

“Querido Lixo”

LEONARDO FRANCISCO PASCOAL

TRABALHO DE PROJETO SUBMETIDO COMO REQUISITO PARCIAL PARA
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA

Orientador: Prof. Doutor Jorge Miguel Alves do Souto
Professor Adjunto, Escola Superior de Comunicação Social

Outubro de 2019

ÍNDICE

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

| | |
|---|-------------|
| AGRADECIMENTOS | VIII |
| INTRODUÇÃO | 1 |
| 1. CAPÍTULO 1 - INTRODUÇÃO AO DOCUMENTÁRIO..... | 3 |
| 1.1. DEFINIÇÃO DO DOCUMENTÁRIO..... | 4 |
| 1.2. JOHN GRIERSON E A ESCOLA BRITÂNICA DE DOCUMENTÁRIO..... | 7 |
| 2. CAPÍTULO 2 - MODOS E SUBGENEROS DO DOCUMENTÁRIO..... | 9 |
| 2.1. A VOZ DO DOCUMENTÁRIO | 10 |
| 2.2. Os modos do documentário | 11 |
| 2.2.1. Poético | 11 |
| 2.2.2. Expositivo | 12 |
| 2.2.3. Observativo | 13 |
| 2.2.4. Participativo | 14 |
| 2.2.5. Reflexivo | 16 |
| 2.2.6. Performativo | 17 |
| 2.3. Subgéneros do Documentário | 18 |
| 2.3.1. Documentário de Interesse Público | 18 |
| 2.3.2. Documentário de Propaganda Governamental | 19 |
| 2.3.3. Documentário de Causas (Advocacia) | 21 |
| 2.3.4. Documentários Históricos | 22 |
| 2.3.5. Documentários Etnográficos | 23 |
| 2.3.6. Documentário de Natureza | 24 |
| 3. CAPÍTULO 3 - O LIXO EM LUANDA | 25 |
| 3.1. Definição de lixo | 26 |
| 3.2. Classificação dos Resíduos | 28 |
| 3.2.1. Perigosos | 28 |
| 3.2.2. Não Perigosos | 28 |
| 3.3. Um Desafio para Luanda..... | 30 |
| 3.4. O Lixo em Luanda | 30 |
| CAPÍTULO 4 - DESENVOLVIMENTO DO PROJETO | 32 |
| 4.1. O Documentário do Projeto | 33 |
| 4.2. Justificação do Projeto | 35 |
| 4.3. A Escolha do Título | 36 |

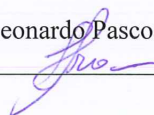
| | |
|---|-----------|
| 4.4. Aspectos do Tema que Serão Abordados no Documentário | 36 |
| 4.5. Pré-Produção | 37 |
| 4.5.1. Pesquisa | 37 |
| 4.5.2. Planeamento | 38 |
| 4.5.3. Equipamento | 40 |
| 4.5.4. Contactos | 40 |
| 4.6. Produção | 40 |
| 4.6.1 Rodagem | 40 |
| 4.6.2 Visualização | 41 |
| 4.6.3 Edição e Montagem | 42 |
| 4.6.4 Pós-produção | 43 |
| CAPÍTULO 5 - CONCLUSÃO..... | 45 |
| Considerações finais | 46 |
| Proposta para Projetos Futuros | 49 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS | 51 |
| ANEXOS | 54 |

Declaração de Compromisso Anti-Plágio

Declaro por minha honra que o trabalho que apresento é original, sendo parte integrante das condições exigidas para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia na Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa. Este é um trabalho inédito que nunca foi submetido a qualquer outra instituição do ensino superior. Atesto que todas as citações estão corretamente identificadas. Tenho consciência de que a utilização de elementos alheios não identificados constitui grave falta ética e disciplinar.

Lisboa, Outubro de 2019

Leonardo Pascoal



RESUMO

Neste trabalho de projeto com o título “Querido lixo” foi desenvolvido um documentário que aborda a temática do aumento da produção de lixo em Luanda e o seu impacto na vida dos habitantes. Para tal, foi feito um enquadramento teórico sobre o documentário e a sua evolução histórica. Deste modo, foi possível elaborar um projeto baseado em algumas das teorias apresentadas pelos diversos autores consultados. Foi feita também uma pesquisa para enquadrar o tema em análise e com os instrumentos legais que regulam as atividades relacionadas com o lixo em Angola. O objetivo final do projeto era mostrar como o aumento da produção de lixo, que é um assunto incontornável da vida social urbana, afeta a saúde e o bem estar das pessoas. Assim, procuramos com este trabalho levar os espectadores a refletir sobre o tema e a tomar atitudes que promovam mudanças de comportamento social.

Palavras-chave: Documentário; Mudança de Comportamento; Impacto Social; Aumento da Produção de Lixo.

ABSTRACT

In this project work entitled “Dear Garbage” a document was developed that addresses the theme of increasing garbage production in Luanda and its impact on the lives of the inhabitants. To this end, a theoretical framework was made about the documentary and its historical evolution. This way, it was possible to elaborate a project based on some of the theories considered by the various authors consulted. Research was also conducted to frame the issue under review and the legal instruments that regulate such activities related to waste in Angola. The ultimate goal of the project was to show how increasing waste production, which is an unavoidable issue of urban social life, affects people's health and well-being. Thus, we seek with this work to lead viewers to reflect on the theme and adopt attitudes that promote changes in social behavior.

Keywords: Documentary; Behavior Change; Social Impact; Increased Garbage Production.

AGRADECIMENTOS

À minha família, que sempre esteve comigo nos bons e maus momentos e suportou a minha ausência para a concretização deste objetivo.

Em memória ao meu grande amigo Adélcio Cândido (Yaru).

Ao professor Jorge Souto pela orientação e pelos ensinamentos que foram muito úteis para o meu crescimento académico e para a realização deste projeto.

Ao corpo docente e não docente da Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa.

Muito Obrigado!

INTRODUÇÃO

O presente trabalho insere-se no âmbito do projeto final do mestrado em Audiovisual e Multimédia, sendo um elemento descritivo do desenvolvimento do projeto de documentário com o título “Querido Lixo”. A temática em abordagem incide no aumento da produção de lixo em Luanda e o seu impacto na vida dos habitantes desta cidade.

Foi escolhida a modalidade do documentário para alertar as pessoas sobre um problema que afeta a todos os habitantes de Luanda, sobretudo aqueles que vivem perto do lixo, e por ser um tipo de comunicação que usa o poder das imagens e sons captados no local onde os factos acontecem, com pessoas reais que vivem uma realidade específica. Desta forma, o filme documental serve de meio de alerta e tem o poder de influenciar o espectador a refletir e a tomar determinada posição em relação ao assunto em abordagem.

O objetivo do documentário é impactar os espectadores e provocar reflexões sobre a forma como nos relacionamos com o lixo que produzimos e promover a tomada de atitudes que provoquem mudanças de comportamento social, mostrando como as pessoas lidam com o resíduo que produzem e o perigo que o lixo pode representar para quem está por perto.

Para o desenvolvimento do projeto, em primeiro lugar, foi feita uma revisão da literatura sobre o documentário, o que permitiu ter uma ideia do que é o documentário, da história e evolução das teorias sobre o género. Em seguida, foi enquadrada a problemática em abordagem, o aumento da produção de lixo em Luanda, que apresenta o que é o lixo e qual é a realidade do tema em Luanda, sendo depois elaborado o desenho do desenvolvimento da produção do filme.

Assim sendo, como em todo projeto audiovisual, foi feita antes da sua execução uma idealização daquilo que viria a ser o documentário, para determinar como ele iria parecer, quais seriam as suas influências, em que aspetos focaria a narrativa, qual a sua estética e quais aspetos do tema seriam abordados. Em seguida, foi feita a estrutura narrativa inicial, o cronograma de produção e a lista dos meios técnicos necessários para a execução das gravações. Foram feitas também sugestões de projetos futuros relacionados

com temas sociais que poderão ser desenvolvidos em Angola, ajudando desta forma a contribuir com a produção de documentários que levem a informação e o conhecimento da realidade social existente para os espectadores. As considerações finais apresentam uma relação daquilo que foi idealizado inicialmente com o que consta do produto final. Nesta parte do trabalho, foi feita uma reflexão sobre processo, analisando as dificuldades encontradas e as soluções, assim como as aprendizagens adquiridas com a experiência de produzir um documentário.

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO AO DOCUMENTÁRIO.

