos para a produção do “Tempo da Comunicação Social”, veremos que existia nesta época uma diversidade de narrativas experimentais. Por seu caráter panorâmico, nossa abordagem não vai destacar as singularidades dos TCCs individualmente, mas fazer uma análise generalizante para dar conta dos 39 documentários realizados entre 1982 e o ano

2000. O mapeamento aponta que o ano com maior produção de documentários realizados dentro deste recorte temporal se concentra em 1992, totalizando 8 TCCs.

Gráfico 12. TCCs em vídeo de 1982 a 2000



Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

As questões sociais predominaram na temática dos documentários deste período. Foram trabalhos alternativos que questionavam a mídia e a própria maneira de se fazer jornalismo na televisão. Mais para o final dos anos 1990, a temática muda e se volta para questões de arte e cultura, com a preocupação de registrar os costumes, a história e os modos de fazer ilhéus⁶⁶.

Esses TCCs mais alternativos eram de um grupo que procurava refletir sobre o vídeo, sobre o audiovisual, ligados ao pessoal que depois de um tempo foi para o [curso de] Cinema. Na década de 1990, esse grupo de professores criou o Laboratório de Estudos Culturais - LEC aqui dentro do Curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, que hoje é o Laboratório de Estudos de Cinema, está lá no curso de Cinema. (CROCOMO, 2022, professor)

A gente ainda era um curso de Comunicação em um Departamento de Comunicação, que ainda tinha um currículo no qual convivia a área de cinema, professores de formação em cinema e havia tanto orientações de trabalho na perspectiva da linguagem cinematográfica de ficção, quanto na área de documentários ou sobre reportagens, programas de televisão. (MORAES, 2022, professor)

Era um grupo de professores que trabalhava bem por essa vertente, por essa linha. Tinha o professor Mauro Pommer, que depois foi para o cinema, a

⁶⁶ Tronco das águas (1997), Sabor de memória (1999), Embalaia (2000), Arrombassi (2000), Pão-por-Deus (2000).

própria Aglair, a Carmen Rial, o José Gatti, então foi deles que veio essa influência de levar o aluno a refletir e procurar esse caminho [...] o que abria muito a cabeça para tentar sair fora da daquela padronização. (CROCOMO, 2022, professor)

Os TCCs eram bem icônicos, dois em especial, um pela sua natureza, era um videoclipe, o outro era um trabalho experimental que beirava o erotismo e muitos de nós estranhamos, não por um julgamento moral e sim porque tinham linguagens muito distantes do cotidiano do jornalismo, mas eram muito caras para aquele grupo de pessoas que estava pensando o processo da comunicação como um processo de reflexões estéticas na arte e na cultura, então era justificável. (MORAES, 2022, professor)

Podemos destacar ainda que o primeiro TCC que trabalhou o assunto “gênero” foi o trabalho "Marco Aurélio é... Tânia" do aluno Daniel Izidoro em 1991. O documentário constrói o perfil da personagem central com uma entrevista mais centralizada nela - que é mulher trans - abordando temas como marginalidade, abusos, drogas e prostituição. É perceptível ainda, o poder de convencimento que o estudante tem para que a personagem relate suas experiências. Intencionalmente, ouve-se a voz do acadêmico insistindo que Tânia conte sua história, fazendo ao mesmo tempo uma crítica ao modelo de jornalismo vigente e sensacionalista da época.

Figura 7. Documentário Marco Aurélio é... Tânia (1991)



Fonte: Labtele

A docente que mais orientou documentários no Tempo da Comunicação Social foi a Prof. Dra. Aglair Bernardo.

A Aglair foi nossa orientadora. A história do nosso documentário era da Vogue, uma drag que foi levada a um psicólogo, então a gente usou isso para desconstruir algumas questões, a gente não queria psicologizar. A gente fez escolhas de trás pra frente, a abertura. Deu espaço para falas, para caricaturas também que é um pouco da drag. (PEIXE, 2022, egressa de 1997)

Bom, eu tive dois orientadores, né? Eu me lembro que eu tive muitas conversas com os dois, muitas mesmo. Conversas individuais e conversas nós três, várias mesmo, várias. E os nossos encontros quando era mais técnica, ficava com o Gatti, que era cineasta. E quando era a parte mais filosófica, política sociológica era o Adelmo. Lembro que eu apresentei uma pré-versão para eles. Eles fizeram umas ponderações e tal e depois eu fiz as alterações e a versão final. (MENDES, 2022, egresso de 1986)

Tem gente ali no documentário que já morreu. Inclusive eu dediquei o meu TCC para um amigo meu da faculdade que tinha morrido um tempo antes, o Pedro Saraiva, ele era um grande jornalista. O cara morreu com 23 anos, ele terminou as disciplinas daí ele morreu antes da colação de grau, não conseguiu pegar o canudo. Ele estava jogando futebol e teve um infarto, eu levei ele no HU [Hospital Universitário da UFSC] e ele morreu. Daí no final aparece no documentário uma imagem dele numa aula de telejornalismo. (GASSEN, 2022, egresso de 1997)

Figura 8. Documentário Jornalismo, universidade e mercado (1997)



Fonte: Labtele

Esse cara era um grande jornalista, o cara era muito fera. [...] Eu já trabalhava no jornal, já tinha reprovado duas vezes numa disciplina de teoria do jornalismo e se eu reprovasse na terceira vez eu seria jubilado e perdia o curso. Daí ele foi lá na minha casa e me ajudou a fazer o trabalho. Eu não desisti do curso por causa dele, eu queria parar, sabe? Aquela coisa de

jovem, eu já trabalhava na área mesmo e ele disse “cara, continua, já tá tão perto”, daí eu me formei. (GASSEN, 2022, egresso de 1997)

Como Meihy e Seawright (2020) nos lembram, o trabalho de história oral temática, mesmo se concentrando num assunto específico, faz transcender outras lembranças pessoais que devem ser igualmente valorizadas na construção da história, ainda mais se tratando de um momento tão importante como a vida universitária dos nossos colaboradores egressos.

Eu tive aula com a Consuelo Lins, ela ficou pouco tempo. Dizem que ela passou por na banca de contratação por um equívoco. [risos] Porque havia uma forte ideia de que documentário não era jornalismo e ela entrou. A gente conversava muito sobre essa proximidade que ela tinha com o Coutinho, então eu tive essa disciplina que me clareou. O José Gatti falava também de documentário, *en passant*, mas falava. (PEIXE, 2022, egressa de 1997)

Nós baixamos mina, Carol. Nós fizemos entrevista com os mineiros saindo da mina, nós tínhamos que nos superar no valor humano porque as questões técnicas eram muito precárias. Tu lembra a música inicial? La laia laia [cantarola] Só isso, os caracteres, sem muitos efeitos. A parte do bar, foi filmada ali no bairro onde eu nasci, agora falando contigo vão vindo as lembranças da época do TCC. (MENDES, 2022, egresso de 1986)

Figura 9. Os Homens do Carvão (1986)



Fonte: Labtele

Na minha época, a disciplina de documentário não tinha, lembro também que tinha uma disciplina optativa de cinema no nosso curso de jornalismo que a gente podia fazer, inclusive o Henrique Finco que dá aula lá no curso de cinema foi meu orientador. (GASSEN, 2022, egresso de 1997)

Quando eu entrei era Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, quando eu me formei era Jornalismo, eu peguei a transição. Na minha época foi todo um tempo de transição, não só de aulas e ensino mas do espaço físico também, o prédio era super antigo, e durante 2000 a gente foi para o prédio de Letras. Enquanto isso, a parte do curso estava sendo reformada, onde é hoje, aquele “U”. (NETO, 2022, egresso de 2004)

Desde o final dos anos 1980 é possível identificar sinais de uma questão que se tornou usual nos documentários realizados no curso: fazer diferente do que o telejornalismo tradicional estava fazendo na época. Nos anos 1980, a televisão desenvolveu uma diversidade de conteúdos que eram acompanhados pela sociedade através de icônicas telenovelas, programas de auditório, comerciais (propagandas) famosos, programas infantis, minisséries, programas de humor e o próprio telejornalismo que estava se consolidando. É possível aferir que a efervescência cultural, televisiva e imagética do momento histórico do Brasil contribuiu para que os alunos criassem e misturassem narrativas. Os alunos dos Tempo da Comunicação Social queriam que seus TCCs passassem distantes dos padrões daquele telejornalismo que estava se estruturando.

Nós tivemos também uma disciplina de edição com um professor que veio da Universidade do Texas, o John, mal falava português. E ele mencionava que a edição para uma grande reportagem ou reportagem tinha um formato e edição para documental tinha outro [...] A gente lia indicações ou a Aglair [Bernardo] emprestava para nós, **mas a gente sabia que a gente queria fatiar isso e misturar.** (PEIXE, 2022, grifos meus)

Figura 10. Documentário Drag Stories: Lendas e Babados (1997)



Fonte:Labtele

De modo geral, tanto os documentários daquela época, quanto os filmes, vídeos e reportagens, eram um perfil do próprio aluno aqui do curso, são muito criativas, do ponto de vista de inovar mesmo [...] Então essa questão da criatividade era fruto da formação que a gente tinha, concentrada nessa perspectiva crítica e ao mesmo tempo, como a gente não tinha muita estrutura, o que tinha na mão a gente fazia. (MORAES, 2022, professor)

Além das reportagens e documentários, neste período também é possível verificar a presença de outros tipos de vídeo, que foram separados no Apêndice 2 - Mapeamento de outros tipos de vídeos em TCCs (p. 167). Entre 1982 e o ano 2000, num período relativamente curto, foram produzidos 9 TCCs experimentais, 4 vídeos educativos e infantis, 3 clipes musicais, 8 propostas de programas de tv e 3 vídeos institucionais.

No Tempo da Comunicação Social (1982-2000), o documentário foi percebido como um produto alternativo, sendo muitas vezes questionado sobre a sua própria essência jornalística, afinal, ficava distante daquilo que o telejornalismo estava fazendo na televisão. Quando Viviane Peixe (egressa de 1997) diz que “havia uma forte ideia de que documentário não era jornalismo”, a egressa revela o caráter subversivo de fazer documentários na época. O questionamento sobre determinados vídeos era o mesmo: “Mas será que isso é jornalismo?”

Analisando os vídeos deste período percebemos uma espécie de mix audiovisual. Os roteiros misturavam imagens (do cinema, da publicidade e do telejornal), sons e depoimentos que atendiam a basicamente duas frentes: a crítica e a histórica.

O trabalho “11111001000: O mundo num ZAP” de Ivanildo Júnior, produzido em 1992 é um típico caso deste período, que mistura através de colagens, trechos de filmes, entrevistas com enquadramentos exóticos, trilhas sonoras variadas, trechos de telejornalismo, da publicidade e da cultura pop que é estruturada sem vozes *off* ou *over*, construindo uma narrativa crítica com intuito de alertar sobre os riscos do excesso informacional na atualidade de 1991. Na figura abaixo, o artista plástico Fernando Lindote dando entrevista para o documentário em meio ao cenário de sua instalação que igualmente criticava os avanços da televisão.

Figura 11. Documentário 11111001000: O mundo num ZAP (1992)



Fonte:Labetele

No Tempo da Comunicação Social (1982 a 2000), o documentário foi mobilizado a partir de experimentações, altamente subjetivas, utilizando ora abordagens mais poéticas, ora abordagens mais críticas. Neste período é possível observar a tendência da mixagem extrema onde as entrevistas são intercaladas com muitos trechos daquilo que passava na televisão. Outra característica é a exposição das identidades das personagens, prostitutas, pacientes da Colônia Sant'ana, crianças abandonadas em orfanatos, pessoas em situação de rua, mutilados, adolescentes grávidas. Percebi que nesta época não tinha-se a necessidade de preservar a imagem das fontes, os TCCs em vídeo mostravam o rosto e o corpo das pessoas, fossem menores de idade ou não. Estes atributos podem estar relacionados à influência do Cinema Novo (estética da fome) que foi caracterizado por produções com poucos recursos feitas na base da resistência. O lema “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” reflete bem os primeiros anos do Tempo da Comunicação Social que se sobressai no seu capital humano, já que sua formação crítica privilegiava o estudante “não ser um *office boy* de luxo da grande elite” como enfatizou Mhanoel Mendes, egresso de 1986.

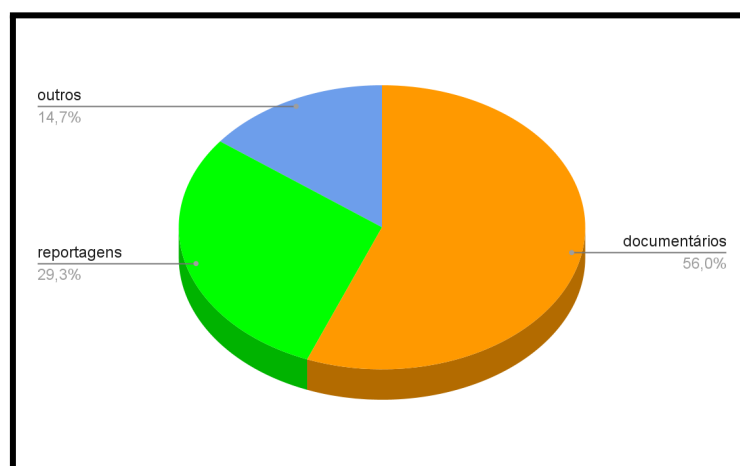
Estas características mais críticas, no entanto, vão perdendo força no final dos anos 1990 e no ano 2000 a produção de documentário se volta para as questões culturais e históricas locais. Além disso, como afirmou Frighetto (2016, p. 135), “com as relações pessoais desgastadas, esses docentes [mais alternativos e ligados aos Estudos Culturais] deixaram o departamento a partir do fim da década de 1990”, o que corrobora com o relato do professor

Áureo Moraes (2022) quando aponta que esta “cisão reorientou um pouco os TCC’s e provavelmente isso passa a ser observado a partir dos anos 2000”.

3.3 TCCs no tempo do Jornalismo [2001-2021]

O corpus de análise deste recorte temporal compreende 126 documentários, 66 reportagens em vídeo⁶⁷ e 33 vídeos classificados como “Outros⁶⁸” que abrangem vlogs, canais de Youtube, programas de TV, programas e programetes, institucionais, plataformas multimídia, telejornais.

Gráfico 13. TCCs em vídeo de 2001 a 2021



Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

Mesmo que nosso foco esteja na produção de documentários, a memória dos colaboradores da nossa pesquisa ultrapassaram os produtos e formatos pois dão a ver a experiência de cada um na realização de audiovisuais, que se tornou um dos pontos fortes e de maior investimento no curso. Um exemplo disto foi a questão do Fundo de Reparcelamento de Laboratórios⁶⁹, criado pelo Ministério da Educação no ano 2000 e lembrado por alguns colaboradores da pesquisa.

Em 2003, a UFSC recebeu mais de R\$ 5 milhões revertidos em câmeras de vídeo, mesas de som, retroprojetores, projetores multimídia entre outros, gravadores dos quais

⁶⁷ Apêndice 1 (p.155)

⁶⁸ Apêndice 2 (p.167)

⁶⁹ Chamado por “Fungradão”, o Fundo de Reparcelamento de Laboratórios fazia parte de um programa de modernização das instituições federais de ensino.

muitos foram destinados ao curso de Jornalismo, mais um passo na transição da era analógica para a era digital.

Figura 12. Release no site da UFSC

UFSC

Divulga
Semana
TV UFSC

AGECOM

Conheça a Agecom
Sugestões e Críticas

DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA

UFSC Ciência

UFSC recebe mais de R\$ 5 milhões em equipamentos do Fungradão/MEC

04/02/2003 10:41

Os equipamentos foram descarregados nesta segunda-feira, na Divisão de Patrimônio. São mais de 570 itens, entre câmeras de vídeo, gravadores, retroprojetores, mesas de som, projetores multimídia, cds player, microfones, monitores de tv entre outros.

Assim que foram descarregados os equipamentos passaram por uma conferência, para que fossem verificadas as condições das caixas.

Aqueles que chegaram com alguma avaria foram anotados e as informações enviadas para a transportadora e para o MEC.

Agora as empresas fornecedoras do material devem agendar visitas à Universidade para abrir as caixas, instalar os equipamentos e, dependendo do caso, orientar o treinamento dos funcionários que vão trabalhar com os materiais.