Em 1895 quando os irmãos Lumière realizaram em Paris a famosa apresentação do seu filme *La Sortie dès Usines* (Barnouw, 1974), a preocupação com o registo da imagem já a muito existia, mas foi certamente um marco que ditou o início de uma era. Na altura, o cinema ainda não tinha uma identidade ou linguagem definida, “não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais” (Mascarello, 2006: 17). Era um cinema que fazia registo de incidentes do cotidiano, sendo próximo daquilo que é o documentário, onde “é absolutamente essencial que as imagens do filme digam respeito ao que tem existência fora dele” (Penafria, 1999: 39).

Podemos observar que, no início, a preocupação era apenas entreter o público. Isso fica evidente pelo meio onde se insere e pelo tipo de filmes produzidos na altura, como os de Thomas A. Edison (1847 – 1931), que gravava no seu estúdio *Black Maria*, filmes que mostravam predominantemente “lutas, danças, acrobacias, curiosidades animais ou encenações inspiradas em peças de teatro popular, comédias, revistas musicais e números circenses” (Da-Rin, 2004: 24), enquanto que os irmãos Lumiere faziam registo de atividades cotidianas, sendo que ambos deram grande contributo para a criação daquilo que seria a base tecnológica do cinema.

A história do cinema e do documentário é marcada por processos de desenvolvimento interno e externos, que têm que ver com o aperfeiçoamento tecnológico e com a evolução do seu uso social. Fruto desta evolução, que possibilitou o desenvolvimento de uma linguagem narrativa, o cinema passou a desempenhar funções de meio de informação, entretenimento e também funções educativas, esta última, está associada a aquele que anos depois seria o responsável por definir o posicionamento do documentário. O Britânico John Grierson.

1.1. Definição do documentário.

Definir o documentário não é uma tarefa fácil. A sua abordagem teórica impõe a delimitação de campo (Da-Rin, 2004), e é sempre uma definição relacional ou comparativa (Nichols, 2010). Os primeiros filmes dos irmãos Lumière apresentavam algumas

características que os aproximavam do registro documental mas não são referenciados como documentários.

O que hoje chamamos de documentário, não surgiu como um método diferenciado de fazer filmes, em vez disso, evoluiu com o tempo por razões materiais, estéticas, propagandísticas e pelo esforço amador dos seus produtores (Rotha, 2012). Deste modo, mesmo tendo um leque abrangente de filmes que partilham as mesmas características, “o que individualiza o documentário só pode ser encontrado na sua história, naquilo que ele foi até agora” (Penafria, 1999: 34). Ainda que exista uma grande variedade de filmes que orbitam o universo do cinema documental, algumas ideias são comumente associadas ao género: O seu compromisso com a verdade, o relato da realidade, a filmagem no local onde o facto acontece, a ausência de atores e de um guião, entre outras.

Nichols amplia esse conceito e afirma que “todo o 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” (Nichols, 2010: 26). O autor justifica a sua afirmação dividindo os filmes em dois tipos, com histórias e narrativas diferentes: Documentários de satisfação de desejos e documentários de representação social.

Desta forma, divide os filmes de ficção, que são os documentários de satisfação de desejos, dos de não-ficção, os documentários de representação social. No primeiro caso, o realizador expressa artisticamente os desejos, temores, sonhos e pesadelos da humanidade, e filmes de fantasia como *Avatar* (2009), *Vingadores: Ultimato* (2019) ou *Star Wars* (1977) tornam-se possível. No segundo caso, os documentários propriamente ditos, o realizador seleciona aspetos de um mundo que já ocupamos e direciona o olhar sobre elementos desse mundo real e tangível para que o exploremos e compreendamos de maneira diferente.

Deste modo, qualquer produto audiovisual que nos apresente pessoas e lugares, ainda que não existam na realidade daquela forma, foi produzido com base em elementos que representam cultural e tecnologicamente essa sociedade e serve de refente histórico, cultural e social. A este propósito Penafria acrescenta que:

Qualquer filme pode ser entendido como uma ficção uma vez que nenhum filme pode substituir, efetivamente, a experiência vivida de um acontecimento. E, de igual modo, todo e qualquer filme pode ser entendido como um documentário uma vez que é sempre cultural, política, social e/ou historicamente datado e reflete o modo de ser e viver de uma determinada época. A ficção é um *documento* (Penafria, 2018: 2).

Na mesma ordem de idéia (Plantinga, 1997)ia Nichols incrementa o argumento afirmando que o documentário “não é uma reprodução da realidade, mas sim uma reprodução do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspetos do mundo nela representados nos sejam familiares” (Nichols, 2010: 47).

Pode-se dizer que o documentário não é apenas uma reportagem ou uma cópia que pretende registar um momento e posteriormente exhibir para quem não esteve no local, mas sim um instrumento que apresenta uma perspectiva ao redirecionar o olhar, e está, de certa forma, dependente da visão que o realizador pretender lançar sobre um objeto, procurando muitas vezes provocar reflexões ou evidenciar uma realidade que ainda não foi “descoberta” ou suficientemente explorada.

Podemos observar também que o documentário é definido e redefinido ao longo do tempo, tanto pelos criadores, quanto pelos espectadores (Aufderheide, 2007), “ninguém tentou “inventar” o documentário como tal” (Nichols, 2010: 116). Robert Flaherty (1884 – 1951) e Dziga Vertov (1895 – 1954) são os impulsionadores daquilo que viria a ser o documentário, embora os próprios não chamando a sua obra de documentário “os seus filmes *Nanook, o Esquimó* (1922) e *O Homem da Câmara* (1929), respetivamente, marcam o início da história do cinema documental e abriram caminho para a afirmação da identidade do filme documentário e do documentarista” (Penafria, 1999: 39).

Para realçar a importante contribuição de Flaherty e Vertov na construção e posicionamento do documentário na década de 1920 a autora acrescenta que:

Com eles, filmes e autores, ficou definido que, no documentário, é absolutamente essencial que as imagens do filme digam respeito ao que tem existência fora dele. Esta é a principal e primeira característica do documentário. A segunda, já em estúdio, é a organização das imagens obtidas in loco (este material poderá eventualmente ser trabalhado com outro, por exemplo, legendas, sons, etc.) segundo uma determinada forma; o resultado final dessa forma é um filme (*Ibidem*).

Embora partilhassem a visão de que o filme devia registrar uma realidade, tinham ideais e abordagens diferentes. Vertov defendia o registro da vida nas cidades, captada tal como ela é, e montada de forma a proporcionar ao espectador uma análise reflexiva, estando ao serviço da propaganda do estado Soviético. Flaherty tinha experiência de viagem no norte do Canadá e tornou-se um explorador por influência do seu pai, que era engenheiro de minas e levava-o para as suas expedições onde cedo teve contacto com os esquimós. Flaherty teve ao longo da sua infância e juventude, os mineiros e índios como companheiros. Fruto dessa experiência, foi contratado para fazer expedições por William Mackenzie.

Em 1913 quando se preparava para fazer a sua terceira expedição, foi-lhe sugerido que comprasse uma câmara para registrar o que encontrasse na viagem. Sem experiência com cinema, frequentou um curso de três semanas em Nova Iorque, comprou o seu equipamento de filmagem e rumou para o norte. Podemos dizer que foi assim que surgiu o primeiro documentário de grande sucesso. Entre tentativa e erro, com o azar de quase ter perdido o filme por causa de um incêndio, Flaherty conseguiu à segunda tentativa ter o seu filme concluído em 1922.

Com o seu filme de expedição ao deserto gelado do Canadá, o cineasta norte americano levou à tela a vida dos Inuit com um refinamento narrativo que fez do seu documentário um verdadeiro clássico. Como nos apresenta Dan-Rin (2004):

A novidade radical deste tipo de filme estava na abertura de um novo campo de criação situado entre os filmes de viagem e as ficções, sem se identificar propriamente com nenhum dos dois modelos (...) era o fruto do encontro do travelogue com o modo de representação ficcional que alguns anos antes se instituíra (Da-Rin, 2004: 46).

Flaherty desenvolveu o conceito de antropologia visual no cinema ao estudar os povos e suas características, a exemplo do primeiro filme documentário de longa metragem com sucesso internacional que produziu e realizou. *Nanook of the North* (1922) era diferente dos filmes de viagem produzidos na época. O seu foco era a vida de um povo desconhecido, e não a experiência vivida por um viajante. Criou personagens, estabeleceu um drama ficcional, usou a montagem para a construção da narrativa e teve êxito.

1.2. JOHN GRIERSON E A ESCOLA BRITÂNICA DE DOCUMENTÁRIO.

Uma das primeiras ocorrências do termo “documentário” é atribuída ao Escocês John Grierson (1898-1972), em uma crítica feita ao filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty para o jornal *The New York Sun*, na sua edição de 8 de Fevereiro de 1926 intitulada “*Flahertys Poetic*” (Penafria, 1999). Neste texto, Grierson mostra-se encantado com a beleza poética do filme de Flaherty, fazendo vários elogios ao valor etnográfico da obra. Uma posição que viria a mudar ligeiramente com o passar do tempo, chegando o próprio Grierson a considerar, seis anos mais tarde, que havia sido uma crítica “apressada” (Grierson, 1979).

Ainda assim, a afirmação e o reconhecimento do documentário como gênero passa necessariamente pelo movimento documentarista britânico dos anos 30, onde Grierson, influenciado por Flaherty e pelo cinema Norte-Americano organizou e liderou uma escola que juntou um grupo de cineastas que teve grande contributo para a criação da identidade e o desenvolvimento do documentário fundando assim as bases institucionais da Escola Britânica de Documentário. Contribuiu para a definição daquilo que se pode chamar de “gênero” documental, demarcando-se do cinema tradicional e criando um modo de abordagem dos temas autónomo com um documentário que surge como alternativa a ficção e aos *newsreel*, abordando temas sociais.

CAPÍTULO 2 - MODOS E SUBGÊNEROS DO DOCUMENTÁRIO.

2.1. A VOZ DO DOCUMENTÁRIO.

Assim como qualquer forma de comunicação, o documentário pode expressar-se de distintas maneiras. Dentro do género documental podemos encontrar subgéneros com características próprias e diferentes estratégias de abordagem do conteúdo. Elas servem, tanto como linhas orientadoras para os produtores, como para modos de formatação discursiva e de gestão das expectativas dos espectadores em relação ao que pretendem ver na tela.

Para Nichols (2010), a forma como um documentário apresenta-se para o seu público e aborda um determinado tema evidencia a sua voz. Ela “relaciona-se com as maneiras pelas quais o vídeo e o filme documentário falam do mundo que nos cerca, mas de uma perspetiva especial. Quando um documentário defende uma causa ou apresenta um argumento, “voz” é como o faz” (Nichols, 2010: 116). A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspetiva singular afigura-se, a forma como tenta nos convencer ou persuadir, pela força do seu argumento ou ponto de vista.

O autor apresenta como exemplo o dilema de mulheres em uma situação em que precisam decidir se fazem ou não um aborto. Em *Speak Body* (1987), vemos fragmentos de corpos femininos na tela, ao mesmo tempo em que ouvimos vozes femininas fora de campo. Já em *Abortion: Stories from North and South* (1984) de Gail Singer, as mulheres são colocadas diante da câmara para falar da sua experiência e do impacto social da proibição ou liberação do aborto. Os dois documentários comungam do mesmo argumento, porém, apresentam perspetivas diferentes e vozes distintas (Nichols, 2010).

Podemos compreender que a voz, para o autor, não é a palavra proferida mas sim a forma de organização do discurso, com todos os recursos disponíveis como enquadramentos de câmara, iluminação, som e edição. Quando o realizador mostra em um enquadramento fechado o rosto de uma mulher que está a falar do aborto que cometeu, ele está a tentar nos mostrar o seu sentimento. Se em seguida ele a mostra a caminhar sozinha em um parque, é como se ele nos dissesse “repare, essa mulher está sozinha em seu sofrimento”. Na verdade, ele não disse isso, ele mostrou. Portanto, a voz do documentário é um recurso expressivo que evidencia a expressão do ponto de vista do realizador.

2.2.OS MODOS DO DOCUMENTÁRIO.

Nichols definiu os “modos” do documentário como sendo: Poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performativo. A sua ordem de apresentação condiz de alguma forma com a cronologia do seu surgimento, e a identificação de um documentário com determinado subgênero não precisa ser total. Não precisam necessariamente estar vinculados diretamente a um modo, existe liberdade. Eles podem ser observacionais e terem momentos e planos participativos ou expositivos (Nichols, 2001).

A categorização simplesmente existe com o objetivo de determinar estilos e características significativas para o filme. ”Cada um dos (...) modos de representação tem seus próprios códigos e regras, seus métodos de trabalho, ditames éticos e práticas rituais específicas”, eles podem ter características de mais de um modo. “Os modos são apenas molduras teóricas generalizantes que podem facilitar a análise comparada dos documentários” (Nichols, 2010:136).

2.2.1. POÉTICO.

Segundo organização proposta por (Bento, 2017), o documentário poético “compartilha um terreno comum com a vanguarda modernista” (Nichols, 2010: 138), o que de certa forma o desvia da narrativa tradicional do gênero. Algumas das suas principais características são atribuídas às transformações provocadas pela industrialização, em geral, e aos efeitos da Primeira Guerra Mundial, em particular.

Trata-se de um tipo de filme que prioriza a imagem para a transmissão da sua mensagem e tem o mundo histórico (o mundo real) como fonte de matéria-prima para a construção de realidades que são representadas por meio de traços particulares na procura de emoção. ”O modo poético tem muitas facetas, e todas enfatizam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme” (Nichols, 2010: 141).

Este tipo de filme representa a realidade por meio de uma série de excertos, impressões subjetivas, atos incoerentes e associações soltas. Desta forma, no modo poético o cineasta arranja maneiras diferentes de transmissão da sua mensagem ou ponto de vista sobre problemas que precisam de solução, tem maior preocupação com o lado emocional e

com o estado de ânimo do espectador, ao invés de o tentar convencer de algo ou transmitir conhecimento sobre alguma coisa (Nichols, 2010).

Outra característica particular desse tipo de filme é a forma de contar ou transmitir o conteúdo. Ela é pouco desenvolvida e não segue uma linearidade na montagem, bem como na apresentação do espaço e do tempo. A imagem é o mais importante, ela serve para avançar o argumento, e de certa maneira, somos pressionados pela retórica a proceder a uma constante interpretação daquilo que vemos.

Nichols (2010), cita o filme *Chuva* (1929), de Joris Ivens, um filme que é um verdadeiro poema visual, com música suave a acompanhar imagens da cidade de Amsterdan em dias de chuva. Vemos imagens soltas, sem aparente relação entre si, a não ser pela cidade, a musica e a chuva. O filme não desenvolve personagens e deixa a interpretação do sentido das imagens sob a responsabilidade do espectador.

2.2.2. EXPOSITIVO.

Durante a primeira metade do século XX, a grande maioria dos documentários aproximava-se do paradigma “canônico, que adota um esquema particular-geral, a mostrar imagens exemplares que são conceituadas e generalizadas pelo texto do comentário” (Da-Rin, 2004: 134). De forma contrária ao modo poético, e “corresponde ao documentário clássico, com letreiros ou comentário em voz *off* ao serviço da apresentação do argumento, o modo expositivo tem a imagem como elemento que serve de ilustração ou contraponto” (*Ibidem*). Ou seja, a imagem não é o mais importante.

Neste tipo de documentário, encontra-se uma das melhores maneiras para transmitir informações ou mobilizar apoio no seio de uma estrutura preexistente ao filme. A abordagem inclui o uso de recursos como legendas ou a “voz de Deus”, um tipo de narração que usa uma voz onisciente que impõe autoridade e evidencia a afirmação do ponto de vista. “A tradição da voz de Deus fomentou a cultura do comentário com voz masculina profissionalmente treinada, cheia e suave em tom e timbre, que mostrou ser a marca de autenticidade do modo expositivo” (Nichols, 2010: 142).

O modo expositivo faz da palavra um instrumento para retórica, argumentação e transmissão da informação, tendo a imagem a desempenhar um papel secundário e sem

dispor de tanto simbolismo e importância como no modo poético. O som, a narração, as legendas e a voz de Deus são os elementos condutores do discurso. O que está a ser ouvido é ilustrado pelo que é visto. A imagem quase que passa para segundo plano e serve simplesmente para realçar ou confirmar o que é dito, o que de certa forma subverte a tradição do cinema. Nichols usa como exemplo “a descrição dos noticiários televisivos sobre a fome na Etiópia como “bíblica” (...), parecia comprovada pelos planos gerais de grandes massas de pessoas famintas agrupadas num campo aberto” (Nichols, 2010: 144).

Diferente do modo poético, a montagem não serve propriamente para determinar um ritmo ou padrão formal mas sim, para assegurar a continuidade do argumento ou a afirmação do ponto de vista. “Esse tipo de montagem pode sacrificar a continuidade espacial ou temporal para incorporar imagens de lugares remotos se elas ajudarem a expor o argumento” (Nichols, 2010: 144). A edição e a montagem é feita com base na voz, que é o elemento fundamental, ou com letreiros que contam a estória e ajudam o espectador a compreender o que aparece na tela.