Fonte: Site da UFSC

Mais ou menos em 2002, 2003 que chegaram os equipamentos do “Fungradão”, chegaram as câmeras pequenas, mais baratas. Aí sim chegaram câmeras boas com equipamentos mini DV [Digital Video], vários DVDs que ficaram na redação, câmeras da Sony, câmeras da JVC, câmeras de estúdio novas, foi uma revolução! (CROCOMO, 2022, professor)

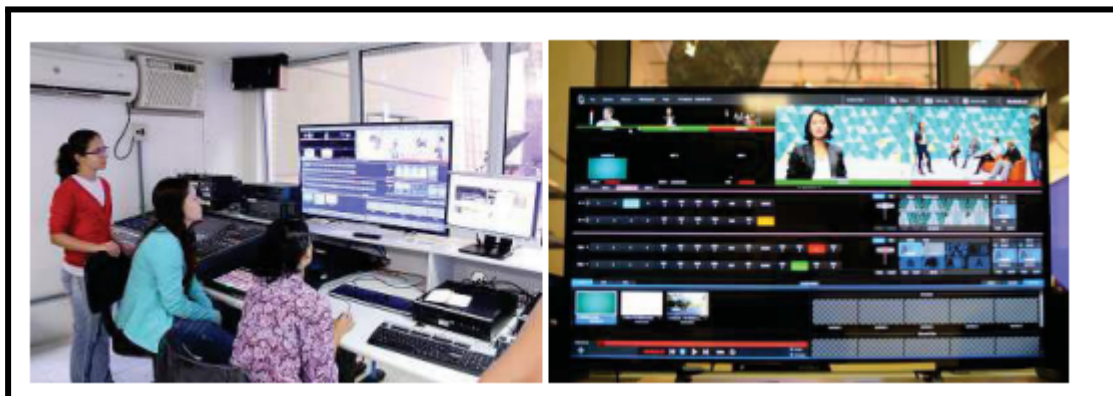
Foi uma compra internacional a partir dos levantamentos de necessidade das universidades para laboratórios do curso de graduação. Estávamos na fase do Super VHS e aí a gente passou para o MiniDV, que era mais moderno. No caso do rádio eram gravadores digitais MD’s, e no caso da foto eram as antigas Navitas. (MORAES, 2022, professor)

Sem dúvida essa modernização contribuiu para o aumento do número de vídeos em TCCs, mas para nós essa produção de vídeos já começou antes do boom digital porque não era comum outros cursos fazerem vídeo em TCC e nós aqui já fazíamos. [...] Começou a ser possível editar em PC [personal computer]. O PC era uma máquina mais barata que usava [um programa de edição chamado Adobe] Premiere e aos poucos a gente foi implementando tudo isso. Então se você olhar e notar que existe um aumento significativo de TCCs em vídeo foi por isso, facilitou muito, foi um caminho sem volta. (CROCOMO, 2022, professor)

Então o “Fungradão” qualificou os laboratórios, é verdade, mas em termos de suportes analógicos. Depois a gente passou a adquirir recursos digitais, o que

a gente tem hoje, aí estamos falando de 2010, mas sim, os documentários em vídeo explodiram depois da questão da infraestrutura. (MORAES, 2022, professor)

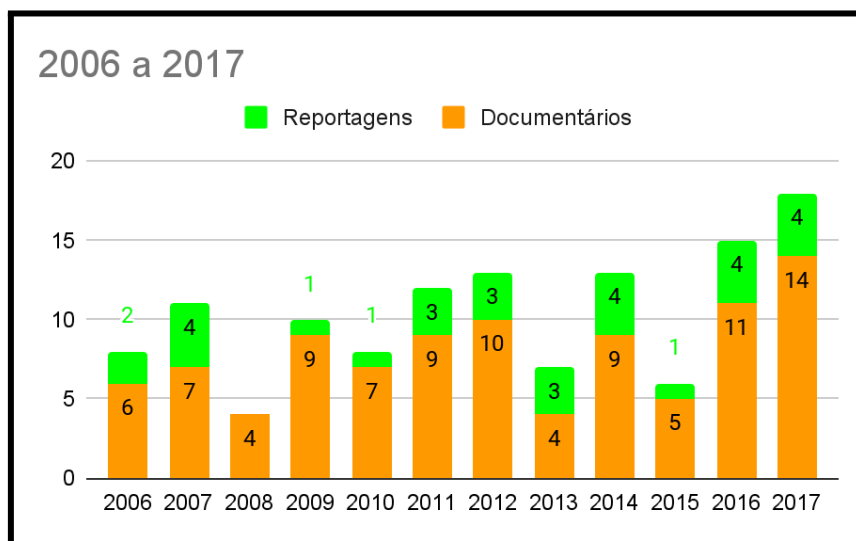
Figura 13. Laboratório de vídeo e equipamentos atuais



Fonte: Fernando Crocomo/Arquivo pessoal

Além da infraestrutura, outro fator que pode ter contribuído para o aumento dos documentários em TCCs no período 2001-2021 foi o surgimento do Youtube em 2005, uma plataforma de difusão dos conteúdos, antes restritos a poucas exibições. Até 2005, havia um equilíbrio entre a quantidade de reportagens e documentários anualmente, mas a invenção do Youtube, que garante o compartilhamento e a veiculação dos trabalhos gratuitamente, de certa maneira, formata a preferência por TCCs em documentário a partir de 2006. Neste período (2006 a 2017) a produção de reportagens diminuiu consideravelmente, como aponta o mapeamento (Apêndice 1, p. 155), pelo menos até 2017. O gráfico mostra que entre os referidos anos, foram realizados 94 documentários e 30 videorreportagens, lembrando que estes dados se referem aquilo que os próprios estudantes definiram nos seus relatórios.

Gráfico 14. Produção de documentários e reportagens em vídeo entre 2006 e 2017



Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

Num segundo momento, ao assistir os trabalhos de conclusão e mais especificamente, ao assistir os documentários, constatei que principalmente desde 2001, existe uma certa indefinição que vai sendo observada até o momento atual, a indefinição do formato. Em parte da produção de TCCs deste período, não se percebe nem o protagonismo do autor e nem a mediação do repórter, ou seja, não se pode dizer com certeza que se trata de um documentário, mas também não possui todas as características da videoreportagem. Isso demonstra que, por um lado, existe falta de clareza por parte dos discentes em relação aos gêneros e formatos de produtos jornalísticos, mas por outro, indica o **hibridismo de linguagens**, um misto de documentário com um pouco de reportagem. E mesmo que esta seja uma experimentação mais conservadora/moderada, se comparada às experimentações feitas no Tempo da Comunicação Social, é ainda perceptível o desejo de fazer algo diferente.

Eu não queria fazer uma estrutura off - sonora - passagem porque não daria conta do assunto e isso foi levantado na banca por uma das professoras. No entendimento dela, o TCC que tinha 23 minutos de duração, poderia caber numa grande reportagem e não ser chamado de documentário, porque ele não teria as características mais formais para ser chamado de documentário. (MAXIMIANO, 2022, egressa de 2017)

Eu lembro que quando eu fiz a optativa de disciplina [JOR 6019] de jornalismo e documentário, ajudou bastante para explicar a diferença é justamente que o documentário é um gênero do cinema, não vem do jornalismo, então a gente como diretor do documentário, a gente poderia imprimir digamos assim a nossa visão que é uma coisa que numa

videoreportagem teoricamente a gente não pode, né? (MOYA, 2022, egressa de 2021)

Acho que não ficou claro pra mim as diferenças entre grande reportagem em vídeo e documentário. Na época a gente não tinha um fio narrativo, a gente não sabia bem o que fazer, a gente saiu filmando geral e a partir das entrevistas a gente montou algo [...] é estranho porque hoje eu sinto que eu fiz uma videoreportagem e na época eu nomeei como documentário. (GREVE, 2022, egressa de 2017)

Justamente por ser um gênero do jornalismo [a reportagem] a gente precisaria prezar mais pela isenção, que é uma coisa que não existe no cinema. Enfim, o professor [Antônio Brasil] explicou que o documentário é diferente nesse sentido de você passar uma visão, então acabou que condiz com o que eu fiz porque era a minha visão ali, você consegue ver que eu quis mostrar o lado das mulheres, eu não quis pegar todos os aspectos que você pode tratar o aborto, o meu objetivo principal era mostrar o lado das mulheres. Talvez se fosse uma grande reportagem eu tivesse que colocar o outro lado, né? (MOYA, 2022, egressa de 2021)

A gente se interessava mais pela parte de roteiro, de produção, do que telejornalismo. Nós não tínhamos a intenção de fazer a passagem em vídeo, por exemplo. E ao mesmo tempo, a gente estava em outras disciplinas, descobrindo documentários, especialmente um documentarista que fez história que era o Eduardo Coutinho. Nós estávamos inspirados nele e decidimos seguir esse formato. (KRIEGER, 2022, egresso de 2007)

Essa linguagem da reportagem eu nunca gostei, nunca me identifiquei e na faculdade eu nunca desenvolvi esse olhar documental, sempre foi desenvolvido o olhar desse jornalismo rápido, da entrevista certa, que quando ele consegue a fala, acabou pra ela, pode guardar a câmera, já deu, vamos embora. Eu sabia que o documentário era diferente, que ele tinha uma linguagem própria, eu só não sabia fazer [...] (GREVE, 2022, egressa de 2017)

[...] Mas a base teórica de aula é muito boa e é muito sólida, se você quiser seguir uma carreira na área de televisão, tanto fazendo telejornalismo quanto fazendo produção para televisão, é o lugar certo. Aprendi muito a fazer produção, desde a parte técnica até a de conteúdo, a gente tinha aula de “ao vivo”, tinha que fazer uma jornal “ao vivo”. (NETO, 2022, egresso de 2004)

Desde abril de 2012 no ar, o TJ UFSC é um telejornal produzido e executado por estudantes de várias fases do curso de graduação em Jornalismo da UFSC, que são responsáveis por todo o conteúdo, que vai desde a elaboração das pautas e reportagens até a operação da parte técnica e transmissão ao vivo veiculadas pela Internet de segunda a sexta-feira. O telejornal universitário é um projeto de extensão que foi implantado pelos professores Dr. Antônio Brasil, já aposentado, e Dra. Cárilda Emerim. Atualmente a

orientação é da professora Dra. Fabiana Piccinin e a supervisão técnica conta com os servidores Carlos Henrique Guião e Marco Antônio dos Santos.

Eu passei quase toda a duração do meu curso dentro do laboratório de telejornalismo. Então ali a gente tinha [as disciplinas] Tele 1, Tele 2, Tele 3, mas tinha várias outras optativas até de técnica em equipamento para o aluno aprender a mexer. Mas eu acredito que a razão para muitas pessoas quererem fazer documentário era para ter uma versatilidade, porque você já tinha feito aula de telejornalismo, jornal, matéria, grande reportagem, programa de entrevista, talk show...então o documentário era por isso, por ser uma coisa diferente. (NETO, 2022, egresso de 2004)

Eu já estava imersa desde a segunda fase da graduação no meio do telejornalismo. Eu participei do TJ UFSC. Em 2017 foi um dos anos que mais se produziu vídeos em TCCs, foi uma leva de gente que fez vídeo e era isso, como a gente já lidava com isso eu quis fazer e o documentário assim, acho que foi natural. (MAXIMIANO, 2022, egressa de 2017)

Nas próprias disciplinas de telejornalismo, eu sempre acaba desenvolvendo matérias que não eram furos jornalísticos ou pautas, eram mais perfis, entrevistas com pessoas sempre do ponto de vista do personagem, esse foi sendo o meu caminho. (KNIHS, 2022, egresso de 2010)

A partir de 2015 começam a aparecer com mais frequência aqueles documentários baseados em perfis jornalísticos, um gênero vindo do jornalismo literário que "significa enfoque na pessoa - seja uma celebridade, seja um tipo popular, mas sempre o focalizado é protagonista de uma história: sua própria vida". (SODRÉ, 1986, p.126). Diferente da biografia que cria a narrativa da vida de um personagens a partir de vários relatos diferentes, os documentários baseados em perfis focam geralmente em três ou quatro personagens e suas histórias de vida. Como rápidos exemplos “DEUTSCHBRASILIANER: Estrangeiros no país” (2015) “Quem vai comprar esse cd?” (2016) “Sertão Mulher” (2017), "Millennials invisíveis” (2019), “As Val da vida real” (2021).

Figura 14. Documentário As Val da vida real (2021)



Fonte: Repositório Institucional da UFSC

Ainda nesta linha temática, é possível verificar o aumento do número de biografias. Enquanto no período de 1982 e 2000 foram produzidas quatro biografias em documentários, entre 2001 e 2021 foram realizadas 11 documentários biográficos, todos com forte apelo histórico.

[...] o documentário reivindica uma abordagem do mundo histórico e a capacidade de intervenção nele, moldando a maneira pela qual o vemos. [...] Por essa razão, a ideia de “aula de história” funciona como uma característica frequente do documentário. Esperamos mais do que uma série de documentos; esperamos aprender ou nos emocionar, descobrir as possibilidades do mundo histórico ou sermos persuadidos delas. (NICHOLS, 2008, p. 69)

A intenção de memória reflete boa parte da produção dos trabalhos de conclusão de curso dos últimos 20 anos, em especial quatro deles⁷⁰, que foram realizados a partir de um material bruto em 16 milímetros encontrado pelo professor de Ciências da Computação da UFSC, Aldo von Wangenheim.

Aldo, procurou em 2005 o professor Fernando Crocomo para recuperar o material filmado por sua avó Edla von Wangenheim, autora dos filmes.

O Aldo encontrou na casa dele um monte de filmes e passou para o Fernando [Crocomo]. Na época eu não estava mais no laboratório, mas eu comecei a

⁷⁰ O material contendo os filmes de Edla von Wangenheim se desdobrou em quatro TCCs do Curso de Jornalismo da UFSC: “Volta a ilha em 16mm”; “Armações”; “Bocaiúva 42” e “Carl Hoepcke”.

me envolver e me interessei pelo material. A gente fez a telecinagem⁷¹ das imagens, a gente projetou dentro de um aparelho para digitalizar as imagens, fazíamos isso na casa do Fernando. A gente assistiu tudo, tanto que amigos meus decidiram fazer sobre a pesca das baleias. Aí o Fernando me falou “Porque você não faz uma grande reportagem sobre o fato da gente ter encontrado esses filmes, o processo de limpeza e tal?” Poxa, é uma “puta” descoberta, é um dos primeiros filmes de Santa Catarina, então a ideia inicial era para ser sobre o achado, o que isso significava para história do cinema de Santa Catarina. [...] Então fui à cinemateca Brasileira em São Paulo para eles assistirem o material, falei com um historiador e para costurar essa história toda, a família dela, os sobrinhos, que aparecem em alguns vídeos, então o negócio virou maior do que uma reportagem. No documentário, eu tentei comprovar que são as primeiras imagens de dentro da ilha, que foi uma mulher que fez e que ela pode ser considerada a primeira cineasta, porque dentro do material dela, você tinha várias coisas que podiam comprovar que sim, ela fez curtas-metragens. (NETO, 2022, egresso de 2004)

Figura 15. Volta à ilha em 16mm (2004)



Fonte: Labtele

Apesar do hibridismo (documentário e reportagem misturados) presente em grande parte dos trabalhos dos estudantes do Tempo do Jornalismo, percebe-se que a partir de 2007, o estilo dos documentários muda e a questão estética⁷² é mais valorizada. Podemos dizer que documentários como “Por trás da lona” (2007), “A gente” (2009), “Torre de babel” (2007), “João Pedro João” (2008), “Ai que saudade da Neide” (2008), “Paredes pintadas” (2010), “Ninho do Cuco” (2010), “Lixo estrutural” (2014), “Batalha” (2015), “A causa é legítima”

⁷¹ Passar para fitas de vídeo, as imagens de filmes cinematográficos.

⁷² Considerando a estética nos termos de Ranciére (2018), possuidora também da dimensão política.

(2015), “Depois do Fervo” (2017), “Cruzada São Sebastião” (2017), “Homem não chora” (2018), “Gente de circo é mais feliz?” (2019), “Cacau Amado”(2018), “Fica em casa: pandemia na ocupação Marielle Franco” (2021), caminham para a noção de autoria que se faz presente na construção narrativa dos vídeos, marcando assim, o fortalecimento do documentário enquanto produto jornalístico dentro do curso.

Figura 16. Documentário Torre de babel (2007)



Fonte: Labtele

A narrativa nos documentários acima supracitados, se estabelece muito mais próxima da retórica e da subjetividade, pois o estudante já sabe previamente de qual perspectiva ele vai falar, ele não só reporta os fatos, como se posiciona diante deles para que as pessoas conheçam aquela história da perspectiva dele. “Para mim o documentário tem que ter essa essência da criação, da autoria bem demarcado” (PEIXE, 2022).

Figura 17. Documentário A gente (2009)



Fonte: Labtele

Em termos de abordagem, o que podemos identificar na maioria dos filmes do período 2001-2021 é uma tendência à particularização do enfoque: ao invés de abordarem grandes assuntos ou situações mais amplas, os documentários procuraram seus temas através do recorte, tendência da teoria da Nova História (BURKE, 2001), contemplando histórias vistas de baixo, micro-histórias, histórias do tempo presente.