2.2.3. OBSERVATIVO.

Após o período clássico do documentário dos anos 30, 40 e 50 do século XX, com a tradição da escola Britânica de documentário como o seu expoente máximo, houve uma “ruptura” na forma de fazer documentários nos anos 60, como fruto do desenvolvimento tecnológico, surgem na França, Canada, Estados Unidos da América e Inglaterra, movimentos que procuravam a liberdade de registro da imagem na filmagem. Após a Segunda Guerra Mundial, o desenvolvimento tecnológico já permitia ter câmaras de filmagens e gravadores de áudio suficientemente leves e modernos que possibilitassem ao cineasta estar no local onde decorriam os acontecimentos de forma bastante discreta. O realizador podia captar o que observava sem interferência na ordem natural dos factos (Nichols, 2010).

Dessa forma, diferente dos modos poético e expositivo que construíram um discurso de forma argumentativa e persuasiva, usando recursos audiovisuais e montagem para a efetivação da transmissão da mensagem e promover reflexões, sobretudo na pós-produção, no modo observativo torna-se possível uma maior mobilidade do equipamento e liberdade do realizador. Podia-se sair à rua e documentar sem ser percebido e “todas as

formas de controle que um cineasta poético ou expositivo poderiam exercer na encenação, no arranjo ou na composição de uma cena foram sacrificadas à observação espontânea da experiência vivida” (Nichols, 2010: 147).

Também houve uma aproximação à estética realista que permitiu registrar o que as pessoas estavam a fazer quando não se dirigem explicitamente para a câmara, sem as interromper. A descrição do realizador, sem manipulação nem intervenção na ordem dos acontecimentos certamente constitui uma limitação. “as imagens resultantes lembram, muitas vezes, a obra dos neorrealistas italianos. Em *Jesus Camp* (2006), de Heidi Ewing e Rachel Grady, sobre crianças em um acampamento de verão Cristão nos Estados Unidos, por exemplo, podemos observar pregações feitas por adultos e crianças, e temos uma noção do ambiente a que todos estão submetidos. Olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas” (Nichols, 2010: 148).

Sem um guião predefinido, os intervenientes agem de forma descontraída e realizam de forma aparentemente normal as suas ações, correspondendo, juntamente com o modo interativo que veremos mais adiante, ao cinema direto norte-americano e ao cinema-verdade francês. “O respeito a esse espírito da observação, tanto na montagem pós-produção como durante a filmagem, resultou em filmes sem comentário com voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmara e até sem entrevistas. O que vemos é o que estava lá, ou assim nos parece” (Nichols, 2010: 147).

2.2.4. PARTICIPATIVO.

Diferente do modo observacional onde o documentarista assume uma posição de passividade e expectativa, aqui ele participa, e “os documentaristas também vão a campo; também eles vivem entre os outros e falam de suas experiências ou representam o que experimentaram” (Nichols, 2010: 153) O realizador é o protagonista ativo que vai ao encontro das respostas em um formato que Jean Rouch e Edgar Morin cunharam de *Cinéma Vérité*, em alusão ao *Kinopravda* de Dziga Vertov, e tem como ícone o filme *Chronique d'un Été* (1960).

Barnouw (1974), apresenta-nos a diferença entre o Cinema-direto e o Cinema-verdade afirmando que:

The direct cinema documentarist took his camera to a situation of tension and waited hopefully for a crisis; the Rouch version of cinema verite tried to precipitate one. The direct cinema artist aspired to invisibility; the Rouch cinema verite artist was often an avowed participant. The direct cinema artist played the role of uninvolved bystander; the cinema verite artist espoused that of provocateur (1974: 254-255).

Como refere o autor, no Cinema-direto o cineasta é mais passivo, ficando na expectativa do desenrolar dos acontecimentos à espera de um confronto. Uma observação que de certa forma distancia o cineasta do objeto estudado. Já no Cinema-verdade o cineasta é mais participativo e provoca as situações, aparece no enquadramento da imagem, interage com os personagens, faz perguntas e vive as situações no momento em que elas acontecem.

Não sendo o documentário uma cópia da realidade, procura-se fazer um registro ou representação da realidade, uma realidade em que o cineasta e os objetos e sujeitos compartilham o mundo histórico. Aqui, não apenas o cineasta faz parte do filme, nós também temos uma noção de como as situações no filme são afetadas ou alteradas por sua presença. “O cineasta sai de trás do manto de comentários verbalizados, se afasta da meditação poética, desce de um poleiro que mexe na parede e se torna um ator social (quase) como qualquer outro. (quase como qualquer outro, porque o cineasta retém a câmara e, com ela, um certo grau de poder potencial e controle sobre os eventos)” (Nichols, 2010: 154).

O facto de estar presente fisicamente e não precisar ocultar a sua a sua presença permite que o cineasta se torne também um participante do filme e possa interagir com os outros intervenientes. Essa interação suscita questionamentos sobre a influência de um elemento externo que detém o poder de decidir de que forma será feito o registro do lugar e das pessoas. Desse modo, podemos nos perguntar como é para o realizador estar ali? De que forma o comportamento de todos é alterado por causa da presença da câmara?

Invariavelmente, ao saber que está a ser observado, o individuo naturalmente ajusta o seu comportamento. O mesmo acontece quando ele está diante de uma câmara. No caso da fotografia, ele fica imóvel e procura a melhor posição para o registro, que pode ser um

sorriso ou uma pose. No caso do modo observativo, com a gravação do vídeo acompanhar os seus movimentos, podemos adivinhar a inibição ou exagero nas ações, procurando ter melhor performance ao perceber que está a ser filmado.

2.2.5. REFLEXIVO.

No modo reflexivo, o mais importante é a maneira como o documentário é produzido, em vez do tema abordado. O objetivo é despertar a atenção para as possibilidades do género, sendo que o realce cai para os processos de negociação entre o realizador e o espectador. “Em vez de seguir o cineasta em seu relacionamento com os outros atores sociais, nós agora acompanhamos o relacionamento do cineasta conosco, falando não só do mundo histórico como também dos problemas e questões da representação” (Nichols, 2010: 162).

Aproxima-se em alguns aspetos ao modo poético, com o cineasta a tentar atingir o emocional do espectador manipulando a realidade com recursos de montagem a auxiliar a retórica, embora, nesse caso, o espectador possa refletir e questionar sobre o que é representado na tela.

No modo observacional o cineasta tem uma postura de passividade e não intervém nos acontecimentos como no modo reflexivo. Em vez de emitir uma opinião abalizada que vem de uma autoridade “superior”, permitem que o espectador reflita e questione, usando por vezes recursos como a sátira a ironia e a paródia para nos fazer refletir sobre como as coisas são e sobre como poderiam ser.

Sobrenome Viet nome de batismo Nam (1989), por exemplo, baseia-se em entrevistas com mulheres do Vietnã, que descrevem as condições opressivas que enfrentam desde o fim da guerra, mas, no meio do filme, descobrimos (como se varias sugestões estilísticas já não tivessem dado todo o serviço) que as entrevistas foram encenadas, em vários sentidos: as mulheres que representam o papel de mulheres vietnamitas no Vietnã são, na verdade, emigrantes que foram para os Estados Unidos e que recitam, num cenário, relatos transcritos e editados por Trinh de entrevistas realizadas no Vietnã por outra pessoa com outras mulheres!” (Nichols, 2010: 165).

2.2.6. PERFORMATIVO.

Como no modo poético, confere-se maior importância ao apelo emocional e experiências “abstratas”. “O documentário performativo sublinha a complexidade do nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas” (Nichols, 2010: 169). Distancia-se do relato objetivo e atribui a compreensão às experiências vivenciadas antes e durante o filme.

No modo performativo existe uma combinação livre do real e do imaginado, onde eventos reais recebem “tratamento”, além de elementos de ficção e o cineasta tenta nos envolver em sua visão do mundo. Por ser o mais “jovem” dos modos, pode juntar um ou todos os componentes dos outros modos. “O que esses filmes compartilham é um desvio da ênfase que o documentário dá à representação realista do mundo histórico para licenças poéticas, estruturas narrativas menos convencionais e formas de representação mais subjetivas” (Nichols, 2010:170).

Independentemente de qualquer mensagem que o filme possa transmitir inadvertidamente, o objetivo real de um filme do modo performativo passa por proporcionar ao espectador a obtenção de significado e a mensagem do filme, a pessoa que assiste torna-se realmente o *recetor* (Little, 2007).

Apresenta-se como um tipo de filme que entrega ao público uma sensação de que estão conscientes de tudo o que acontece enquanto assistem ao filme. O espectador torna-se um verdadeiro recetor. O real objetivo de um documentário deste género é que o público perceba o sentido e a mensagem do filme “dirigem-nos, não com comandos ou imperativos necessariamente, mas com um senso de engajamento enfático que ofusca sua referência ao mundo histórico” (Nichols, 1991: 94).

O documentário performativo aceita a artificialidade, diferente do documentário tradicional que procura mostrar a realidade muitas vezes inibindo o processo de produção. Ele emana da visão do cineasta e tem o foco na experiência e no processo de criação do documentário, em vez de um assunto ou pessoa para dar lugar a uma característica expressiva, que afirma a visão do cineasta e envolve o espectador. Para tal, usa o som, a poesia, representação ficcional, dispõe e usa recursos como a reconstituição, como nos documentários históricos, efeitos gerados por computador, animações, e um leque de

estratégias criativas para provocar sentimentos, emoções e significados para quem assiste pois é um documentário que se preocupa com a receptividade do público. Assim sendo, o documentário performativo torna-se numa ferramenta que permite ao espectador perceber o controle autoral e a sua voz permite a fronteira entre discurso e intuição, entre realidade e ficção. Em última análise, essa abordagem tira o cineasta do papel de interlocutor, dando aos espectadores uma sensação de onisciência invisível enquanto experimentam a observação de tudo o que acontece no filme.

2.3. SUBGÊNEROS DO DOCUMENTÁRIO.

2.3.1. DOCUMENTÁRIO DE INTERESSE PÚBLICO.

O documentário de assuntos públicos surge por causa dos desenvolvimentos tecnológicos e do negócio da televisão após a Segunda Guerra Mundial. Na época, a BBC, a CBS, a ABC, a NBC, entre outras emissoras televisivas do Reino Unido, Estados Unidos da América e Austrália lançaram séries de filmes de cunho jornalístico que abordavam temas sobre pobreza, saúde, corrupção entre outros programas de serviço público.

Eles “evoluíram como uma versão mais experiente e ponderada das notícias – uma espécie de revista de destaque para as manchetes dos noticiários” (Aufderheide, 2007: 57). Por meio de investigação orientada e uma abordagem com foco no problema, esses filmes apresentam indivíduos representativos que ilustram o tema em questão, tratado de forma moderada e com recurso à narração ou uso livre de imagens de fundo, sendo o som muito importante, tanto a narração como a trilha sonora, para promover no espectador à análise.

Aufderheide usa como exemplo os documentários *The Selling of the Pentagon* (1971), lançado pela CBS, que revelou a propaganda do governo Norte Americano sobre a guerra do Vietnã, com entrevistas editadas e a relação do pentágono com a media comercial que era acusada de traição ao povo e dos ideais dos Estados Unidos, e *Hearts & Minds* (1974), de Peter Davis, esse segundo com o qual o cineasta ganhou o *Óscar* de melhor documentário em 1975, considerado um dos melhores documentários políticos (Aufderheide, 2007).

Esse tipo de filme teve a sua época de maior sucesso entre meados dos anos 50 até aos anos 80. Neste período, a necessidade de justificação da concessão da licença do

serviço público de radiodifusão imposta pelo regulador fez emergir esse tipo de documentários, financiados pelas emissoras de televisão privadas, que servem também para o objetivo de conquistar prestígio e prémios, tanto para o canal, como para os jornalistas e cineastas.

Tendo altos índices de audiência, esses filmes eram veiculados pelo serviço público de televisão e tinham grande influência, tanto na opinião pública, quanto para a tomada de decisão da elite política, agindo mais ou menos como um “quarto poder”. A proximidade com essas lideranças dava poder aos produtores, mas também os expunha a ameaças de cortes de financiamentos e revogação da sua licença de emissão. Nos anos 1980, os desenvolvimentos no negócio da televisão, com o cabo, o satélite, o surgimento da internet e a desregulamentação do sector, reduziram enormemente as obrigações de interesse público e contribuíram para o declínio desse formato (Aufderheide, 2007).

2.3.2. DOCUMENTÁRIO DE PROPAGANDA GOVERNAMENTAL.

O termo propaganda remete a divulgação de uma ideologia, ideia, religião ou crença. Está relacionado com a educação e pode ser interpretado como uma tarefa de desenvolvimento, de modo que se torna difícil identificar onde a instrução começa e onde termina a propaganda (Rotha, 1936).

De certo modo, a propaganda é fruto do capitalismo industrial, que fez crescer a necessidade de divulgação da sua produção, facto que conjugado com o desenvolvimento dos *media* no final do século XIX e início do século XX, bem como o eclodir da Primeira Guerra Mundial criaram as condições para a intensificação e diversificação das formas de propaganda governamental.

O documentário de propaganda governamental foi importante no período antes, durante e após a Segunda Guerra Mundial quando o cinema era o meio audiovisual dominante, pois as pioneiras transmissões televisivas foram interrompidas devido ao conflito. Esses filmes foram valiosos para os governos pelas suas alegações de veracidade e fidelidade à vida real, pois eram feitos para convencer o espectador sobre uma realidade que se encaixa em um contexto ideológico que dá significado ao filme (Aufderheide, 2007).

O objetivo é persuadir os espectadores sobre o ponto de vista ou causa de uma organização ou governo. Para tal, usam técnicas persuasivas, as mesmas que os documentários feitos para qualquer outro propósito, embora alguns fazedores apoiem totalmente a causa. Esses filmes apresentam as convicções não do cineasta, mas das instituições ou governos, no intuito de influenciar a opinião pública, contribuir para a afirmação ideológica de um estado e convencer os aliados e inimigos do seu poder militar e económico.

São filmes que diferem de acordo com o contexto cultural, o governo e o artista que o produz. *O Triunfo da Vontade* (1935), de Leni Riefenstahl, por exemplo, é um filme de propaganda nazista que mostra um “espetáculo teatralizado” que representa Hitler como um líder idolatrado pela população, e o povo alemão como altamente disciplinado, eufórico e orgulhoso de pertencer a algo histórico e grandioso, e que age com o propósito de servir ao seu líder (Ibidem). A artista usa imagens de vários comícios onde a população saúda Hitler, os líderes militares reiteram a fidelidade ao seu líder e exibem o seu poder militar com imagens acompanhadas de música e discursos de apoio a causa do partido.

Na mesma época, em outros países, os documentários de propaganda governamental eram produzidos em contexto cultural e político distintos, por isso o conteúdo também era diferente. Deste modo, “o cinema se transformou em um instrumento estratégico de “projeção” dos imaginários nacionais” (Stam, 2003).

O cinema mostrou ser uma grande arma ao serviço da propaganda dos governos pois era passível de ser usado para introduzir os ideais do estado para uma massa que podia estar exposta ao filme por um longo período de tempo, caso esse tivesse boa qualidade técnica. Para além disso, alguns governos controlavam a sua produção e distribuição, e ela tinha de estar uniformizada com a mensagem oficial de propaganda. Apesar disso, foram uma importante fonte de financiamento e treinamento para documentaristas em todo o mundo, e passado o período de guerra, eles são um indispensável arquivo com imagens da época de guerra, que é usado desde então em muitos filmes com temáticas sobre conflitos armados.

2.3.3. DOCUMENTÁRIOS DE CAUSAS (Advocacia).

Se o documentário de propaganda governamental é financiado pelo governo e serve para ajudar a consolidar ou criar uma ideologia, os filmes de causas, embora abordem questões de algum modo semelhantes, estão do lado oposto da fronteira da grande *media*. Eles são um meio relativamente barato, usado por ativistas e defensores de causas que procuram combater o *status quo* (Aufderheide, 2007).

O desenvolvimento tecnológico no final dos anos 1960 que influenciou o Cinema-Verdade, inspirou ativistas e cineastas a voltar a olhar para esse tipo de filmes como uma importante ferramenta para as suas lutas. Um meio barato e eficaz de chegar ao espectador e influenciar a tomada de posição sobre um determinado assunto.

São documentários que defendem causas de povos e pessoas contra governos opressores, e organizações que prejudicam o meio ambiente ou o estado das coisas em países com problemas sociais como o racismo, segregação racial, ditaduras, etc. O chamado “terceiro cinema”, em analogia ao termo “terceiro mundo”, um cinema ativista que representa os oprimidos: Nos Estados Unidos da América com a luta pelos direitos civis, na África do Sul a luta contra o Apartheid, em Cuba, Chile, Argentina, e em outros cantos do mundo (Ibidem).

Aufderheide apresenta-nos o exemplo de *Native Land* (1942), Leo Hurwitz e Paul Strand, que abraça a causa da luta pela igualdade e justiça social, combatendo a violação dos direitos e liberdades civis nos Estados Unidos da América. O filme contém encenações dramáticas e tem música e narração sóbria e formal do cantor, ator e ativista Paul Robeson. Apesar da relevância temática, a mensagem do filme foi ultrapassada pelo contexto político em 1942, que apelava para o patriotismo de guerra (Aufderheide, 2007).

Os cineastas desse tipo de filmes incorporam as inovações técnica e os recursos narrativos para a construção do seu argumento de forma livre. Deste modo, narração, encenações e imagens de arquivo podem ser incorporadas no filme para deixá-lo mais vivido e apelativo.