Na produção de documentários brasileiros contemporâneos, é comum vermos o chamado **dispositivo filmico**, que nada mais é do que uma estratégia narrativa utilizada na prática documentária que potencializa as ações não-naturais. O dispositivo atua como um fio condutor da história e que pode ser considerado elemento que ajuda a diferenciá-lo da reportagem, por exemplo. Segundo Migliorin (2008), o dispositivo atua como um disparador, um mote simbólico para que a cena aconteça, como é o caso do documentário Edifício Master de Eduardo Coutinho (2002). No filme, Coutinho utiliza uma estratégia que funda um jogo de força, ou seja, ao mesmo tempo que o autor aprisiona e controla a proposição inicial (filmar somente moradores do Edifício Master), ele liberta e perde o controle das ações decorrentes. (MIGLIORIN, 2008).

Na trajetória do documentário dentro do Curso de Jornalismo da UFSC também é possível notar algumas iniciativas que se aproximam do conceito de dispositivo. Tirando as biografias desta análise, o TCC “PM Sílvio: a Noite em que Santa Catarina parou” de 2009 que parte de uma gravação de transmissão ao vivo para desenvolver a história; o TCC “Volta a ilha em 16mm” de 2004 que apesar de não ter sido apresentado como um documentário na

época, é conduzido por um material em 16mm recém descoberto; “Torre de babel” de 2007, que estabelece ligação direta com os moradores da maior ocupação vertical da América Latina; “Olhos Abertos para Ouvir” e “Arreda” de 2011 e 2012 que criam um cenário/espço que favorece os relatos das crianças; “Data Venia: mas quando a informação é crime?” que se apega no conteúdo da reportagem que foi censurada no Estadão de 2011; “Cacau Amado” de 2018 que utiliza fragmentos da literatura de Jorge Amado para contextualizar historicamente a cadeia produtiva do cacau no sul da Bahia; articulam uma *mise-en-scène* para compor suas narrativas.

Figura 18. Documentário PM Sílvio: a Noite em que SC parou (2009)



Fonte: Labtele

Principalmente nessa época dos anos 2002 até 2008, por conta desse sistema de implantação da edição não-linear, os alunos eram muito próximos da gente no laboratório de telejornalismo porque ficavam o dia inteiro, tinha alunos de manhã, tinha alunos de tarde e de noite. Teve um período que tinha uma sala só de TCCs porque não era todo mundo que tinha um computador que editava vídeo, então a gente colocava seis máquinas numa sala e todos que faziam TCC em vídeo editavam juntos, tinha uma troca de informação muito grande. Tinha um pessoal do Design que fazia estágio na época junto com eles e esses alunos do Design faziam a parte gráfica e visual dos documentários e dos vídeos. (CROCOMO, 2022, professor)

Isso é uma coisa muito boa que o curso tinha muitos equipamentos. A gente tinha os estúdios de foto, rádio, tv. A gente tinha a Sony HDV com as mini dvs e isso era uma das coisas que pecava em relação ao curso de Cinema que era novo, eles não tinham nada e o jornalismo tinha muita coisa, tanto que a gente era chamado de “aquário” naquela época que tinha aquela porta de vidro que separava o jornalismo dos outros cursos. O jornalismo, por ser um curso renomado, ele tinha bastante investimento, isso era uma coisa muito boa, tinha muitos computadores, a gente tinha acesso aos programas de

edição, a gente tinha todo um estúdio completo de telejornalismo, mesas de corte, mesas de áudio, tudo de fotografia também. Isso auxiliou muito o nosso TCC. Eu editei todo o nosso filme lá no curso. (KNIHS, 2022, egresso de 2010)

Tudo que eu gravei para o meu TCC, menos as imagens de drone foram gravadas com os equipamentos laboratórios da UFSC. Quanto à equipe, não temos disponibilidade de servidores não, pois a maioria dos alunos já sabem manipular câmera. Mas o Guião estava sempre disposto a ajudar quando surgia alguma dúvida. A edição era um pouco mais complicada, nessa época os computadores estavam defasados na minha época, muito vírus, então não tinha como editar no curso, o [Adobe] Premiere não rodava direito. (MAXIMIANO, 2022, egressa de 2017)

Quando eu fiz a minha graduação (2017-2021), na nossa grade curricular a gente tinha a disciplina de Tele 2 e nessa disciplina o professor [Fernando] Crocomo ensina a gente a editar no [Adobe] Premiere, tem vários computadores. Então eu já tinha esse conhecimento e não precisei terceirizar, por exemplo. Não tem um editor [servidor] disponível para fazer um TCC para você lá, mas como a disciplina é obrigatória, todo mundo sabe editar. O que acontece é eles disponibilizarem um computador, isso sim, se você precisar. (MOYA, 2022, egressa de 2021)

Os relatos dos colaboradores da pesquisa revelam que a partir dos anos 2000, houve um esforço por parte principalmente do professor Fernando Crocomo de não só conseguir mais recursos técnicos e tecnológicos para o laboratório, como também de garantir a autonomia necessária para que os estudantes pudessem desempenhar a parte técnica do telejornalismo sem depender de terceiros. Hoje, apesar de não ser obrigatório que o aluno “filme e edite” seus TCCs, a maioria o faz. As disciplinas de Fotografia e Fotojornalismo (JOR6103) e Vídeo e Telejornalismo (JOR6202), ambas obrigatórias, garantem que o aluno saia da graduação com noções de captação e tratamento das imagens do jornalismo, abrindo também um leque de novas possibilidades no mercado de trabalho.

O currículo do curso de Jornalismo da UFSC sofreu cinco alterações: 1985, 1991, 1996, 2016 e 2020 e, de acordo com os colaboradores docentes da pesquisa, em todos os currículos houveram alguns espaços para tratar e discutir o documentário.

Quem estava interessado e tinha intenção de fazer em vídeo já ia falar com o Fernando Crocomo. E o Fernando passava muito isso para gente, dos documentários como inspiração porque ou fazíamos grande reportagem, que seguia um roteiro pré-estabelecido, ou fazia documentário que era mais livre. (KRIEGER, 2022, egresso de 2007)

Disciplina obrigatória não teve, até porque tudo era focado em telerreportagem mesmo. Lembro até que tinha uma optativa, mas não abria turma direto. (MAXIMIANO, 2022, egressa de 2017)

A Flávia [Guidotti] abordava algumas coisas do documental, mas nas aulas de foto. Mas as matérias de vídeo eram mais para TV mesmo e pra mim foi meio frustrante porque eu não sabia fazer documentário, eu sinto que a gente aprendeu fazendo no TCC. (GREVE, 2022, egressa de 2017)

Eu lembro de Cinema I e Cinema II, mas eram optativas. E em documentários, tiveram várias disciplinas com o falecido Professor Serginho, mas não lembro os nomes, acho que eram Tópicos Avançados. [...] Eu lembro que teve uma professora chamada Aglair que deu videoclipe, isso a gente explorou bastante porque foi nessa disciplina que já começamos a visualizar a temática do nosso documentário, e na disciplina a gente fez um videoclipe da banda Iriê, com meninos do morro do Mocotó, que tocavam batuque na Passarela Nego Quirido, aí nisso já foi solidificando a ideia para voltar a trabalhar com esse tema depois. (KRIEGER, 2022, egresso de 2007)

Na disciplina optativa [JOR 6019], a gente começou aprendendo a parte teórica do que é um documentário, o professor mostrou assim vários tipos de documentários durante as aulas, me lembro que eram diferentes tipos, fizemos seminário e no meio do semestre e a gente começou a fazer um documentário, o que eu fiz teve 15 minutos. (MOYA, 2022, egressa de 2021)

Importante reforçar mais uma vez que durante este período entre 2001 e 2021, houve em dois semestres, a oferta da disciplina optativa Análise de Documentários e de Reportagens Especiais em Vídeo, hoje chamada de Jornalismo e Documentário [JOR6019] que trabalhava justamente as particularidades das duas linguagens voltadas para produtos jornalísticos. Além disso, apesar de estar fora do recorte temporal da pesquisa, uma iniciativa realizada em agosto de 2022 e organizada pelo professor Fernando Crocomo, realizou duas exposições seguidas de debates sobre a obra de José Hamilton Ribeiro e Eduardo Coutinho que contribuíram também para esta questão.

Eu li um artigo na Folha de São Paulo um pouco depois da morte do Eduardo Coutinho que os dois tinham sido amigos então o projeto de extensão é na verdade uma entrevista que eu fiz com o José Hamilton em 2017 contando da amizade dos dois e o José Hamilton explicando um pouco sobre como que o Coutinho fazia aquelas entrevistas lá e aí eu retornei a entrevista tomando como meta a edição desta entrevista e promover alguns encontros⁷³ para promover a obra dos dois e entregar o vídeo pronto depois para finalizar o projeto de extensão. (CROCOMO, 2022, professor)

⁷³ Estes encontros se tornaram constantes. Atualmente, duas vezes por mês, o projeto de extensão “Cielo de Debates: reflexões sobre a produção jornalística” realiza exposições de TCCs em vídeos antigos com a presença de seus autores.

Figura 19. Exibição do documentário Edifício Master (2002)



Fonte: Fernando Crocomo/Arquivo pessoal

No âmbito da pesquisa, localizamos dentro do Programa de Pós-graduação em Jornalismo da UFSC, vinculado ao Departamento de Jornalismo, uma pesquisa de mestrado que aborda o webdocumentário. A dissertação “Webdocumentário: uma proposta para situar o jornalismo em narrativas interativas de caráter documental” de Luiz Fernando de Oliveira, objetiva identificar a presença de propriedades do webjornalismo em modalidades discursivas nos webdocumentários *A Short History of the Highrise* (2013), *nytimes.com*, e *Unité 9* (2014), *radio-canada.ca*.

Em relação aos webdocumentários, dentro dos TCCS do curso de Jornalismo da UFSC, foram identificados dois trabalhos. Se tratam de pequenas narrativas de caráter documental, independentes, que oferecem aos usuários uma experiência nova e interativa, de não linearidade, incluindo fotos e materiais extras. Desta forma, o usuário pode interagir com a própria história e pode decidir como ela é contada. Entram nesta definição os webdocs “Nunca parei de desenhar” realizado em 2012 pela aluna Stephanie Pereira e “Floripa e o Lixo” feito em 2014 por Laís Souza.

Figura 20. Webdocumentário Nunca parei de desenhar (2012)



Fonte: Labtele

O ano com mais realizações de documentário no Tempo do Jornalismo foi 2017, não à toa. A turma de formandos deste ano acompanhou durante seu período de graduação, situações políticas e sociais que marcaram suas histórias. Em 2014, o episódio conhecido como Levante do Bosque, foi um protesto dos estudantes contra a repressão policial dentro da UFSC ocasionado pela prisão de um estudante que estaria portando drogas e que foi pego por policiais à paisana que investigavam o tráfico dentro do campus. O confronto que envolveu policiais (federais e militares), estudantes e professores da UFSC dentro da universidade foi amplamente divulgado, alguns alunos de jornalismo inclusive, fizeram a cobertura do evento.

Já em 2015, foi a vez do movimento Vem pra Rua que se valeu da luta contra a corrupção e contribuiu para a notoriedade da extrema direita no Brasil. Um ano depois, Dilma Rousseff, primeira mulher a ocupar a presidência da república, sofre um golpe de estado e é afastada do cargo, mesmo ano que é introduzido no currículo do curso, a disciplina Gênero e Diversidade e que passou a ser obrigatória um ano depois. O ano de 2017 foi também marcado pelo suicídio do então reitor da Universidade Federal de Santa Catarina, Luiz Carlos Cancellier, preso um mês antes pela Polícia Federal, na chamada Operação Ouvidos Moucos.

Para esta turma de 2017, não bastava escrever, era preciso mostrar. Mostrar as desigualdades sociais⁷⁴, a intolerância de gênero⁷⁵, o protagonismo feminino⁷⁶.

O nosso grupo sempre foi mais inclinado a fazer vídeos, a gente gostava mais de trabalhar com imagens. Mas interessante é que teve um grupo que nunca fez vídeo, eram alunos que sempre escreveram no [jornal laboratório] Zero, sempre fizeram texto, mas que no TCC resolveram fazer vídeo naquele ano. O Gabriel [Neves] colaborou bastante com esses outros colegas. (MAXIMIANO, 2022, egressa de 2017)

O ano de 2020, marcado pelo início da pandemia de Covid-19, não apresentou nenhum trabalho em documentário. As aulas remotas, o isolamento social e a fragilidade emocional dos alunos e professores impediram gravações externas, inclusive prorrogando prazos para entrega de TCCs e defesas de banca. Já no ano seguinte, com o avanço da vacinação contra o coronavírus no Brasil e a adaptação às novas formas de entrevistar e gravar de maneira online, mudaram o cenário. A produção reprimida de 2020 fez com que em 2021, o número de documentários superasse a média de anos anteriores, totalizando 12 TCCs.

Eu queria também ir ao hospital, filmar o hospital que iria trazer bem a parte documental, mas infelizmente quando eu produzi meu TCC coincidiu ser na mesma época da pandemia, que a gente não podia filmar áreas externas, muito menos um hospital né? Então acabou que eu tive essa limitação bem grande e fugiu um pouco do que eu estava esperando, mas no final deu certo. Eu estava totalmente preparada para fazer o TCC, já estava indo atrás de equipamento, tinha comprado uma câmera, então eu estava esperando um resultado muito diferente, um processo diferente. Eu tive que me adaptar a pandemia, fazer as entrevistas em home-office, mas como eu tinha feito essa disciplina optativa [JOR6019], eu já tinha feito um documentário “presencial” antes, que é uma coisa que a maioria dos estudantes não conseguiu fazer porque não passaram pela disciplina. (MOYA, 2022)

Como Halbwachs nos ensina (1990, p.51), a memória individual é composta de construções sociais: “é um ponto de vista sobre a memória coletiva”. Em história oral, as memórias emergem de construções pessoais e padrões coletivos interligados. Muitas vezes o que se relata individualmente é o sentimento compartilhado de um grupo.

⁷⁴ TCCs como “Cruzada São Sebastião” de Ana Carolina Maximiano; “Ponta do Leal” de Dener Alano e Amanda Reinert; Educação em dois tempo de José Djalma Júnior.

⁷⁵ TCCs como “Depois do Fervo” de Mateus Fasting; “Subversivas” de Elva Obeso; “Transição” de Lívia Rezende; “Berro” de Marina Simões e Paula Barbabela.

⁷⁶ TCCs como “Mães de umbigo” de Vitória Greve e Cintya Ramlov; “Sertão Mulher” de Luiza Giombelli e Fernanda Struecker; “Passe a Passe: O Flag Football Feminino no Brasil” de Ariane Cupertino e Gabriela Bankhardt; “Minas no Mic” de Marina Juliana Gonçalves.

A minha relação com o Fernando era praticamente de pai e filho, ficamos muito próximos, ele me viu soldando lá no laboratório, me abraçou e me levou até o final do curso, a gente batia muito papo, então eu aprendia muito fora da aula também, não só com ele, com vários professores. (NETO, 2022, egresso de 2004)

As bancas em vídeo eram assim, um momento do curso, sempre vinha muita gente assistir, a participação das pessoas era muito diferente das bancas de outros formatos. Era um espetáculo. (MAXIMIANO, 2022, egressa de 2017)

Os trabalhos em vídeos eram supervalorizados em relação aos de texto. Em relação ao interesse dos alunos em assistir, diferente da reportagem de texto que não desperta tanto interesse.[...] Nossa banca foi no teatro do CCE, tinha umas 30 pessoas vendo, os professores [Fernando Crocomo, Aglair Bernardo e Barreto] fizeram críticas, porém todos deram dez. (KRIEGER, 2022, egresso de 2004)

Posso dizer que abriu todas as portas, porque a partir da produção desse documentário, acabei entrando na antiga TVCOM, depois abriu portas para ir para São Paulo pegar maiores desafios profissionais. [...] na época nem tinha rede social, então a gente foi criando um networking legal e isso contribuiu bastante. (KRIEGER, 2022)

Para minha vida de jornalista, o documentário me ensinou sobre a questão da escolha de fontes, aprendi a conduzir uma entrevista e também idealizar a estrutura da história, definir o que eu quero. Eu tenho que saber três pontos-chaves: como eu vou começar, como será o meio e como eu vou finalizar. O TCC me trouxe isso, essa noção de aonde eu quero chegar, não me perder. (MAXIMIANO, 2022)

A escolha do tema favela foi meio que uma provocação para ir atrás de coisas que normalmente não iríamos. E a gente descobriu um universo que era um tanto delicado. A gente até já esperava isso, mas o que ficou aparente é que as pessoas que estavam sendo entrevistadas, **esperavam um retorno daquilo**, um retorno que a gente não conseguiu dar. Eu depois de me formar voltei para São Paulo e não dei um feedback para os entrevistados, nós não mostramos o vídeo final ou simplesmente ver como estavam, acredito que era isso que eles esperavam. É uma coisa que me deixa um pouco ressentido hoje, foi tudo tão rápido, eu não tinha escolha na época. (KRIEGER, 2022, egresso de 2007, grifos meus)

Tem uma questão nesse processo que é assim: as minhas personagens nunca assistiram ao filme. Eu voltei por duas vezes e as pessoas não tinham mais o rastreio delas. A Mônica possivelmente faleceu não mais do que 6 meses depois do que a gravação do TCC e a outra Jacqueline também não conseguiu mais falar. Porque a ideia era a gente fazer a exibição no pátio do Pinel e isso nunca aconteceu.(KNIHS, 2022, egresso de 2010)

Eu me sentia muito culpada como se eu tivesse usurpando a história de alguém, como se eu tivesse pegando aquela história para eu fazer um documentário, para eu crescer profissionalmente, para eu ter algo para apresentar. Hoje eu fiz super as pazes com isso. Sim, existe o lado egoico do jornalista mas existe o outro lado também, a importância das pessoas

contarem suas histórias. Hoje eu trabalho com isso, eu entrevisto pessoas, eu vejo isso, as pessoas gostam de falar sobre elas, sobre a vida delas, isso faz bem para elas, isso muda a história delas, sabe? Elas vêem valor naquilo que elas estão vivendo. (GREVE, 2022, egressa de 2017)

Foi no Tempo do Jornalismo (2001-2021), que o documentário atingiu seu ápice, evoluindo e se fortalecendo enquanto prática dentro do curso de jornalismo da UFSC. Entre 2001-2021, os estudantes foram influenciados por Eduardo Coutinho, ícone brasileiro do gênero que tentava quebrar uma tradição de documentários expositivos e didáticos. Assim como Coutinho, os estudantes do Tempo do Jornalismo queriam suprimir a voz (*off* e *over*) e se colocaram para ouvir o que as pessoas tinham para dizer.