Outro exemplo é o documentário *13ª Emenda*, (2016), de Ava DuVernay, sobre a relação entre a criminalização e o trabalho escravo, baseado na raça, e a aprovação de leis que colocam as minorias raciais em prisões que atendem aos interesses de grandes

corporações. A realizadora faz uma incursão pelos mandatos de vários presidentes Norte Americanos, desde Nixon até Trump e mostra as suas posições em relação a aprovação de leis que criminalizavam as comunidades negras e latinas e, em alguns momentos, o retrocesso na conquista dos direitos civis. O filme mostra que a *media* apresenta os negros como criminosos todos os dias nos noticiários e convence a audiência de que eles devem ser presos.

Ava DuVernay, usa imagens de arquivo, vídeo e som, entrevistas, narração, música e muitos outros recursos para criar um filme que é um verdadeiro “soco no estômago”, uma abordagem parecida com a de Michael Moore, um dos mais conhecidos documentaristas da atualidade, com filmes de causas como a série *Fahrenheit 9/11*, (2004) e *Fahrenheit 11/9*, (2018), com denúncias sobre as eleições e governos dos presidentes Norte Americanos George W. Bush e Donald Trump.

2.3.4. DOCUMENTÁRIOS HISTÓRICOS.

Os documentários históricos são um importante meio para o conhecimento no presente, do passado de pessoas, instituições, lugares ou períodos que marcaram a humanidade. Sendo um modo disponível para o acesso da maioria das pessoas a conteúdos antes reservado aos historiadores e académicos, servindo para consolidar o entendimento dos espectadores sobre o mundo em que vivem.

Isso certamente aumenta a responsabilidade dos cineastas que, não sendo historiadores, são uma importante fonte de informação para a audiência e representam pessoas e instituições. Normalmente, este tipo de documentário conta com conselhos consultivos de historiadores e “se voltam para fotografias, pinturas, objetos representativos, imagens de documentos importantes, reconstituições e, notoriamente, especialistas na câmara para substituir imagens” (Aufderheide, 2007: 91).

Muitos artifícios técnicos e tecnológicos são usados para dar ao espectador a sensação de autenticidade da representação. Encenações, recriação de sons, cenários e figurinos, etc. Todos eles usados para abordar temas que variam, desde a história de civilizações antigas, guerras, grandes feitos da humanidade até filmes bibliográficos, este último, um tipo bastante popular e particular de história, centrada em um personagem reconhecidamente importante.

Para Aufderheide (2007), “os documentários históricos são histórias de um passado utilizável” (Aufderheide, 2007: 92). Ainda assim, são filmes bastante caros devido a questões relacionadas com a liberação de direitos de autor das imagens que se encontram em arquivos de *media* de grandes empresas e plataformas digitais, principalmente a partir do final do século XX. A aurora apresenta como exemplo o filme *A Queda da Dinastia Romanov* (1927), da cineasta soviética Esfir Shub (1894 – 1959), que mostra imagens de arquivo da vida luxuosa da família do último *Czar* soviético, contrastando com a extrema pobreza vivida pelo povo no início do século XX. São imagens do arquivo pessoal do *Czar*, que foram usadas, de certo modo, para o condenar pelo estilo de vida que levava.

Certamente os documentaristas podem ser acusados de não proceder a um relato e interpretação fieis aos factos, ou de serem tendenciosos na sua representação. Este risco decorre da existência de alguma subjetividade na interpretação de informações levantadas e do acesso limitado a determinadas fontes. Deste modo, os cineastas optam por proceder ao relato acrítico dos acontecimentos, e ainda assim, poderão ser questionados por suas escolhas.

2.3.5. DOCUMENTÁRIOS ETNOGRÁFICOS.

Podem ser considerados filmes sobre “outras” culturas, povos e costumes. Trata-se de um produto cultural exótico para gente de um determinado contexto geográfico, cultural ou social que observam a representação feita pelo cineasta sobre o modo de vida de pessoas em seu habitat natural. “Para os antropólogos, o filme etnográfico deve ser produzido por um etnógrafo treinado, usando métodos de campo etnográficos, e com a intenção de fazer uma etnografia revisada por pares, deve ser chamado de filme etnográfico” (Aufderheide, 2007: 106).

De facto, o trabalho de representar uma cultura ou povo sem o uso de técnicas já desenvolvidas pela antropologia pode levar o cineasta a incorrer em erros, com o agravante da interpretação dessa representação ser feita por um olhar externo, o que levanta questões relacionadas com a ética no documentário. *Crônica de um Verão* (1960), de Jean Rouch e Edgar Morin, é um dos principais representantes deste subgénero.

2.3.6. DOCUMENTÁRIOS DE NATUREZA.

Os documentários de natureza, ambientais ou de vida selvagens são uma forma de entretenimento e educação que apresentam criaturas exóticas e práticas de conservação da natureza. Eles exploram a relação do ser humano com a natureza, a curiosidade interminável de conhecer lugares e espécies e o impacto dessas interações sobre o meio ambiente.

São filmes que abordam diferentes temáticas, todas ligadas pela curiosidade de conhecer, desde a vida no ártico ou na Antártida, passando pelas espécies que sobrevivem ao deserto do Sahara, até o acompanhamento de uma espécie animal em seu habitat natural. A ideia de educar de forma entretida também está subjacente a este tipo de filmes, que tem relação com a ciência, o registro e documentação de espécies (Aufderheide, 2007).

A observação da vida selvagem sempre foi uma prática do ser humano e, para mais, os animais despertam curiosidade e são mais baratos que os atores. Basta apenas apontar uma câmara e observar o seu modo de vida diário que estes filmes servem tanto para fins científicos como educacionais e de entretenimento.

CAPÍTULO 3 – O LIXO EM LUANDA.

3.1. Definição de lixo.

Uma pesquisa rápida pelos dicionários da língua portuguesa nos apresenta alguns significados para a palavra lixo como sendo: O que se varre da casa, da rua, o que se deita fora, imundície, sujeira, o que já não presta e que não se quer por perto. O conceito aparece relacionado a objetos cujo seu proprietário já não necessita em um determinado lugar ou momento, por supostamente já não ter valor comercial. Deste modo, está intrinsecamente ligado ao desenvolvimento da atividade do homem sobre o meio ambiente e o espaço que habita, principalmente nos centros urbanos.

É possível observar que o conceito de lixo está associado a algo que já não serve para atender as necessidades do seu proprietário, sendo deste modo descartado. Este pensamento não condiz com a dinâmica social contemporânea, principalmente nos grandes centros urbanos, porque o consumo de bens e serviços é de tal maneira dinâmico que em pouco tempo a humanidade registaria escassez de recursos e de lugares para o depósito destes resíduos.

Historicamente o lixo surge quando o homem deixa o estilo de vida nômade e permanece em um determinado lugar, onde desenvolve as suas atividades de criação de animais e a prática da agricultura. Quanto maior for o grupo, maior será a produção de alimentos e conseqüentemente, haverá maior produção de resíduos que poderão ser descartados por não poderem ser aproveitados. Deste modo, para nos situarmos em relação a temática em abordagem é necessário entender o conceito de Lixo e, de certa forma, o diferenciar de Resíduo sólido, que é a terminologia usada pelos organismos que tratam e reaproveitam estes materiais (Seadon, 2006).

A palavra resíduo deriva do latim *residuu*, um termo que indica o material excedente ou a sobra de uma substância. Associada a palavra sólido, que o vai diferenciar das substâncias em estado líquido e gasoso, formam a expressão resíduo sólido, que está diretamente ligada a produção e a gestão dos detritos provenientes da atividade doméstica, industrial e comercial.

A necessidade de racionalização dos espaços geográficos e dos recursos disponíveis impõe uma visão diferenciada sobre os resíduos produzidos pelas cidades. Assim, o conceito de resíduos sólidos urbanos (RSU) introduz um novo olhar sobre aquilo

que permanece depois do uso que se faz dos materiais orgânicos e não-orgânicos com o objetivo de dispô-los em local apropriado, salvaguardando a saúde das populações e o aproveitamento económico destes resíduos.

Por outro lado, o crescimento populacional e o aumento do consumo geram cada vez mais RSU. Todo este resíduo certamente tem impactos ambientais negativos e prejudica a sustentabilidade urbana, se gerido de forma não assertiva. Os resíduos podem gerar contaminação do solo, do ar, das águas subterrâneas, doenças e comprometer o desenvolvimento da vida humana como alertam as Nações Unidas:

O crescente volume e complexidade de resíduos associados à economia moderna coloca um sério risco para os ecossistemas e a saúde humana. Todos os anos, estima-se que 11,2 bilhões de toneladas de resíduos sólidos são coletados em todo o mundo e a deterioração da proporção orgânica de resíduos sólidos contribui com cerca de 5% das emissões globais de gases de efeito estufa. Todos os anos, são estimados 11,2 bilhões de toneladas de resíduos sólidos em todo o mundo. De todos os fluxos de resíduos, os resíduos de equipamentos elétricos e eletrônicos que contêm substâncias perigosas novas e complexas apresentam o desafio que mais cresce nos países desenvolvidos e em desenvolvimento (ONU, 2019).