O trabalho “Jornal O Estado” de Bárbara Dias Lino, produzido em 2011 representa uma parte dos TCCs feitos neste período, que torna o passado acessível ao público em geral, democratizando de diversas maneiras as informações históricas, despertando o interesse público, satisfazendo a curiosidade e preservando a memória. Na sua base estrutural o que percebemos é a lógica da colagem de entrevistas, voltadas muito mais para a escuta do que para a observação, resultando num vídeo aparentemente sem mediação.

Outra parte de trabalhos pode ser representada pelo TCC “Cacau Amado” de Pedro Aguiar Stropasolas e Vitor Shimomura, realizado em 2018. São vídeos que potencializam a apuração jornalística e possuem um caráter que vai além do registro e da produção de memória pois se apropriam do que chamo de “respiros de imagens”, voltadas a observação, com silêncios que possibilitam conhecer a realidade e os personagens, dando o tempo necessário para que o espectador reflita sobre o assunto. Outras intervenções são apontadas nestes trabalhos como pequenas informações em letterings na tela, infográficos, dados e mapas que dão subsídios para quem for assistir se apropriar do tema.

Em relação à realização do documentário dentro do Curso de Jornalismo da UFSC de 2001 a 2021, predomina o minimalismo e a delimitação maior dos assunto, os documentários neste período mobilizam novos temas ou assuntos que eram mais “delicados” no Tempo da Comunicação Social como gênero, diversidade, pautas internacionais, étnicas e raciais. Ainda é possível verificar que o documentário é produzido pelos estudantes a partir da vontade de fazer diferente do telejornal tradicional, apontando para uma forma ou estilo híbrido de narrativa, traços que podem ter tido influência do próprio Documentário Brasileiro Contemporâneo. Houve ainda um aumento significativo de TCCs, se comparado às

reportagens ou outros tipos de vídeo, que assegura que a produção de documentários é um caminho sem volta e que cada vez mais, os estudantes devem buscar a inovação e a criatividade nas suas narrativas audiovisuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muito mais do que falar sobre o lugar do documentário no curso, falamos de pessoas e suas contribuições para esta história. A história oral possibilitou me colocar ora no lugar de estudante, prestes a entrar no mercado de trabalho, ora me colocar no papel dos docentes que são atravessados pelas inúmeras experiências e expectativas do mundo acadêmico. A alta demanda por documentários em TCCs do Curso de Jornalismo me fez, no decorrer da pesquisa, refletir sobre outras questões, frente aos hábitos de consumo dos jovens estudantes.

No estágio de docência que fiz em 2022, tive a oportunidade de me aproximar destes jovens na disciplina de Planejamento de TCC (JOR 6708) e na medida em que percebia a vulnerabilidade deles em relação às enxurradas de informações que recebem e emitem diariamente, entendia a importância e grande contribuição do professor e dos colegas de turma na escolha de seus temas e produtos finais, discutindo todas as possibilidades que os ajudaram a tirar a ideia do TCC do papel.

Ter contato próximo com estes estudantes nativos digitais - que já nasceram em meio às inovações tecnológicas - na fase de escolha do formato de seus TCCs, me ajudou a observar esta interação da mídia tradicional como a TV, com o uso das redes sociais no *smartphone*, pois “[...] acostumados a gerar, distribuir, compartilhar e modificar conteúdos audiovisuais por meio da Internet, os jovens passam a migrar dos meios tradicionais para outras mídias.” (SCHLAUCHER, 2014, p. 83). Percebe-se então que os jovens jornalistas não consomem conteúdo jornalístico como os jornalistas mais velhos e a experiência em produzir outros tipos de formatos em TCCs⁷⁷ pode contribuir para a evolução da própria profissão, pois estes jovens já dominam novas linguagens.

Este novo público não só consome apenas aquilo que os interessa e no tempo que lhes é conveniente, como sua interação com os subprodutos derivados das reportagens (resenhas, repercussões, memes, reacts⁷⁸ e comentários de outros usuários nas redes sociais) é simultânea, indicando que a linearidade do telejornal e conseqüentemente da reportagem para televisão limita e vai na contramão dos novos hábitos destes jovens. Este pode ser também, um dos fatores que explica a diferença entre a produção de documentários (165 TCCs) e

⁷⁷ É possível que nos próximos semestres, observemos um aumento significativo nos TCCs em áudio principalmente por influência dos podcasts.

⁷⁸ React é um termo em inglês designado para o formato de vídeo popularizado no Youtube, onde o interlocutor comenta sobre qualquer produção audiovisual realizada anteriormente que pode ser uma reportagem, um filme, um documentário, palestras, clipes musicais, lives, memes, etc.

videoreportagens (89 TCCs) ao longo dos 40 anos do curso e o crescimento da produção de documentários dos últimos 10 anos, além de outros tipos de vídeo.

No estágio de docência pude observar ainda, outro ponto que ao meu ver, foi recorrente entre as turmas de Jornalismo, que foi o protagonismo discente (ZABALZA, 2004), onde os alunos observam suas realidades, identificam problemas e propõem soluções por meio dos conhecimentos que adquiriram durante o curso. Internamente, todas as faltas ou ausências que por ventura são encontradas dentro da estrutura do curso, os estudantes respondem com proposição. Muito deste perfil resolutivo pode estar associado ao Projeto Político-Pedagógico do Curso de Jornalismo da UFSC, que concentra seus esforços e investimentos na formação de um profissional jornalista, habilitado para trabalhar com autonomia e protagonismo na mídia impressa e audiovisual. Ainda assim, o formato escolhido para os TCCs é, na maioria das vezes, resultado de uma negociação do que é viável para o estudante naquele momento da sua vida acadêmica, levando em conta os custos de produção, o tempo disponível e suas aptidões para desenvolver tal trabalho.

Em termos de encerramento, mesmo optando desde o princípio da pesquisa por não ferir a definição de formato (reportagem em vídeo ou documentário em vídeo), preservando aquilo que o estudante descreveu no seu relatório de TCC, foi possível fazer algumas observações gerais na coluna “Anotações” no mapeamento completo, cujo acesso pode ser obtido através do QR Code (p. 24), e constatar que alguns trabalhos nomeados como documentários, possuem traços mais próximos de uma reportagem e vice-versa. Essas observações, no entanto, não caracterizam enganos ou acertos em relação ao formato, até porque como vimos, as linhas são tênues e as características que atribuí ao assistir os documentários partem do meu ponto de vista pessoal e da minha experiência profissional.

Aqui, retomo a pergunta norteadora da pesquisa: Sendo o Trabalho de Conclusão de Curso uma oportunidade de “consolidar a experiência do aluno em relação aos diversos conhecimentos adquiridos durante o Curso” (UFSC, 2013, p.1), **como que se deu a realização de documentários em TCCs no Curso de Jornalismo da UFSC de 1982 a 2021?** Para respondê-la foi necessário considerar os paradigmas que envolvem o documentário dentro do jornalismo, aproximando os campos e chegando ao objeto de estudo. Através do retrospecto histórico, a análise demonstrou em dois tempos, que desde o surgimento do curso, o documentário foi realizado de diferentes maneiras, ora mais crítica, ora mais conservadora, ora mais retórica, ora mais isenta.

Analisando os dados relativos aos relatos de experiência dos colaboradores da pesquisa e os dados relativos ao mapeamento (período de 1982 a 2021), é possível indicar três pontos centrais na trajetória de produção de documentários realizados no curso:

1 - Intencionalidade de memória: Iniciativas como ensino, museus, patrimônios, tecnologia, projetos culturais e o próprio jornalismo tem se mobilizado para produzir e divulgar conhecimento histórico a partir de novas plataformas, na medida que fornecem informações e democratizam a história para os públicos de interesse. Os TCCs de jornalismo herdaram uma característica dominante do documentário contemporâneo que começou com o Cinema Novo, “a missão de revelar o país aos próprios brasileiros”. (CALIL, 2005, p. 166).

2 - Processo criativo: A partir da colaboração dos professores e egressos do curso, podemos observar que o documentário é móvel, ora muito próximo da reportagem pela forma (encadeamento de entrevistas, ausência ou pouco *off*, ausência de passagem), ora distante pela temática e postura (documental, histórico, temas marginais, defesa de um só lado). A ideia de “dar a voz” é convertida em um modelo de documentário que faz um grande encadeamento de entrevistas com a justificativa de interferir o menos possível e deixar as fontes falarem por si. Nestes casos, é possível constatar que o estudante peca na profundidade da sua pesquisa e que o encadeamento literal das fontes é o único recurso disponível para ele, já que aparentemente não existe uma boa apuração, ou seja, o aluno se ancora na colagem de sonorais, apenas. Por outra perspectiva, os estudantes possuem certa dificuldade em fazer o tratamento criativo da realidade pois pensam estar se distanciando demais do jornalismo e se aproximam do local seguro da reportagem já que possuem muita experiência em telejornalismo. Em alguns casos, esse “sentimento de culpa”, bloqueia a criatividade e não deixa com que o aluno expresse a sua autoria no vídeo, perdendo assim, o equilíbrio entre a apuração jornalística (das fontes e do fato) com o processo subjetivo do estudante diante da realidade que ele encontrou.

3 - Disciplina específica: Diante do que foi dito pelos colaboradores discentes cruzadas com o número de documentários realizados, percebemos que existe uma grande demanda de vídeos documentários em TCCs. Os alunos querem fazer documentários, mas não sabem exatamente como. Nesta situação, os estudantes acabam imprimindo as mesmas premissas utilizadas na reportagem de televisão da qual dominam. “Eu sabia que o documentário era diferente, que ele tinha uma linguagem própria, eu só não sabia fazer [...]”, relatou uma egressa. Como pontuamos, existem sim aberturas para se discutir o documentário no curso. A disciplina optativa para discutir especificamente a teoria e a prática do

documentário existe, mas acaba sendo pouco procurada por aqueles que decidem fazer documentários nos seus trabalhos finais, ou seja, por não ser em disciplina obrigatória, muitos alunos acabam não tendo este contato. Os resultados nos mostram que muitos estudantes querem ou fazem documentários nos seus TCCs de jornalismo e mesmo que esta discussão ultrapasse os limites do próprio Jornalismo, mesmo que esta discussão se aproxime do Cinema, da Publicidade, da Literatura, da Antropologia ou da História, ela validaria e enriqueceria a formação profissional do acadêmico, fazendo com que ele tenha clareza e propriedade na hora de defender seu trabalho.

No Tempo da Comunicação Social havia a escassez de equipamentos que limitava a produção de vídeos, diferente do Tempo de Jornalismo que não só contou com os recursos do Fungradão como com as iniciativas docentes que privilegiavam a autonomia dos estudantes.

No Tempo da Comunicação Social, o “fazer diferente” do telejornalismo tradicional estava associado a uma visão crítica da mídia hegemônica. O “fazer diferente” no Tempo do Jornalismo tem uma influência muito mais ambiental, os estudantes das gerações mais recentes sabem que é possível fazer telejornalismo fora da televisão e o “tele” fica mais próximo da noção de tela, seja da TV, do celular ou do computador.

Enquanto os estudantes do Tempo da Comunicação Social vivenciaram uma certa resistência por parte dos professores em relação aos formatos alternativos de vídeo (além da reportagem), os estudantes do Tempo do Jornalismo possuíam mais liberdade para inovar em formatos e temáticas, como, por exemplo, os perfis jornalísticos em documentário e os webdocumentários, além de temas que só apareceram a partir de 2001 como esporte, étnicos, raciais e, é claro, pandemia.

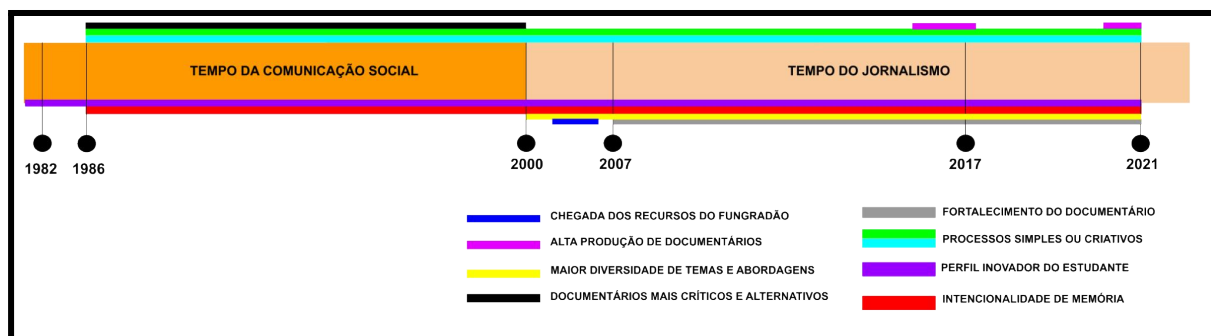
O perfil do aluno de Jornalismo da UFSC também contribuiu para a alta produção de documentários em TCCs, todavia, no Tempo da Comunicação Social, o documentário era visto como ato político, sobretudo, fruto de uma contestação social. No Tempo do Jornalismo, o documentário é estrategicamente suavizado, demonstrando a preocupação dos estudantes com os públicos que terão acesso ao trabalho. Existe neste período a ciência de que o documentário tem um “prazo de validade” maior e que por “durar mais tempo”, a visibilidade do TCC se amplia.

No processo criativo das narrativas é perceptível a tendência da “mistura” que no Tempo da Comunicação Social tem uma conotação mais experimental, pois se misturavam linguagens (ficção com não-ficção, por exemplo) e conteúdos (trechos de filmes com depoimentos, por exemplo) que tornavam os TCCs deste período, mais alternativos. Já no

Tempo do Jornalismo também é possível verificar a "mistura", porém de formatos. Nota-se que em parte do acervo de 2001 a 2021 existe um híbrido de reportagem com documentário, que analisando mais atentamente pode ser considerado como uma desconstrução, pois o que acontece é que a reportagem passa a ser fragmentada e desconstruída em seus elementos essenciais, sobrando uma estrutura simples de entrevistas encadeadas.

A intenção de memória e a predominância do tema Arte e Cultura são vistos nos dois tempos, o que corrobora com a ideia de “lugar de memória”, onde o documentário passa a ser considerado um espaço de preservação da história, das tradições, das raízes que o estudante de jornalismo considera que não devem ser esquecidas. Os documentários que abordam o tema Arte e Cultura recuperam os modos de ser e fazer das comunidades, bem como cristalizam um fragmento do passado em vídeo.

Figura 21. Timeline do documentário em TCCs (1982-2021)



Fonte: Elaborado pela pesquisadora (2022)

Olhando para a “timeline” do documentário, constato que apesar dos TCCs do Tempo da Comunicação Social serem realizados de maneira mais criativa, do ponto de vista estético e político, os documentários do Tempo do Jornalismo são mais densos e mais bem finalizados, levando em conta especialmente a questão da qualidade de imagem, som e edição. A mobilização do documentário no Tempo do Jornalismo partia de quesitos técnicos como precisão, coesão, contexto e coerência. Já nos documentários do Tempo da Comunicação Social destacaria sua mobilização a partir da relevância e a contribuição da pauta para a sociedade da época, além da originalidade na abordagem do tema.

Em comum, os dois tempos possuem aquilo que é muito perceptível nas entrevistas dos TCCs, que é a qualidade e variedade de fontes. Em ambas as épocas, os estudantes buscaram a variação de fontes para seus TCCs: fontes oficiais, não-oficiais, especialistas,

anônimos. Em contrapartida os fatores (pouca) profundidade de pesquisa e (falta de) domínio da pauta também podem ser vistos nos dois tempos⁷⁹. Neste sentido, enfatizo a importância da disciplina de Planejamento de TCC (JOR 6708) que dá aos estudantes o tempo necessário para a pesquisa (leitura) e mergulho no tema (referências). Quanto maior o domínio sobre a pauta, maior o poder de construção narrativo do aluno, que vai abrindo caminhos paralelos para contar sua história. Quanto maior for a “bagagem” do aluno, mais chances dele construir uma narrativa com estrutura criativa e autoral.

Contudo a minha **hipótese** de que apesar da alta produção de documentários, suas especificidades não são percebidas, pode ser parcialmente refutada, pois de acordo com a análise, apesar de haver certas confusões⁸⁰ em relação a categorização e linguagem, metade dos TCCs do acervo (47,3%) se estruturam a partir de narrativas que incluem processos criativos, incluindo artifícios de linguagem para contar as histórias, equilibrando o tratamento da realidade tanto em relação os fatos e às fontes da notícia quanto à maneira que o estudante enxerga seu tema.

Pode-se também afirmar que tanto o objetivo geral quanto os específicos foram alcançados. Em relação ao objetivo geral de traçar um panorama histórico da realização de documentários no Curso de Jornalismo da UFSC de 1982 a 2021, como já se apresentou, podemos dizer que o curso é pioneiro em investimentos técnicos e tecnológicos, garantindo um ensino de telejornalismo de qualidade e de autonomia para os futuros profissionais. Levando em conta todo o período de 1982 a 2021, seguramente é possível perceber que o avanço e investimento tecnológico no Laboratório de Telejornalismo contribuiu e muito para a alta produção de vídeos em TCCs de modo geral.

Como já mencionado, outro fator histórico e que dá perenidade é o perfil inovador dos próprios estudantes do curso, que, por terem uma formação acadêmica sólida durante a graduação e muita oportunidade de experiência em vídeo, chegam no último semestre querendo fazer uma “coisa diferente” e acabam optando pelo documentário, que passa a ser visto como um cartão de visitas do aluno, um produto de peso para seu portfólio profissional, além de uma experiência pessoal, única e inesquecível.

⁷⁹ É possível verificar que nos dois tempos existem aqueles TCCs que se estruturam numa narrativa baseada na simples colagem de entrevistas, onde aparentemente há pouca apuração dos fatos, recurso que denominei de estrutura simples.

⁸⁰ Independente de possíveis erros de nomenclaturas ou confusões no formato do TCC, devemos ter em mente que o conjunto de vídeos foi construído a partir de percepções variadas sobre o que seria um documentário e que isto não invalida o acervo, mas reforça a importância de um olhar mais crítico para os próximos TCCs a serem produzidos.

Aproveito para registrar uma preocupação em relação aos TCCs que abordam principalmente as questões de grupos marginalizados ou inviabilizados: o retorno que os estudantes dão ou não dão à eles. O documentário é um instrumento de luta ideológica e apresentar ou exibir o filme para aqueles que compartilharam suas histórias é fundamental, na medida que como grupo, eles se apropriam do discurso e difundem o conhecimento construído.

As questões debatidas nesta pesquisa me instigaram a pensar em novas possibilidades de compreender o documentário além do seu processo criativo ou “de memória”, mas como uma narrativa jornalística conduzida pelo sensível, uma experiência estética, política e sobretudo artística. Quando assistimos a um documentário estamos diante de uma manifestação sensível que é evocada a partir da articulação da fala e da música (prioritariamente sonoridades captadas pela audição, e portanto sensíveis), aliadas a outro componente muito importante que é a imagem, realçando o ponto de vista estético do audiovisual que também dá a sensação de realidade. O documentário com sua capacidade de montagem de possibilidades enunciativas, pode ser considerado como estratégia política e de visibilidade para grupos minoritários pois têm o poder de questionar as formas de representação estereotipada e potencializar novas construções simbólicas mais igualitárias e identitárias. Ele serve como estratégia que fura a barreira dos critérios de noticiabilidade, trazendo para o ecossistema midiático a carga política que carrega todo e qualquer discurso que circula nas esferas públicas. Podemos dizer que o jornalista, quando joga luz sobre as questões das minorias, redistribui o sensível pois deixa emergir a palavra e a imagem de sujeitos que resistem ao silêncio ou às imagens construídas midiaticamente.

O valioso acervo de documentários em TCCs revelou experiências estéticas que fundam novas discussões em torno do fazer jornalístico, desde a escolha de pautas, enquadramento, seleção de fontes, relações que se estabelecem entre jornalista e personagem, da montagem das narrativas e por fim, das representações e sentidos que eles promovem e que, na maioria das vezes, incluem as imagens e palavras dos silenciados e invisibilizados, tomadas como uma forma de experiência política que se ocupam “do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p.17), pois essas personagens dificilmente estão inseridas em narrativas da mídia hegemônica.

Com o mapeamento dos TCCs em vídeo (documentário, reportagens e outros), espero contribuir na organização do acervo, bem como instigar outros pesquisadores a darem novos

tratamentos nas informações coletadas a partir dos apêndices criados. Busquei ter em mente, os professores e acadêmicos do curso, que agora podem contar com um material compilado e de fácil acesso para eventuais consultas. Lamento pela pouca atenção dada ao “Apêndice 2. Mapeamento de outros tipos de vídeos em TCCs”, que considero igualmente valioso para o Jornalismo e para o curso, pois são trabalhos que desconstroem papéis tradicionais na produção da notícia e estabelecem outras formas narrativas que aproximam a comunicação das relações estéticas. Mas esta, é uma outra história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIERI, Sara. História Pública e Consciência Histórica. In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Orgs.). **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra Voz, 2011.

ALMEIDA, Juniele Rabêlo; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Orgs.). **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

ALTAFINI, Thiago (1999), **Cinema documentário brasileiro**. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/Altaf%C3%ADni-thiago-Cinema-DocumentarioBrasileiro.html> Acesso em: 14 nov. 2021.

BARBEIRO, Heródoto; LIMA, Paulo Rodolfo de. **Manual de telejornalismo: Os segredos da notícia na TV**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

BARBOSA, Marialva. Imprensa e História pública. In: MAUAD, Ana; ALMEIDA, Juniele; SANTHIAGO, Ricardo. **História Pública do Brasil**. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

BARNOUW, Erik. **Documentary: a history of the nonfiction film**. Oxford: Oxford University Press, 1993.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Traduzido por Paulo Sérgio Rouanet. (Obras Escolhidas; v. I). São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BEZERRA, Júlio. **Documentário e jornalismo: propostas para uma cartografia plural**. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

BRASIL. Ministério da Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais para o Curso de Graduação em Jornalismo**. Brasília, 2013.

BRUM, Eliane. **Meus desacontecimentos**. São Paulo: Leya, 2014.

BURKE, Peter. **A escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: Editora UNESP, 1992

CALIL, Carlos. A conquista da conquista do mercado. In: **O cinema do real**. MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir (org). São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARMO-ROLDÃO, Ivete Cardoso do; BAZI, Rogério Eduardo Rodrigues; OLIVEIRA, Ana Paula Silva. O espaço do documentário e da vídeoreportagem na televisão brasileira. **Revista contratempo**, [S. l.], p. 107-126, 21 out. 2022. DOI <https://doi.org/10.22409/contracampo.v2i17.354>. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17245/10883>. Acesso em: 21 out. 2022.

CARROLL, Noel. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: SENAC, 2005. P. 69-104. v.2.

CRAMEROTTI, Alfredo. **Aesthetic Journalism: How to Inform Without Informing** (Vol. 2). Bristol : Intellect Books. Danto, A. 2013. *What Art Is* . New Haven, CT : Yale University Press

CROCOMO, Fernando. Entrevista concedida a Caroline Westerkamp Costa. Florianópolis, 7 jun. 2022.

CROU, Olivier. **Qu'est-ce que le webdocumentaire?**, WEBDOCU.fr, 2010.

CRUZ NETO, João Elias. **Reportagem de televisão: como produzir, executar e editar**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

DETONI, Márcia. **O audiovisual de não-ficção e a "maldição do jornalístico**. Estudos em Comunicação n°7 - Volume 2, 63-84, 2010.

DUARTE, Jorge. **Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação** - 2ª ed. São Paulo: Atlas, 2006.

DEUZE, Mark; WITSCHGE, Tamara. **O que o jornalismo está se tornando**. Parágrafo, São Paulo, v. 4, n. 2, p.6-21, jul. 2016.

EMERIM, Cárlica. Entrevista concedida a Caroline Westerkamp Costa. Florianópolis, 20 jul. 2022.

FECHINE Yvana; ABREU E LIMA, Luisa. **A linguagem da reportagem**. Editora UFPE. 2021.

FEITH, Roberto. **Memória Globo**. [S. l.], 2013. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/telejornais-e-programas/globo-reporter/globo-reporter-mudancas-estruturais.htm>. Acesso em: 28 jun. 2020.

FREIRE, PAULO. **Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa**. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996

FRIGHETTO, Maurício. **Uma escola de jornalismo: o poder e o saber na história do projeto pedagógico do curso da UFSC**. 2016. Dissertação (Mestre em Jornalismo no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo) - UFSC, [S. l.], 2016.

GASSEN, André. Entrevista concedida a Caroline Westerkamp Costa. Florianópolis, 5 jun. 2022.

GOMES, Isaltina Mello; MELO, Cristina Teixeira Vieira; MORAIS, Wilma. O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral. **Anais do XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação**. Campo Grande: 2001. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP7MELO.PDF>> Acesso em: 05 mar. 2021.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Panorama do documentário no Brasil**. DOC online - Revista Digital de Cinema Documentário Doc On-line, n. 01 Dezembro, 2006.

GREVE, Vitória. Entrevista concedida a Caroline Westerkamp Costa. Florianópolis, 8 jun. 2022.

GUIDOTTI, Flávia. Entrevista concedida a Caroline Westerkamp Costa. Florianópolis, 5 jul. 2022.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HOLANDA, Fabíola. **Um olhar sobre a história oral In: MARCHIORI, Marlene. (org). História e Memória**. Rio de Janeiro: Editora Senac RJ, 2013. Coleção Faces da Cultura e da comunicação organizacional.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JESPERS, Jean-Jacques. **Jornalismo televisivo: princípios e métodos**. Coimbra: Minerva, 1998.

KNIHS, Luís Entrevista concedida a Caroline Westerkamp Costa. Florianópolis, 13 jun. 2022.

KRIEGER, Rafael. Entrevista concedida a Caroline Westerkamp Costa. Florianópolis, 13 set. 2022.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação, [s. l.], ed. 19, p. 20-28, 17 abr. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 14 jun. 2022.

LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LIDDINGTON, Jill. O que é história pública? O público e seus passados. In: ALMEIDA. Juniele Rabêlo; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (Orgs.). **Introdução à História Pública**. São Paulo: Letra Voz, 2011.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LUCENA, Luiz Carlos. **Os movimentos que formaram a base da atual produção de documentários**. Zoom Magazine, São Paulo, ed. 215, 26 dez. 2019. Disponível em:

<https://www.zoommagazine.com.br/cinema-direto-x-cinema-verdade/> Acesso em: 08 abril 2021.

MARCHIORI, Marlene. (org). **História e Memória**. Rio de Janeiro: Editora Senac RJ, 2013. Coleção Faces da Cultura e da Comunicação Organizacional.

MATTOS, Sérgio. **A dependência da juventude nas tecnologias digitais**. Revista do Instituto Humanitas Unisinos, [s. l.], ed. 356, 2001. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/3752-sergio-mattos-3>. Acesso em: 17 ago. 2022.

MAXIMIANO, Ana Carolina. Entrevista concedida a Caroline Westerkamp Costa. Florianópolis, 9 jun. 2022.

MEIHY, José Carlos S. B.; SEAWRIGHT, Leandro. **Memórias e narrativas: história oral aplicada**. São Paulo: Contexto, 2020.

MEIHY, José Carlos Sebe. **Manual de História Oral**. São Paulo: Edições Loyola, 2a. ed., 1998.

MENDES, Mhanoel. Entrevista concedida a Caroline Westerkamp Costa. Florianópolis, 8 jun. 2022.

MENEZES, Paulo. O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: Sylvia Caiuby *et al.* (orgs.). **Escrituras da imagem**. São Paulo: Fapesp, 2004.

MENESES, Sônia. Qual a função da história pública em um país caracterizado por uma forte concentração midiática? In: MAUAD, Ana; SANTHIAGO, Ricardo; BORGES, Viviane (Orgs.) **Que história pública queremos?** SP: Letra e Voz, 2011. p.181-187.

MESQUITA, Cláudia. **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

MORAES, Áureo. Entrevista concedida a Caroline Westerkamp Costa. Florianópolis, 20 jul. 2022.

MOREIRA, Sonia. **Análise documental como método e como técnica**. In: Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. Org: Jorge Duarte e Antonio Barros São Paulo: Atlas, 2009.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: Repensar a reforma – reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

MOYA, Isabela. Entrevista concedida a Caroline Westerkamp Costa. Florianópolis, 8 jun. 2022.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

NETO, Luiz Tasso. Entrevista concedida a Caroline Westerkamp Costa. Florianópolis, 13 jun. 2022.

NORA, Pierre. **Entre a memória e a história**: A problemática dos lugares. Proj. História, São Paulo, (10), dez. 1993.

PALACIOS, M. **Convergence and memory**: journalism, context and history. MATRIZES, v. 4, n. 1, p. 37-50, 15 dez. 2011.

PALHA, Cássia. **A Rede Globo e o seu Repórter**: imagens políticas de Teodorico a Cardoso. 2008. Tese (Doutoramento em História) - UFF, RJ, 2008. Disponível em: http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008_PALHA_Cassia_Rita_Louro-S.pdf Acesso em: 2 jul. 2019

PEIXE, Simone. Entrevista concedida a Caroline Westerkamp Costa. Florianópolis, 6 set. 2022.

PEREIRA, Ana Altina Cambuí, SILVA, Maria de Lourdes O. Reis da. **O trabalho de conclusão de curso**: constructo epistemológico no currículo formação, valor e importância. 2011. Disponível em: http://fedathi.multimeios.ufc.br/rides/phocadownload/artigos_iiienforsup_adicionais.pdf>.

PINTO, Cíntia Xavier. **O documentário como produção jornalística**: nos limites da pesquisa experimental em trabalhos de conclusão de jornalismo. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade do Rio Sinos. São Leopoldo: UNISINOS, 2011.

POSTEMA, Stijn. *Journalism as Artistic Practice*. Amsterdam, 2018. Disponível em: [/www.researchgate.net/publication/322698706](http://www.researchgate.net/publication/322698706). Acesso em: 10 abr. 2021.

POSTEMA, Stijn; DEUZE, Mark. *Artistic Journalism*: Confluence in Forms, Values and Practices, *Journalism Studies*, 21:10, 1305-1322, Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/epub/10.1080/1461670X.2020.1745666?needAccess=true> e Ano. 2020. Acesso em : 10 abril 2021

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac/SP, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do Sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. 2a Ed, São Paulo; Editora 34, 2009. p.72.

RANCIÈRE, J. **O desentendimento**: Política e filosofia. São Paulo: Ed.34, 2018.

RANGEL, Manoel. **Ancine: lei da tv paga ampliou produção audiovisual independente no país**. Agência Brasil, Rio de Janeiro, 11 de maio de 2017. Disponível em: < [https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-05/ancine-lei-da-tv-paga-ampliou-pr ducao-audiovisual-independente-no-pais](https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-05/ancine-lei-da-tv-paga-ampliou-pr-ducao-audiovisual-independente-no-pais) >. Acesso em: 09 abr. 2021.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil: Um Perfil Editorial**. São Paulo: Summus, 2000.

RIBEIRO, Suzana Lopes Salgado. Histórias e memórias: Elementos constitutivos da expressão e da compreensão das culturas organizacionais. In: MARCHIORI, Marlene. (org). **História e Memória**. Rio de Janeiro: Editora Senac RJ, 2013.

RÜSEN, Jörn. **História Viva: teoria da história: formas e funções do conhecimento histórico**. Brasília: Editora UnB, 2007.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: **Encontro da Anpocs**, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **Porque as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SBRAGIA, Piero. **Novas Fronteiras do Documentário**. São Paulo: Chiado Books, 2020

SCHLAUCHER, Bárbara Garrido de Paiva. **Jornalismo, identidade e narrativa audiovisual: consumo e experimentação de conteúdos telejornalísticos por jovens universitários e trabalhadores no contexto da convergência midiática**. 2014. Dissertação (Mestre em Comunicação Social no Programa de Pós-Graduação em Comunicação) - Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), [S. l.], 2014.