Uma quantidade significativa de doenças pode ser evitada através do acesso ao abastecimento de água potável, serviços de saneamento adequados e melhores práticas de higiene. A doença diarreica sozinha representa cerca de 3,6% da carga global total da doença e é responsável pela morte de 1,5 milhão de pessoas todos os anos (OMS 2012). Estima-se que 58% desse ônus, ou 842.000 mortes por ano, sejam atribuíveis ao fornecimento inseguro de água, saneamento e higiene e inclua 361.000 mortes de crianças menores de cinco anos, principalmente em países de baixa renda (OMS 2014).

Olhando para esta problemática em Luanda, podemos observar que as pessoas não se sentem responsáveis pela geração dos resíduos, atribuindo toda a responsabilidade para as autoridades. Segundo relatos ouvidos nos órgãos de comunicação social, nas redes sociais e nas entrevistas feitas a propósito do “Querido Lixo”, fica a impressão de que a população delega a obrigação e toda a responsabilidade de garantir a sanidade dos espaços e a destinação em locais apropriados para as empresas de recolha de resíduos e as administrações locais. Por sua vez, a Lei de Bases do Ambiente de Angola (1998), no Capítulo I, Artigo 3º estabelece o direito dos cidadãos viverem em um ambiente sadio, devendo, entretanto, contribuir para a sua manutenção. O mesmo dispositivo legal

estabelece a obrigação do estado garantir a implementação de programas e legislação que garantam a melhor gestão do ambiente.

O saneamento dos espaços é assim uma condição indispensável para o desenvolvimento de uma vida saudável como refere a Organização Mundial da Saúde:

Sanitation generally refers to the provision of facilities and services for the safe disposal of human urine and faeces. Inadequate sanitation is a major cause of disease world-wide and improving sanitation is known to have a significant beneficial impact on health both in households and across communities. The word 'sanitation' also refers to the maintenance of hygienic conditions, through services such as garbage collection and wastewater disposal (OMS, 2019).

A solução passa também por um entendimento que as pessoas precisam ter sobre a matéria e toda informação e ajuda no momento das escolhas. Assim sendo, o Decreto Presidencial nº 190/12, de 24 de Agosto, que é o regulamento sobre a gestão de resíduos em Angola apresenta na alínea *x* uma definição de resíduos urbanos como sendo:

Aqueles provenientes de habitações ou outros resíduos semelhantes, em razão da sua natureza ou composição, nomeadamente os provenientes do setor de serviços ou de estabelecimentos comerciais ou industriais e de unidades prestadoras de cuidados de saúde, desde que, em qualquer dos casos, a produção diária não exceda os 1.100 litros por produtor (Decreto-Lei nº 190/12, 2012: 6).

Embora existam dispositivos legais que definem a origem dos resíduos urbanos a sua classificação, as entidades responsáveis e a responsabilidades dos intervenientes, as pessoas continuam sem informação e sem tomar a sua parte da responsabilidade no tratamento e acondicionamento dos resíduos que produzem.

A maior parte do lixo produzido em Luanda provém da atividade comercial. Na maioria dos casos, da venda ambulante e dos estabelecimentos comerciais localizados ao longo das principais avenidas que se dedicam a venda à grosso e a retalho de bens alimentares, bebidas móveis e vestuário. A produção diária de RSU em Luanda é de aproximadamente 6.000 toneladas, numa cidade com cerca de 8 milhões de habitantes, o que constitui um perigo para a saúde da população e um desperdício de resíduos que deveriam receber outro tratamento, não recebendo por falta de capacidade operacional das empresas de recolha e de absorção e transformação no aterro sanitário.

3.2. Classificação dos resíduos

A classificação dos resíduos normalmente é feita em duas categorias: os perigosos e não perigosos. Essa divisão permite saber se as substâncias que constituem o resíduo podem ou não representar perigo para os seres vivos. Elas podem aparecer no estado sólido, líquido ou gasoso, tendo elementos químicos e biológicos que na interação com outros agem ou reagem de distintas maneiras.

3.2.1. Perigosos.

São resíduos com características infecciosas, tóxicas, inflamáveis, corrosivas, reativas, radioativas ou explosivas, que podem representar risco ao meio ambiente e aos seres vivos (Decreto-Lei nº 190/12, 2012). O correto acondicionamento destes resíduos em Luanda fica à cargo dos seus geradores, fiscalizado pela ANR do Ministério do Ambiente de Angola.

3.2.2. Não perigosos.

Os Resíduos não Perigosos são aqueles que não apresentam características de perigosidade. Sendo eles “papel ou cartão; plástico; vidro; metal; entulho; sucata; matéria orgânica; outro tipo de resíduos não nocivos os seres vivos e ao meio ambiente (Decreto-Lei nº 190/12, 2012).

Este tipo de resíduo pode ser produzido no âmbito doméstico, podendo ser volumosos, não utilizando os contentores de lixo convencionais. De acordo com a legislação angolana no Decreto-Lei nº 190/12, (2012), os resíduos não perigosos estão divididos nas seguintes categorias:

Resíduos sólidos comerciais, que são os provenientes de estabelecimentos comerciais, escritórios, restaurantes e outros similares, cujo volume diário não exceda 1.100 litros, que são depositados em recipientes em condições semelhantes aos resíduos domésticos (...) Os resíduos sectoriais, os gerados em qualquer atividade agrícola, industrial, comercial ou de prestação de serviços, cujo volume diário exceda 1.100 litros e que não podem ser depositados ou tratados como RSU (...) resíduos especiais, os resíduos com características específicas, designadamente, embalagens resíduos de equipamentos elétricos e eletrónicos, veículos em fim de vida, resíduos da construção e demolição, pilhas, pneus, óleos minerais e outros, que devem ser objeto de recolha e tratamento específico (...) Resíduos de jardins, os resultantes da conservação de jardins particulares tais como aparas, ramos, troncos ou folhas (...) Resíduos sólidos industriais, resultantes de atividades acessórias e equiparados a resíduos sólidos urbanos (...) Resíduos sólidos hospitalares, não contaminados, equiparáveis aos domésticos (...) Resíduos provenientes da defecação de animais nas ruas (Decreto-Lei nº 190/12, 2012, 3769-3770).

Os resíduos não perigosos, pelas suas características podem ser separados e acondicionados de forma seletiva pelos moradores de Luanda sem riscos para a sua saúde, devendo as empresas de recolha e a administração local apenas disponibilizar os meios para este depósito.

3.3. Um desafio para Luanda.

Os hábitos de consumo da sociedade moderna são fortemente influenciados por um estilo de vida baseado no consumo. A industrialização, o desenvolvimento tecnológico e o capitalismo tendem a incentivar o uso de produtos descartáveis que geram resíduos sólidos. Junta-se a isto o rápido crescimento das cidades e em alguns casos, como o de Luanda, provocaram movimentações demográficas e aglomeração da população nos grandes centros urbanos, e temos condições criadas para a existência de problemas na gestão dos resíduos sólidos. Uma das principais consequências é a pouca preocupação com o tratamento dos resíduos.

Deste modo, a gestão dos Resíduos Sólidos Urbanos é hoje um dos principais problemas para os governos e habitantes das grandes cidades. O aumento da produção e do consumo de bens e serviços nos principais centros urbanos impõe grandes desafios para todas as partes envolvidas num problema que afeta o meio ambiente, a saúde das pessoas e pode representar, em alguns casos, uma grande despesa para o estado, estando Angola atualmente em um período económico particularmente difícil, portanto, não atribuindo a atenção e os recursos financeiros desejados para a solução deste problema, o resultado é realmente preocupante.

3.4. O lixo em Luanda

Os países em desenvolvimento enfrentam uma série de problemas e o lixo nos centros urbanos é certamente um deles. Luanda não foge a regra e ao longo dos anos temos visto a implementação de vários programas falhar sucessivamente. O Governo aprovou em 2012 o Plano Estratégico para a Gestão de Resíduos Urbanos (PESGRU), um programa que visa a criação de infraestruturas de deposição e tratamento de resíduos urbanos em todo o país, bem como, a implementação de modelos de tratamento, valorização e deposição desses materiais. Como parte deste programa, surgiu em Luanda o aterro sanitário dos Mulenvos em Viana.