SILVA, Gislene. Para pensar critérios de noticiabilidade. **Estudos de Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 2, n. 1, 2005.

SILVA, Gislene. De que campo do jornalismo estamos falando? **Matrizes**, São Paulo, a. 3, n. 1, ago-dez 2009a.

SILVA, Gislene. O fenômeno noticioso: objeto singular, natureza plural. **Estudos de Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, a. 6, n. 2, jul-dez 2009b.

SILVA, Gislene. **Sobre a materialidade do objeto de estudo do jornalismo**. ECompós, Brasília, v.12, n. 2, mai-ago 2009c.

SOUZA, Gustavo. Fronteiras (in)definidas: aproximações e divergências entre documentário e jornalismo. **Caligrama**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 1-8, 27 abr. 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/64872>. Acesso em: 19 jan. 2021.

TOMAIM, Carlos. **Documentário, história e memória: entre os lugares e as mídias “de memória. Significação**, São Paulo, v. 46 n. 51 (2019): Dossiê: "História e Audiovisual, 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/6097/609765275006/html/>. Acesso em: 19 set. 2022.

TOMAIM, Carlos. **O documentário e sua intencionalidade histórica**. Doc On-line, n. 15, 2013. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/15/dossier_cassio_tomaim.pdf. Acesso em: 19 set. 2022.

THOMPSON, Paul. **A Voz do Passado** : história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. **Repositório Institucional da UFSC**. Tem como missão: armazenar, preservar, divulgar e oferecer acesso à produção científica e institucional da UFSC. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/>. Acesso em: 20 jan. 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Departamento de Jornalismo. **Regulamento do Curso de Graduação em Jornalismo**. Florianópolis, 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Departamento de Jornalismo. **Regimento para Elaboração de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)**. Florianópolis, 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Curso de Graduação em Cinema. **Projeto Pedagógico do Curso de Cinema**. Florianópolis, 2005.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Moção de Louvor em homenagem aos 40 anos do Curso de Jornalismo. Disponível em: <https://jornalismo.ufsc.br/mocao-de-louvor-em-homenagem-aos-40-anos-do-curso-de-jornalismo/>. Acesso em: 15 jul. 2022

WINSTON, Brian. A maldição do “jornalístico” na era digital. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. (orgs.). **O cinema do real**. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

WELLER, Fernando. **O cinema direto e a estética da intimidade no documentário dos anos 60**. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco. Recife: UFPE, 2012

ZABALZA, Miguel A. **O ensino universitário: seu cenário e seus protagonistas** /trad. Ernani Rosa.- Porto Alegre : Artmed, 2004.

APÊNDICE 1. Mapeamento de videorreportagens e documentários em TCCs

N.	ANO	TCC	ESTUDANTE	ORIENTADOR	TEMÁTICA	TEMPO	VÍDEO
1	1985	Ilha dos Corais	Adriana Althoff Gevaerd	Eduardo Meditsch	Biografia	13'45"	Labtele
2	1985	Crianças abandonadas e adoção	Rosângela dos Santos	Gilka Girardello	Sociedade/Problemas Sociais	28'10"	Labtele
3	1986	O Rock em Santa Catarina	Janine Koneski de Abreu	N/L	N/L	N/L	N/L
4	1986	Santo de Casa: documentário Franklin Cascaes	Maria Isabel Orofino Schaefer	José Gatti	Arte e Cultura	12'55"	LabTele
5	1986	Os Homens do Carvão	Mhanoel Mendes	Adelmo Genro / Gatti	Trabalho/Economia	17'57"	LabTele
6	1987	Lagoa do Peri	Carlos Henrique Guião	Agclair Bernardo	Meio Ambiente	17'	Labtele
7	1988	Reciclagem	Francisco Ferreira e Marisa Naspolini	Hélio Schuch	Meio Ambiente	14'27"	Labtele
8	1989	É hora do milagre	André Rohde	Luis Scotto	Arte e Cultura	38'21"	LabTele
9	1989	Aos 12 do segundo turno	Clarissa Machado	Beatriz Wagner	Política	12'55"	LabTele
10	1989	Sem tetos :Turismo e miséria na Ilha da Magia	Rosangela Bion	Beatriz Wagner	Sociedade/Problemas Sociais	23'04''	LabTele
11	1989	Separação	Rita de Cássia Costa	N/L	N/L	N/L	N/L
12	1989	Uma cultura em extinção: duque de caxias	Silvana Barbi	Neila Bianchin	Étnico-racial	21'41"	LabTele
13	1989	Uma reserva para o córrego	Simone Garcia	Beatriz Wagner	Meio Ambiente	12'53"	LabTele
14	1989	Despoluição setor têxtil	Ligia Gastaldi	N/L	Trabalho e Economia	15'19"	Labtele
15	1990	Aveso - a lucidez da loucura	Maria Macarini (Lau)	Agclair Bernardo	Sociedade/Problemas Sociais	17'57"	LabTele
16	1990	Prosit-Blu um brinde a Blumenau	Sônia Bridi	N/L	Meio Ambiente	22'40"	Labtele
17	1990	Rodrigo de Haro - Pacto de Permanência	Murilo Valente e Renata Schmidt	Cesar Valente	Biografia	17'03"	LabTele
18	1990	Engenhos de farinha na ilha de Santa Catarina	Roseli de Souza	Agclair Bernardo	N/L	N/L	N/L
19	1990	A saúde no brasil hoje	Eliana Marília Faria	N/L	Sociedade/Problemas Sociais	17'58"	Labtele

20	1990	Colonos	Carlos Locatelli e Fernando Goss	Mauro Pommer	Sociedade/Problemas Sociais	31'05"	LabTele
21	1991	A visita	Claudia Astorga	Beatriz Wagner	Cidades e Comunidades	18'03"	LabTele
22	1991	Boi de Mamão	Mário Vaz	Aglair Bernardo	Arte e Cultura	14'27"	LabTele
23	1991	Marco Aurélio é... Tânia	Daniel Izidoro	Aglair Bernardo	Gênero e Diversidade	24'30"	LabTele
24	1991	Tá rindo de que?	Janice Barcellos	Aglair /Vera Bianco	Comportamento	18'48"	LabTele
25	1992	Coisa de santo	Christiane Balbys e Fabiano Melato	Sérgio Mattos	Arte e Cultura	14'49"	Labtele
26	1992	Armação do Itapocoroy	Renata Aparecida Rosa	Sergio Mattos	Arte e Cultura	30'34"	LabTele
27	1992	11111001000: O mundo num ZAP	Ivaldo Junior	José Gatti	Comportamento	11'31"	LabTele
28	1992	jeitos de sair das ruas (Casa Lar)	Claudia Renata Oliveira	Gilka Girardello	Sociedade/Problemas Sociais	07'55"	LabTele
29	1992	Nas asas de Eli Heil	Denise Rockenbach	Gilka Girardello / Gatti	Biografia	11'19"	LabTele
30	1992	Sô Sexy: o corpo masculino na televisão	Márcia Barreto Moraes	Aglair Bernardo / Gatti	N/L	N/L	N/L
31	1992	Olhar masculino	Viviane Nunez	Sérgio Mattos	Gênero e Diversidade	20'23"	LabTele
32	1992	Totó	Ana Luiza Miliotti	Aglair Bernardo	Sociedade/Problemas Sociais	23'27"	LabTele
33	1993	Vestígios do passado	Jeana Santos e Walfried Wacholz	Nilson Lage	Arte e Cultura	10'36"	LabTele
34	1993	Democratizacao da comunicacao	Ricardo jacques	Nilson Lage	Trabalho/Economia	13'41"	LabTele
35	1993	As meninas da amazônia	Marques Casara	Sérgio Mattos	Sociedade/Problemas Sociais	30'	LabTele
36	1993	Galo de briga	Adriana Martorano e Marta Moritz	José Gatti	Biografia	18'01"	LabTele
37	1993	Vira do Avesso	Gisele Dias	Sérgio Mattos	Comportamento	8'	LabTele
38	1994	A criança e o adolescente catarinense	Débora de Medeiros Linhares	Áureo Moraes	Sociedade/Problemas Sociais	13'40"	Labtele
39	1994	Tenho um filho especial	Mara Schuster e Maria Paula	Áureo Moraes	Sociedade/Problemas Sociais	20'15"	Labtele
40	1995	BR-101, qual a saída?	Patrícia Jacomet e Silvânia Siebert	Áureo Moraes	Sociedade/Problemas Sociais	18'54"	Labtele
41	1995	Cosa Sarà Nova Trento	Janaina Toscan e Meire Bertotti	Áureo Moraes	N/L	N/L	N/L
42	1995	Nos bastidores da propaganda	Roberta Carvalho Sandreschi	Áureo Moraes	N/L	N/L	N/L
43	1995	Diabetes - Sem açúcar, com vida	Suyanne Quevedo e Karina Espíndola	Áureo Moraes	Sociedade/Problemas Sociais	12'28"	Labtele
44	1995	No ritmo	Ana Paula Pinho	Áureo Moraes	Arte e Cultura	13'11"	Labtele

45	1995	O jogo da capoeira	Jackson Morais da Cruz	José Gatti	Arte e Cultura	20'18"	Labtele
46	1997	Drag Stories: Lendas e Babados	Marco Aurélio Silva e Viviane Peixe	Aglair Bernardo	Gênero e Diversidade	25'25"	LabTele
47	1997	histórias de pescador	Patricia Moser	Áureo Moraes	Trabalho /Economia	23'	Labtele
48	1997	Jornalismo, universidade e mercado	André Gassen	Henrique Finco	Trabalho/Economia	44'02"	LabTele
49	1997	Tronco das águas	Allayn Rotch e Kíria Meurer	Aglair Bernardo	Arte e Cultura	28'	LabTele
50	1998	Baía dos Golfinhos	Gustavo Vaz	Henrique Finco	Meio Ambiente	25'17"	Labtele
51	1999	Sabor de Memória	Michele Oliveira e Renata Lago Philippi	Aglair Bernardo	Arte e Cultura	26'	Labtele
52	1999	Os novos brasileiros /brasilianisch	Rodrigo Sell	Fernando Crocomo	Internacional	22'03"	Labtele
53	1999	Domingo	Samanta Lopes	Aglair Bernardo	Comportamento	36'41"	LabTele
54	1999	In pulverem revertiris: Ao pó voltarás	Mônica Ramos e Rafael Sens	Fernando Crocomo	Comportamento	48'53"	LabTele
55	1999	Pedalação	Daniela Melo/Isabela Schwengber/ Michelle Araujo	Aglair Bernardo	Sociedade/Problemas Sociais	28'13"	Labtele
N.	ANO	TCC	ESTUDANTE	ORIENTADOR	TEMA	TEMPO	VÍDEO
56	2000	Embalaia	Franciely Silvy	Aglair Bernardo	Arte e Cultura	45'	LabTele
57	2000	Arrombassi! - histórias de uma ilha	Alanea Coutinho e Angela Delpizzo	Gilka Girardello	Arte e Cultura	14'23"	LabTele
58	2000	Urbanização da capital catarinense (Colombo Salles)	Cassiano Kieling Sebold Barros Rolim	Nilson Lage	Cidades e Comunidades	20'	LabTele
59	2000	Gente de circo	Mariana Maciorowski	Henrique Finco	Arte e Cultura	23'	Labtele
60	2000	Pão-por-Deus: vem aqui, dá-me o pézinho	Gustavo Schwabe e Maria C. Assis (eram namorados na época do TCC)	Aglair /Crocomo	Arte e Cultura	22'49"	LabTele
61	2000	Quanto vale o show?	Alexandre Mendonça	Nilson Lage/Crocomo	Biografia	45'	LabTele
62	2000	Sem Deus, sem imperador, nós por nós mesmos	Débora Tozzo e Leyla Spada	Fernando Crocomo	Internacional	31'34"	LabTele
63	2001	Costa da lagoa 2001: relatos de uma comunidade	Nádia Pezzini	Fernando Crocomo	Cidades e Comunidades	30'22"	Labtele
64	2001	13 anos de terra	Ellen Sezerino e Jacqueline Negrão	Fernando Crocomo	Sociedade/Problemas Sociais	39'	Labtele

65	2001	Nossa terra faz cinema	Camila Mafra e Carla Roncatto	Eduardo Meditsch	Arte e Cultura	40'27"	LabTele
66	2001	Nos bastidores do show - Bandeirantes	Marina Pereira	Eduardo Meditsch	Esporte	51'	Labtele
67	2001	O animal que cura	Sara Faraci	Fernando Crocomo	Sociedade/Problemas Sociais	57'	Labtele
68	2001	Tereza Cristina: a imperatriz do carvão	Fernanda Souza e Juliana Sá de Souza	Fernando Crocomo	Cidades e Comunidades	24'12"	Labtele
69	2002	Vídeo pornô, muito prazer	Viviane Kraieski e Romina Guedes	Aglair Bernardo	Comportamento	48'07"	LabTele
70	2002	Fragmentos de um circuito eletrônico	Larissa Schmidt e Mateus Boing	Sérgio Mattos/Crocomo	Arte e Cultura	37'57"	LabTele
71	2002	Notícias de guerra: a cobertura da Imprensa	Deny Peres e Paula Arend Laier	Carlos Locatelli	Trabalho/economia	30'	LabTele
72	2002	Risco Urbano grafite	Jessica Oliveira/Mariana Ortiga	Aglair Bernardo	Arte e Cultura	42'	LabTele
73	2003	Vermelho e branco	Beatriz Moratelli e Geannine Martins	Aglair Bernardo	Arte e Cultura	24'58"	LabTele
74	2003	Motor elétrico, você não vive sem ele	Clarissa Hammes	Carlos Locatelli	Trabalho/economia	24'	Labtele
75	2003	Faróis: a navegação e os faroleiros	Bruno Waick	Aureo Moraes	Trabalho/economia	20'06"	LabTele
76	2003	Terra firme	Camila Rutka	Sérgio Mattos	Cidades e Comunidades	56'	LabTele
77	2004	Armações	Rafa Carvalho e Dilson Branco	Fernando Crocomo	Cidades e Comunidades	34'09"	LabTele
78	2004	Jornalismo na bancada	Anita Martins	Nilson Lage	Trabalho/economia	55'	LabTele
79	2004	Passa a bola	Ana Sousa e Flavia Lima	Delmar Gularte	Esporte	40'	LabTele
80	2004	Volta a ilha em 16mm	Luiz Tasso Neto	Aureo Moraes/Crocomo	Cidades e Comunidades	38'	LabTele
81	2004	360° Floripa virou surfe	Giselle Tescoski e Magda Pamplona	N/L	Esporte	46'59"	LabTele
82	2005	A paixão pelo automobilismo se	André Luiz Costa Lino	Sergio Mattos	Esporte	19'12"	LabTele
83	2005	O mané tem história	Marcos Britto	Angelo Ribeiro	Cidades e Comunidades	22'	LabTele
84	2005	Zé diabo: história de um artista autodidata	Clarissa Miranda	Estela Kurth	Biografia	29'20"	LabTele
85	2005	A roda gira para os mares do sul budismo	Marcelo Rafael	Fernando Crocomo	Arte e Cultura	52'21"	LabTele
86	2005	Apito Final: A Hora de pendurar as chuteiras	Thiago Macedo	Francisco Karam	Esporte	44'	LabTele

87	2005	Peladas na Ilha	Virgínia Melo Cardoso e Robson Martin	Fernando Crocomo	Esporte	25'	LabTele
88	2005	Além Do Limite	Karina Della Giustina	Angelo Ribeiro	Comportamento	24'	LabTele
89	2006	Bocaiúva, 42: Os registros de edla von wangenheim	Rafael Alves e Vivian Beltrame Awad	Fernando Crocomo	Biografia	41'24"	LabTele
90	2006	Atacama	Bárbara Muller e Renato Corrêa	Sérgio Mattos	Meio ambiente	50'50"	LabTele
91	2006	Estrada Natural: Milton Nascimento (800 dias)	Denise Ferreira e Sylvania Dantas	Fernando Crocomo	Biografia	52'	Labtele
92	2006	Nenhum de nós é tão Bom quanto todos Juntos!	Camila Bruna Stähelin	Crocomo/Estela Kurth	Sociedade/Problemas Sociais	19'30"	Labtele
93	2006	Baía dos Conflitos	Felipe Silva e Emília Chagas	Gislene Silva	Meio ambiente	21'38"	LabTele
94	2006	Cidadão Invisível	Alexandra Alencar	Fernando Crocomo	Étnico-racial	21'	LabTele
95	2006	José Hamilton Ribeiro: O Repórter	Ludmilla Godotti Bolda	Fernando Crocomo	Biografia	44 02"	LabTele
96	2006	Gente do sol: a trajetória Iaklânô	Renan Xavier	Daisi Vogel	Étnico-racial	66'	LabTele
97	2007	Cravo da Terra - Som do Cravo	Roberto Saraiva	Daisi Vogel	Arte e Cultura	44 02"	LabTele
98	2007	Poker.br	Luiz Augusto Fakri	Fernando Crocomo	Esporte	30'	LabTele
99	2007	Biguaçu: Terra de História, de Belas Paisagens	Alexandre Borges	Fernando Crocomo	Cidades e Comunidades	33'27"	LabTele
100	2007	Carl Hoepcke	Daiane Fagundes	Fernando Crocomo	Biografia	44'	LabTele
101	2007	Favela? Um Olhar comunidades de Florianópolis	Rafael Bruno Krieger e Tiago Krum	Fernando Crocomo	Sociedade/Problemas Sociais	36'56"	LabTele
102	2007	"Jaime Arôxa, entre passos e palcos"	Daniel Pereira e Tatiana Leme	Fernando Crocomo	Biografia	49'	LabTele
103	2007	Laura Cardoso	André Vendrami e Tatyana Azevedo	Daisi Vogel	Biografia	58'36"	LabTele
104	2007	Ocupações Irregulares na Lagoa da Conceição	Gutieres Baron	Sérgio Mattos	Sociedade/Problemas Sociais	24'50"	LabTele
105	2007	Perdigão Futsal: Esquadrões da Bola Pesada	Vitor Hugo Brandalise Jr.	Sérgio Mattos	Esporte	36'51"	LabTele
106	2007	Por trás da lona	Júlia Fecchio e Maykon Oliveira	Gislene Silva	Arte e Cultura	42	LabTele

107	2007	Torre de Babel	Dirceu Getúlio Neto e Luís Seffrin	Fernando Crocomo	Sociedade/Problemas Sociais	67'	LabTele
108	2008	Ai, que Saudades da Neide	Fernanda Peres e Taise Bertoldi	Fernando Crocomo	Biografia	30'	LabTele
109	2008	Rave: Música, Cor e Delírio	Augusto Köech Branco	Mauro César Silveira	Arte e Cultura	47'41"	LabTele
110	2008	Tijuquera Eurotour: Agora é de Verdade	Tatiana de Souza Pereira	Rodrigo Faraco	N/L	N/L	N/L
111	2008	João, Pedro, João	Sabrina Bandeira e Tadeu Amaral	Fernando Crocomo	Cidades e Comunidades	60'	LabTele
112	2009	Bleu et Rouge	Juliana Sakae	Aglair Bernardo	Étnico-racial	39'49"	LabTele
113	2009	A gente	Daniele Carvalho e Juliana Pereira	Fernando Crocomo	Gênero e Diversidade	56'34"	LabTele
114	2009	Celiacos: Uma Vida sem Glúten	Patricia Mara Simões Pratts	Aureo Moraes	Sociedade/Problemas Sociais	22'	LabTele
115	2009	Contracorpo	Livia Andrade	Sérgio Mattos	Gênero e Diversidade	57'	LabTele
116	2009	Estradeiro	Esther da Veiga	Hélio Schuch/Odoni Perin	Biografia	29'	LabTele
117	2009	Família no papel	Bruna Wagner e Fernanda Friedrich	Maria Baldessar	Gênero e Diversidade	48'59"	LabTele
118	2009	Feed from London to Rio: Jornalismo Internacional	Anelise Andrade Borges	Sérgio Mattos	N/L	N/L	N/L
119	2009	Portas que se abrem	Ingrid C.Santos	Sérgio Mattos	Sociedade/Problemas Sociais	45'14"	LabTele
120	2009	Caso PM Sílvio: a Noite em que se parou	Fábio Queiroz	Fernando Crocomo	Sociedade/Problemas Sociais	50'08"	LabTele
121	2009	De Segunda a um Ano	Cauê Azevedo Tomaz Oliveira	Aglair Bernardo	Biografia	1 h	LabTele
122	2010	Paredes Pintadas	Pedro Santos	Fernando Crocomo	Gênero e Diversidade	58'17"	Internet
123	2010	Pelas Lentes do Palco	Marina Weshagen	Fernando Crocomo	Internacional	47'41"	LabTele
124	2010	(Tanzânia) Hakuna Matata	Fernanda Martins	Gislene Silva	N/L	N/L	N/L
125	2010	F de Faca	Adriana Meyge e Maurício Tussi	Aglair Bernardo	Biografia	21'29"	LabTele
126	2010	Ninho do Cuco	Carlos dos Santos e Luís Knih	Aglair Bernardo	Sociedade/Problemas Sociais	29'40"	LabTele
127	2010	Reserva biológica Aguai	Daiana Meller e Diego Kerber	Mauro César Silveira	Meio Ambiente	28'	LabTele
128	2010	Recordações: A UFSC chega aos 50 anos	Mayara Schmidt Vieira	Fernando Crocomo	Sociedade/Problemas Sociais	40'55"	LabTele
129	2010	Wake up and smell the flowers	Gustavo Napolini e Paulo Rocha	Aglair Bernardo	Internacional	55'	LabTele

130	2011	Olhos Abertos para Ouvir	Sofia Franco e Luiza Kemp	Luis Scotto	Sociedade/Problemas Sociais	46'47"	LabTele
131	2011	Diáspora Cabo-verdiana	Jacqueline de Carvalho Moreno	Gislene Silva	Internacional	45'50"	LabTele
132	2011	J-1: Experiência de Trabalho nos Estados Unidos	Isis Martins Dassow	Fernando Crocomo	Trabalho/Economia	30'	LabTele
133	2011	Obstinado	Michel Siqueira	Fernando Crocomo	Arte e Cultura	48'20"	LabTele
134	2011	Construção de igualdade	José Monteiro Jr.	Fernando Crocomo	Sociedade/Problemas Sociais	47'	LabTele
135	2011	Grande na dança- bolshoi	Cinthia Raasch e Mariana Martini	Fernando Crocomo	Arte e Cultura	38'	LabTele
136	2011	Data Venia: mas quando a informação é crime?	Thiago de Verney Inocêncio	Karam/Cárlida	Trabalho/Economia	42'49"	LabTele
137	2011	Epidemia sobre Duas Rodas	Claudia Xavier de Souza	Fernando Crocomo	Sociedade/Problemas Sociais	35'21"	LabTele
138	2011	In a rockn roll dream: o sonho de ser um rockstar	Verônica Lemus Orellana	Antonio Brasil	Comportamento	28'46"	LabTele
139	2011	Jornal o Estado	Bárbara Dias Lino	Fernando Crocomo	Trabalho/Economia	49'51"	LabTele
140	2011	Na Rota do Desafio	Tiffany Rodio	Aglair Bernardo	Esporte	43'	LabTele
141	2011	Reduzir, reciclar e reviver	Alessandra Flores e Diego de Souza	Antonio Brasil	Meio Ambiente	25'35"	LabTele
142	2012	Rotina de Jornalistas em Cobertura de Eventos	Gabriela Bridi	Cárlida Emerim	Trabalho/Economia	31'21"	LabTele
143	2012	A ilha em mim - Vera Sabino	Suélen Vale	Fernando Crocomo	Biografia	33'	Labtele
144	2012	Sinergia: 50 anos de sonhos e lutas	Rafael Spricigo	Aureo de Moraes	Trabalho/Economia	37'44"	LabTele
145	2012	Passando de fase (A indústria de games)	Luiza Lessa	Antonio Brasil	Trabalho/Economia	42'	LabTele
146	2012	Arreda	Victor Kehrig	Cárlida Emerim	Arte e Cultura	14'28"	LabTele
147	2012	Catumbi de Itapocu : uma família	Paulo Ricardo Vítório Jr.	Fernando Crocomo	Arte e Cultura	45'09"	LabTele
148	2012	Cimed 7 anos	Vinicius Schmidt	Antonio Brasil	Esporte	47'28"	LabTele
149	2012	Depois do apito final	Carolina Azevedo e Gian Kojikovski	Cárlida Emerim	Esporte	35'20"	LabTele
150	2012	Ilha de bambas	Hermano Buss	Fernando Crocomo	Arte e Cultura	51'10"	Repositório UFSC
151	2012	Música de ritual	Guilherme Souza e Rodolfo Espíndola	Fernando Crocomo	Arte e Cultura	33'40"	LabTele

152	2012	“Nunca parei de desenhar” (webdoc multimídia)	Stephanie Pereira	Maria José Baldessar	N/L	N/L	N/L
153	2012	Los tamboriles	Sendy Cristina da Luz	Aglair Bernardo	Internacional	23'36"	LabTele
154	2012	O mercado de atores em SC	Diego de Souza	Antonio Brasil	Trabalho/Economia	42'36"	LabTele
155	2013	Acolher	Juliana De Souza Ferreira	Fernando Crocomo	Trabalho/Economia	31'41"	Repositório UFSC
156	2013	Na balada dos negócios	Daniela Mayumi Nakamura	Samuel Pantoja Lima	Trabalho/Economia	41'	Repositório UFSC
157	2013	O exílio da pele	Dirk Ruhland	Aglair Bernardo	N/L	N/L	N/L
158	2013	Cardápio de boteco	Victor Hugo Moogen	Fernando Crocomo	Trabalho/Economia	32'	Repositório UFSC
159	2013	Crioulo: estudantes africanos em SC	Mirene Fernandes da Silva Sá	Áureo de Moraes	Étnico-racial	20'36"	LabTele
160	2013	A educação de Pinochet	Daniel Piassa Giovanaz	Gislene Silva	Internacional	39'28"	Repositório UFSC
161	2013	Na pele	Rodolfo Conceição	Fernando Crocomo	Arte e Cultura	46'16"	Repositório UFSC
162	2014	Caminhos da Educação	Ana Luísa Funchal e Patrícia Cim	Fernando Crocomo	Sociedade/Problemas Sociais	36'	Repositório UFSC
163	2014	À sombra dos holofotes	Thomé Rosa	Fernando Crocomo	Esporte	35'	LabTele
164	2014	Floripa e o Lixo (webdoc multimídia)	Lais Souza	Rita Paulino	N/L	N/L	N/L
165	2014	Um caminho, muitas vitórias	Camila Peixer	Cárlida Emerim	Esporte	32'	LabTele
166	2014	Periferia da Copa	Daniel Lemes	Aglair Bernardo	Sociedade/Problemas Sociais	39'	Repositório UFSC
167	2014	Eu que te Benzo, Deus que te cura	Fernanda Pessoa de Carvalho	Cárlida Emerim	Arte e Cultura	33'20"	LabTele
168	2014	Nas redes dos assessores	Kadu Reis e Lucas Miranda	Áureo de Moraes	Esporte	30'46"	Repositório UFSC
168	2014	A voz calada do samba	Lucas Inácio	Cárlida Emerim	Biografia	41'32"	LabTele
170	2014	Choque nas ruas	Gabriel Coelho	Fernando Crocomo	Sociedade/Problemas Sociais	35'40"	LabTele
171	2014	Lixo estrutural	Helena Sturmer e Thaine Machado	Gislene Silva	Meio Ambiente	32'18"	LabTele
172	2014	Além da fronteira	Derlis Jimenez	Fernando Crocomo	Internacional	45'	LabTele
173	2014	Sistema Socioeducativo da Grande Florps.	Natália Porto e Vanessa da Silva	Cárlida Emerim	Sociedade/Problemas Sociais	39'	LabTele
174	2014	Muito Além do que se vê	Rafael Gomes de Souza	Áureo de Moraes	Esporte	35'38"	LabTele

175	2015	Batalha	Dayane Ros e Giuliane Gava	Fernando Crocomo	Arte e Cultura	25'58"	LabTele
176	2015	é menino ou menina?	Natália Emer	Gislene Silva	Gênero e Diversidade	46'11"	LabTele
177	2015	DEUTSCHBRASILIANER: Estrangeiros no país	Thales Camargo	Rogério Christofoletti	Cidades e Comunidades	28'45"	LabTele
178	2015	A causa é legítima (Batalha da Alfândega)	Ricardo Pesseti	Mauro César Silveira	Arte e Cultura	43'43"	LabTele
179	2015	São Tomé e Príncipe	Edlena Costa Alegre Afonso	N/L	Internacional	18'13"	LabTele
180	2015	Depois do Título (surf)	Gabriela Damaceno	Cárlida Emerim	Esporte	31'	LabTele
181	2016	Antes do Fim (suicídio)	Guilherme Porcher Correa	Fernando Crocomo	Sociedade/Problemas Sociais	22'19"	Repositório UFSC
182	2016	Che, Floripa! Histórias argentinas em Florianópolis	Taynara Macedo e Mateus Boaventura	Cárlida Emerim	Internacional	38'	LabTele
183	2016	Craiova versus Craiova	João Victor Roberge	Cárlida Emerim	Esporte	44'57''	Repositório UFSC
184	2016	Garotos da base: Além das quatro linhas	Luize Ribas e Tamires Kleinkauf	Flávia Guidotti	Esporte	31'	Repositório UFSC
185	2016	Eu não te deixaria por nada, se possível	Ayla Passadori e Natália Souza	Carlos Locatelli	Cidades e Comunidades	29'36"	LabTele
186	2016	Do Porto à Pele: tatuagem profissional no Brasil	Tiago Ghizoni	Flávia Guidotti	Arte e Cultura	25'	Repositório UFSC
187	2016	Quando você voltar	Luan Martendal e Stefanie Correa	Fernando Crocomo	Sociedade/Problemas Sociais	39'15"	LabTele
188	2016	Quem vai comprar esse CD?	Manuela Tecchio	Flávia Guidotti	Arte e Cultura	29'56"	LabTele
189	2016	Ilhados: Cuba e Estados Unidos...	Michele de Melo	Rogério Christofoletti	Internacional	40' 34''	Repositório UFSC
190	2016	A hora tem seu preço	Tainara Silva Rosa	Fernando Crocomo	Sociedade/Problemas Sociais	45'	LabTele
191	2016	Sob medida: fabricando sonhos	Matheus Moraes	Fernando Crocomo	Esporte	35'	LabTele
192	2016	Primeira pro Fim	Anderson Spessatto; Leonardo Lorenzoni	Carlos Augusto Locatelli	Esporte	42'28''	Repositório UFSC
193	2016	À espera da Medalha	Lucas Souza	Fernando Crocomo	Sociedade/Problemas Sociais	48'30"	Repositório UFSC
194	2016	Educação em Dois Tempos	José Djalma Junior	Rogério Christofoletti	Sociedade/Problemas Sociais	24'	Repositório UFSC
195	2016	Paramídia	Guilherme Gustavo Pereira	Cárlida Emerim	Esporte	31'	Repositório UFSC
196	2017	Geração Fé	Gabriel da Silva e Ana Vaz Thomé	Cárlida Emerim	Arte e Cultura	36'15"	Repositório UFSC

197	2017	Ponta do Leal: um contraste habitacional...	Dener Alano e Amanda Reinert	Cárlida Emerim	Sociedade/Problemas Sociais	17'55"	Repositório UFSC
198	2017	Rota do Sabor	Juliana Fernandez e Fernanda Mueller	Fernando Crocomo	Comportamento	36'	Repositório UFSC
199	2017	Submersos: cultivo de ostras em Florianópolis	Gisele Bueno e Gabriela Pederneiras	Fernando Crocomo	Trabalho/Economia	19'	Internet
200	2017	Mães de Umbigo: Histórias das parteiras do Amapá	Cintya Ramlov e Vitória Greve	Flávia Guidotti	Gênero e Diversidade	25'40"	Internet
201	2017	Depois do Fervo - Ilhados	Matheus Faisting	Daisi Vogel	Gênero e Diversidade	42'	Repositório UFSC
202	2017	Diáspora: refugiados sírios em Florianópolis	Débora Nazário e Luiza Scherer	Flávia Guidotti	Internacional	25'03"	Repositório UFSC
203	2017	Cruzada São Sebastião	Ana Carolina Fernandes Maximiano	Antonio Brasil	Sociedade/Problemas Sociais	23'49"	Repositório UFSC
204	2017	Transição: Existência e Resistência	Lívia Lopes Rezende	Flávia Guidotti	Gênero e Diversidade	28'01"	Repositório UFSC
205	2017	Subversivas: o uniforme mudou, mas o cheiro é o mesmo	Elva Gladis de La cruz Obeso	Flávia Guidotti	Gênero e Diversidade	35'27"	LabTele
206	2017	SerTão Mulher	Luiza Giombelli e Fernanda Struecker	Flávia Guidotti	Gênero e Diversidade	24'44"	Repositório UFSC
207	2017	Berro	Marina Simões e Paula Barbabela	Fernando Crocomo	Gênero e Diversidade	30'56"	Repositório UFSC
208	2017	Rota Youtuber - A mídia da nova geração	Ana Carolina Passos e Camila Valgas	Cárlida Emerim	Trabalho/Economia	24'	Repositório UFSC
209	2017	Passa a Passa: O Flag Football Feminino no Brasil	Ariane Cupertino e Gabriela Bankhardt	Fernando Crocomo	Gênero e Diversidade	18'31"	Repositório UFSC
210	2017	Farinhada: do engenho à indústria	Joelson Cruz Cardoso	Fernando Crocomo	Arte e Cultura	31'05"	Repositório UFSC
211	2017	Minas no Mic	Marina Juliana Gonçalves	Flávia Guidotti	Gênero e Diversidade	40'	Repositório UFSC
212	2017	100% Ouro: seleção de futebol parolimpíadas	Rodrigo Silveira Rocha	Cárlida Emerim	Esporte	30'55"	Repositório UFSC
213	2017	Terra Organica	Maicon Rio e Fernando do Espírito Santo	Fernando Crocomo	Meio Ambiente	44'	Repositório UFSC
214	2018	Cacau Amado	Pedro Stropasolas e Vitor Spinelli	Mauro Cesar Silveira	Cidades e Comunidades	15'	Repositório UFSC
215	2018	Para Luzerna: história e emancipação do município	Pedro Henrique Jacoby Cureau	Fernando Crocomo	Cidades e Comunidades	27'56"	Internet

216	2018	Prazer, Morro do Horácio	Luiz Fernando Platt Carreirão	Cárlida Emerim	Cidades e Comunidades	1h 35'	Internet
217	2018	Revolução Silenciosa: 10 anos de cotas raciais UFSC	Lucas Venceslau Krupacz Leal	Gislene Silva	Étnico-racial	27'31''	Internet
218	2018	Homem Não Chora	Luiz Gabriel Braun	Daisi Vogel	Gênero e Diversidade	1h25'4	Internet
219	2018	Laklânô/Xokleng: os órfãos do Vale	Clara Comandolli e Andressa Santa Cruz	Gislene da Silva	Étnico-racial	31'	Internet
220	2018	Elas resistem - Mulheres nordestinas no rock	Ana Machado e Maria Somenzi	Cárlida Emerim	Gênero e Diversidade	24'37''	Repositório UFSC
221	2018	Quilômetros de vida: Histórias de caminhoneiros	Manuella Mariani	Cárlida Emerim	Trabalho/Economia	33'57''	Internet
222	2018	Jogando em Série: games e saúde na sociedade	Felipe Sales Cruz e Vitor Sabbi	Cárlida Emerim	Esporte	34'29''	Internet
223	2019	Cidades de êxodos (Jardinópolis)	Larissa Karla Martinelli	Cárlida Emerim	Cidades e Comunidades	20'40''	Internet
224	2019	Volta pra Marcar	Eduardo Garcia Alves	Fernando Crocomo	Esporte	17'30''	Repositório UFSC
225	2019	Feliz, verbo	Francisco Souza Duarte	Fernando Crocomo	Comportamento	23'17''	Repositório UFSC
226	2019	PvP: a indústria do esporte eletrônico	Mariela Cancelier e Willian Vieira	Fernando Crocomo	Esporte	40'10''	Repositório UFSC
227	2019	Atrás do gol – A barra brava do Internacional	Ronaldo Fontana de Faria	Fernando Crocomo	Esporte	15'50''	Internet
228	2019	Gente de circo é mais feliz?	Luan Poffo de Oliveira	Daisi Vogel	Arte e Cultura	34'21''	Internet
229	2019	O "era uma vez" na era digital	Luiza Morfim e Tainan Toldo	Cárlida Emerim	Arte e Cultura	26'05''	Repositório UFSC
230	2019	Saulzinho	Omar Niekiforuk Abdalla	Fernando Crocomo	Biografia	40'	Repositório UFSC
231	2019	Censura, tá ok?	Rafael Prudencio Moreira	Valentina Nunes	Sociedade/Problemas Sociais	34'16''	Repositório UFSC
232	2019	Ela também joga	Débora Damas e Maria Luiza Pires	Fernando Crocomo	Biografia	17'	Repositório UFSC
233	2019	Millennials invisíveis	Marina Negrão e Bruno Rosa Ramos	Samuel Pantoja Lima	Trabalho/Economia	23'23''	Repositório UFSC
234	2019	O país na carga dos caminhoneiros	Artur Pereira Búrigo	Carlos Locatelli	Trabalho/Economia	20'10''	Repositório UFSC
235	2020	Cada objeto uma história	Reginaldo de Castro	Cárlida Emerim	Comportamento	22'13''	Repositório UFSC
236	2020	Santa Catarina Animada	Maria Gabriella Schwaemmle	Cárlida Emerim	Trabalho/Economia	21'11''	Repositório UFSC

237	2020	Fortalezas de Santa Catarina	Eduardo Iarek	Cárlida Emerim	Cidades e Comunidades	18'55''	Repositório UFSC
238	2021	A opinião do riso	Sofia Zluhan e Tatiane França	Fernando Crocomo	Sociedade/Problemas Sociais	28'	Repositório UFSC
239	2021	Semeadoras: as faces do Movimento de Mulheres ...	Eliza Della Barba e Luiza Monteiro	Stefanie Silveira	Gênero e Diversidade	39'03"	Repositório UFSC
240	2021	As Val da vida real	Maria Eduarda da Silva	Leslie Sedrez Chaves	Gênero e Diversidade	30'59"	Repositório UFSC
241	2021	Lar: corpos e territórios	Leticia dos Santos Silva	Leslie Sedrez Chaves	Étnico-racial	31'32"	Repositório UFSC
242	2021	Distâncias	Suelen Rocha	Fernando Crocomo	Pandemia	37'19"	Repositório UFSC
243	2021	Fica em casa: pandemia na ocupação Marielle	Karina dos Santos Ferreira	Maria Terezinha	Pandemia	52'07"	Repositório UFSC
244	2021	Corpo: Substantivo Coletivo	Sofia Soares Dietmann	Tattiana Teixeira	Arte e Cultura	23'36"	Repositório UFSC
245	2021	Quilombo Vidal Martins, caminhos da retomada	Jéssica Antunes	Flávia Guidotti	Pandemia	1:11'05"	Repositório UFSC
246	2021	Camadas Invisíveis	Mariana Passuello	Cárlida Emerim	Sociedade/Problemas Sociais	40'22''	Repositório UFSC
247	2021	Agricultura em pandemia	Daniela Milena Ceccon	Carlos Locatelli	Pandemia	26'10''	Repositório UFSC
248	2021	Crias do Abandono	Jéssica Antunes e Dominique Azrak	Cárlida Emerim	Sociedade/Problemas Sociais	26'05''	Repositório UFSC
249	2021	Estradas legais?	Kayky Goede Gayer	Cárlida Emerim	Sociedade/Problemas Sociais	29'27''	Repositório UFSC
250	2021	Sorrisos reais	Dana Carolina Souza e Rafaela Cardoso	Cárlida Emerim	Sociedade/Problemas Sociais	34'18''	Repositório UFSC
251	2021	Lixo Impossível	Kainã Santos e Jadee Kalfeltz	Tattiana Teixeira	Meio Ambiente	22'01''	Repositório UFSC
252	2021	Direito à própria vida	Isabela Petrini Moya	Daiane Bertasso	Gênero e Diversidade	1h06'	Repositório UFSC
253	2021	Tecla de onde?	Mayara Santos e James Ratiere	Fernando Crocomo	Pandemia	26'31''	Repositório UFSC
254	2021	Olho nos fatos	Mateus Mello de Souza Silva	Daisi Vogel	Trabalho/Economia	42'	Repositório UFSC

APÊNDICE 2. Mapeamento de outros tipos de vídeo em TCCs

N.	ANO	TCC	ESTUDANTE	ORIENTADOR	TIPO DE VÍDEO	TEMA	TEMPO	LOCAL
1	1987	Malha: um impulso à informação social	Eduardo Rocha e Ricardo Rangel	Ricardo Hoffmann/Mattos	Institucional / Informe	Trabalho e Economia	31'05"	Labtele
2	1989	Balanço Bruxólico	Maria Yoshizato	Sergio Mattos	Experimental	Arte e Cultura	18'48"	LabTele
3	1990	Meu filho é um deficiente: e agora?	Ilka Goldschmidt	Eduardo Meditsch	Educativo	Sociedade	-	N/L
4	1991	Mexilhões	Arley Reis	Sérgio de Mattos	Institucional	Meio Ambiente	17'20"	LabTele
5	1991	Vitrine	Marcos Cardoso	Aglair Bernardo	Programa de TV	Comportamento	47'	LabTele
6	1992	A leste do éden	Ivan dos Santos	Aglair Bernardo	Experimental	Comportamento	45'50"	Labtele
7	1992	Desire and Love	Romir Rocha	Sérgio Mattos	Musical	Arte e Cultura	5'30"	Labtele
8	1992	Jamaica Multimídia/Favela Preta e Branca	Murilo Naspolini	Henrique Finco	Musical	Arte e Cultura	5'43"	Labtele
9	1992	Quatro Ilhas	Maria Mendes e Roberta Miranda	Aglair Bernardo	Educativo	História	14'39"	Labtele
10	1992	Recontando a arte de contar	Karin Vêras/Daniel Izidoro	Gilka Girardello/Sergio	Experimental	Arte e Cultura	28'02"	Labtele
11	1992	Infinite Pain	Ozias Alves Junior	N/I	Musical	Arte e Cultura	4'	Labtele
12	1992	Tecno Corpus	Gustavo Pinheiro Davila	José Gatti	Experimental	Comportamento	7'02"	Labtele
13	1992	Uma história na floresta	Fabiane Tomaselli Flores	N/I	Infantil	Meio Ambiente	10'	Labtele
14	1992	Além do ponto	Rubens Eduardo	Sérgio Mattos	Experimental	Comportamento	55'	Labtele
15	1996	Sesc: Lazer na sua vida	Érida Souza e Jussara Campelli	Áureo Moraes	Institucional	Trabalho e Economia	7'03"	Labtele
16	1996	Anga: o canal da Lagoa	André (Bob) Barbosa	N/I	Experimental	Arte e Cultura	1	Labtele
17	1997	Mais saúde	Karla Cabral e	Áureo Moraes	Programa de TV	Sociedade/Problemas	23'21	Labtele

			Marcela Cornelli			Sociais		
18	1997	Azul	Marina Moros	José Gatti	Experimental	Arte e Cultura	9'09"	Labtele
19	1997	Digna idade	Gabriela Vêras e Sebastião Garcia	Áureo Moraes	Programa de TV	Comportamento	40'48"	Labtele
20	1997	Mundo pet	Anita Dutra	Clóvis Geyer	Programa de TV	Comportamento	34'13"	Labtele
21	1998	Tempo Livre	Felipe Paludo e Claudio Narciso	Aglair Bernardo	Programetes	Turismo	12'2'0'	Labtele
22	1999	A Pandorga: O Projeto de um Voo	Isabela Dummer	José Gatti	Experimental	Sociedade/Problemas Sociais	27'	Labtele
23	1999	Projeto Profissões	Beatriz Prates e Debora Sanches	Gilka Girardello	Programas de TV	Trabalho e Economia	16'	Labtele
24	1999	Da praça ao palco	Klock, Cleide	Crocomo	Programas de TV	Arte e Cultura	55'	Labtele
25	1999	Informativo Apufsc	Silvio Smantotto	Fernando Crocomo	Programetes	Sociedade/	20'	Labtele
26	2000	Guia do Casal Grávido	Berti, Janaina dos Santos	Eduardo Meditsch	Vídeo instrucional	Sociedade	51'	Labtele
27	2000	Seu bolso	Sonia Marisa dos Campos	áureo e locatelli	Programa de TV	Trabalho e Economia	31'38"	Labtele
28	2001	Programa Vento Sul	Caio Salles e Mellyssa Mól	Fernando Crocomo	Programetes de TV	Esporte	40'	Labtele
29	2002	O jornal vai a escola	Ginny de Carvalho e Marcela Testoni	Nilson Lage	Telejornal	Sociedade	28'	Labtele
30	2002	Central de Reportagens Espelunca (CRE)	Marcos Piangers	Sérgio Mattos	Programa de TV	N/L	N/L/	N/L
31	2004	TV Digital	Lucina Osorio e Vinicius Carvalho	Crocomo	Programa de TV	Trabalho e Economia	17'49"	LabTele
32	2004	Sinepe/SC	Ana Paula Machado	Delmar Gularte	Institucional	Trabalho e Economia	13'33"	Labtele
33	2004	Panela de Expressão	Yula Jorge	Aureo Moraes	Programa de TV	Arte e Cultura	37'57"	Labtele
34	2006	SCMC: Santa Catarina moda	Beatriz de Luca	Fernando Crocomo	Informe	Comportamento	N/E	N/E

35	2006	Juventude Luterana	Aline Gehm Koller	Fernando Crocomo	Institucional	Religião	46'35"	Labtele
36	2007	Dano Moral: Descaso ao Consumidor	Sissa Tamara Pereira Granada	N/E	Programa de TV	Sociedade	25'27"	Labtele
37	2008	Kindermann/UnC/A Fúria do Contestado	Luana Rech e Márcio C. Barcellos	Fernando Crocomo	Institucional	Esporte	25'	Labtele
38	2009	Mundo Plano: Programa para a TV Digital	Grazielle Schneider e João Munhoz	Fernando Crocomo	Programa de TV	Trabalho e Economia	32'06"	Labtele
39	2011	Andressa Dreher de Carona com Che	Andressa Dreher	Aglair Bernardo	Programa de TV	Turismo	22'	Labtele
40	2012	Ghost bike	Marina Lisboa Empinotti	Maria José Baldessar	Multimídia	Sociedade	11'29"	LabTele
41	2012	“Nunca parei de desenhar” (webdoc)	Stephanie Pereira	Maria José Baldessar	Multimídia	Arte e Cultura	N/E	N/L
42	2014	Cidade Sustentável	Arianna Fonseca	Áureo/Cárlida	Programa de TV	Meio ambiente	32'53"	Repositório UFSC
43	2014	Floripa e o Lixo (webdoc)	Laís Souza	Rita Paulino	Multimídia	Meio ambiente	N/E	N/L
44	2014	Código Aberto	José Antônio Hüntemann	Cárlida Emerim	Programa de TV	Comportamento	25'09"	LabTele
45	2014	Programa Aprender	Sâmia Pauli Fiates	Cárlida Emerim	Programa de TV	Sociedade	37'10"	LabTele
46	2015	Canal Switch	Felipe Figueira e Renata Bassani	Cárlida Emerim	Canal de Youtube	Sociedade	45'24"	LabTele
47	2016	Circuito Brasil	Guilherme Gonçalves Longo	Cárlida Emerim	Programa de TV	Esporte	60'	Repositório UFSC
48	2016	Mobilidade Ilhada	Simone Feldmann	Raquel Longhi	Multimídia	Sociedade	23'	Repositório UFSC
49	2016	Ciência Notícia: pgm tv e rádio	Valdori Santos da Luz	Valci Zuculoto	Programa de TV	Sociedade	97'	Repositório UFSC
50	2017	Para Além das Multas	Sandy Costa Lucas	Fernando Crocomo	Institucional	Sociedade	17'	Repositório UFSC
51	2017	Programa Moda em Movimento	Leisiliê Caroline da Silva	Cárlida Emerim	Programa de TV	Comportamento	3'	Repositório UFSC
52	2017	Rastapé	Renato Botteon e Nicolas de Quadro	Fernando Crocomo	Programa de TV	Arte e Cultura	34'	Repositório UFSC

53	2017	Motion design & jornalismo (TDF Explica)	Rômulo Garcia Vieira	Flávia Guidotti	Instrucional	Trabalho e Economia	7'55"	Repositório UFSC
54	2018	Alérgico	Sarah Soares Motta	Daiane Bertasso	Canal de Youtube	Saúde	N/L	N/L
55	2018	Dava um TCC - Conversas para Youtube	Daniel Nekatschalow Bonfim	Antonio Brasil	Canal de Youtube	Comportamento	N/L	N/L
56	2020	Papo Literário: literatura e mercado editorial	Fernando Perosa e Pâmela Schreiner	Cárlida Emerim	Canal de Youtube	Trabalho e Economia	36'40''	Repositório UFSC
57	2021	Conversa Fantástica	Bianca Jung	Valentina Nunes	VLOG	Trabalho e Economia	43'10''	Repositório UFSC
58	2021	Celeiro de futebol: Caçador...	Maria Eduarda Gonçalves Dalponte	Cárlida Emerim	Multimídia	Esporte	30'	Repositório UFSC
59	2021	Pedagogias do amanhã	Carolina Langaro Vaisz	Tattiana Teixeira	Multimídia	Sociedade	23'	Repositório UFSC
60	2021	Life Goes On com BTS*	Isabeli Martins e Saori	Fernando Crocomo	Canal de Youtube	Comportamento	32'	Repositório UFSC

* Se autointitulou como minidocumentário dividido em três partes, mas se trata de um produto voltado para o Youtube.