O PESGRU prevê o aprimoramento da organização da recolha, transporte, armazenamento, tratamento, valorização ou eliminação de resíduos, como também cuidar dos locais de depósito destes resíduos.

Para o reforço das ações de gestão e valorização dos RSU, o Ministério do Ambiente tem sob sua tutela a Agência Nacional de Resíduos, criada em 2014, como a entidade técnica que propõe medidas legislativas, económicas e financeiras para a regulamentação e fiscalização da atividade de concessão do serviço público relacionado com o lixo, bem como a execução da política de gestão de detritos.

Em relação a deposição adequada do lixo, a alínea *e* do artigo 3º do Decreto Presidencial nº 190/12, de 24 de Agosto, que é Regulamento sobre a Gestão de Resíduos, refere que ela deve ser feita “em condições estanques e de higiene (contentores limpos e sempre de tampa fechada), se possível em sacos de plástico ou de papel, de forma a evitar a sua dispersão na via pública” Decreto-Lei nº 190/12 (2012). A realidade luandina contraria o que vem disposto no normativo em vários sentidos e por diversos motivos. Para começar, a maioria dos contentores alocados nas vias e bairros de Luanda são do tipo *caçamba* e não possuem tampa. Estes contentores revelam-se insuficiente para atender a demanda em algumas zonas e estão constantemente cheios, a transbordar e com a lixo disperso pela via pública.

A grande quantidade de lixo produzido em Luanda podia ser reaproveitada para outros fins como prevê o artigo 3º do Decreto Presidencial nº 190/12, de 24 de Agosto, que é Regulamento sobre a Gestão de Resíduos, aprovado em 2012 em Angola, define aproveitamento ou valorização como:

Todo o procedimento que consista na utilização de resíduos ou componentes destes, por meio de processos de refinação, recuperação, regeneração, reciclagem, reutilização ou qualquer outra ação (...) tendente à obtenção de matérias-primas secundárias, com o objetivo da reintrodução dos resíduos nos circuitos de produção e/ou consumo em utilização análoga, sem alteração dos mesmos, e desde que não ponha em perigo a saúde humana (Decreto-Lei nº 190/12, 2012).

A lei prevê o aproveitamento do resíduo para a criação de matérias secundárias, uma realidade cada vez mais presente no quotidiano dos luandenses que já começam a ver algum resíduo a ser absorvido por algumas empresas e pelos catadores de lixo. Ainda assim, este processo ainda está bastante distante de ter o resultado desejado.

CAPÍTULO 4 – DESENVOLVIMENTO DO PROJETO.

4.1. O documentário do projeto.

Tendo em conta que os documentários apresentam uma organização de elementos visuais e sonoros que formam um discurso, sabendo que os aspetos representados fazem parte do mundo histórico, e por isso devem ser dispostos de tal maneira que consigam defender uma causa e emitir um ponto de vista por meio de argumentos (Nichols, 2010), foi escolhida essa modalidade de comunicação para dar a conhecer o problema do aumento da produção de lixo em Luanda e o seu impacto na vida dos habitantes e levar as pessoas à reflexão.

Relativamente a identificação do documentário “Querido Lixo” com as teorias apresentadas pelos autores que fazem parte do referencial teórico do projeto, verifica-se que apresenta características de mais de um dos modos introduzidos por Nichols, procurando deles retirar o que melhor se adequa ao tipo de filme em desenvolvimento e as condições encontradas no local das filmagens. Assim sendo, o modo expositivo e o participativo são os que mais se evidenciam, tendo também aspetos dos modos performativo e observativo.

Do modo expositivo conta com narração na construção da estrutura retórica e argumentativa. Por ser um tema social onde se pretende alcançar as pessoas de forma didática através de informações e evidências para levar à reflexão e conseguir chamar a atenção do espectador, foram usados mecanismos de identificação com uma realidade que já é conhecida, usando imagens para ilustrar o que aparece no texto e o que é dito nas entrevistas. Dada a impossibilidade de filmar tudo o que desejamos foram reunidas imagens de diversas fontes, como publicações nas redes sociais, youtube e reportagens televisivas, levando o espectador a reflexão e a tirar as suas próprias conclusões sobre o tema, ainda que usando recurso e artifícios como a câmara lenta, imagens a preto e branco, entre outros, se aproximando assim do modo performativo.

Do modo participativo as entrevistas representaram o encontro mais direto com o ambiente de Luanda, com os intervenientes e as suas vivências e representa socialmente

esta interação e as emoções e reações dos entrevistados. Alguns dos entrevistados sentiam-se intimidados pela presença da câmara, havendo a necessidade de uma intervenção do realizador, ainda que apenas com uma voz de fundo a fazer perguntas e interagindo com os atores sociais no local onde vivem e trabalham.

A observação da movimentação das pessoas pelas ruas de Luanda foi importante porque nas gravações exteriores não houve controle das situações e nem da disposição dos atores sociais interagindo entre si e com o ambiente, por vezes ignorando a presença da câmara, bem como da composição das cenas no momento das gravações. Em certas ocasiões foi ocultada a presença da câmara e da equipa de realização em busca de captar os gestos mais espontâneos das pessoas na interação com o lixo. A intenção era mostrar como as pessoas depositam o lixo de maneira natural, sem entrevistas, apenas observando o comportamento à distancia, deixando o espectador tirar conclusões sobre o que vê.

Em relação a temática e ao conteúdo em abordagem, baseia-se na categorização dos subgéneros do documentário apresentada por Aufderheid (2007), como um documentário que orbita a classe do documentário de interesse públicos, indo ao encontro do problema com o objetivo de suscitar debate, apresentando indivíduos que de alguma forma o representam, tanto por serem afetados pelos seus efeitos, como pelo resultado das suas ações. Apresenta também características do documentário de causa ou advocacia, procurando abraçar a causa ambiental, ainda que de forma superficial.

O filme acontece em Luanda, uma cidade com grande densidade populacional, que não está preparada para oferecer os serviços básicos de saúde e saneamento. Embora tendo uma grande produção de RSU, a cidade não tem um sistema de gestão de resíduos sólidos e orgânicos eficaz, sendo depositadas diariamente cerca de seis mil toneladas de lixo no único aterro sanitário existente, o dos Mulenvos em Viana. Saber a forma como este lixo é produzido, qual a sua influência na vida das pessoas, como é transportado e tratado e qual é o aproveitamento que se dá a essa grande quantidade de materiais que podem ser reutilizados é um exercício que a dinâmica social e o desenvolvimento atual da vida urbana nos impõem.

A relação dos luandenses com o lixo que produzem, desde o momento que vão para os mercados informais e supermercados comprar os produtos de que necessitam para os seus lares e empresas, e depois quando descartam as embalagens, os resíduos sólidos e orgânicos que vão parar ao lixo para serem posteriormente transportados para o seu destino final serão alguns dos aspetos abordada de forma objetiva.

Este percurso feito pelos resíduos, ao passarem de bens de reconhecida importância e necessidade ou até mesmo de objeto de desejo, até chegarem ao ponto de serem descartados inadvertidamente e colocados em um contentor sem nenhum cuidado, levantam questionamentos sobre o tratamento dado a estes bens que ainda podem ser reaproveitados. Deste modo, ações educativas para a separação do lixo doméstico levadas a cabo pelas famílias e empresas, as recolhas seletivas dos resíduos seriam abordadas no documentário.

4.2. Justificação do projeto.

Pretende-se com este filme contribuir para o reforço das ações de conscientização e “educação” para a preservação do meio ambiente e da saúde da população de Luanda. Espera-se que o projeto ajude a dar resposta a um problema comunicacional, que na visão deste trabalho, o audiovisual deve ser visto como um meio de influência capaz de mudar mentalidades e criar hábitos saudáveis, o que não está a ser devidamente explorado.

Em sua amplitude de objetivos, “Querido Lixo” remete a busca de soluções comunicacionais para a problemática do aumento da produção de resíduos sólidos urbanos em Luanda. A necessidade de abordar um assunto tão atual, que tem sido debatido com pouca profundidade impõe a produção de um documentário que pretende mostrar como podemos estabelecer uma relação mais saudável e responsável com o lixo que produzimos.

Trata-se de um assunto que constitui um problema para a saúde e o bem-estar de muitas pessoas. Deste modo, a intenção foi realizar um filme com imagens ilustrativas da dimensão do problema do aumento da produção de lixo em Luanda, bem como as más práticas no momento do descarte dos resíduos sólidos por parte das pessoas e empresas e as ações para melhoria da situação.

4.3. A escolha do título.

A escolha do título do documentário teve em conta o objetivo de levar as pessoas a fazerem reflexões. Por se tratar de um assunto muito debatido atualmente, com muitos documentários e reportagens a radiografarem as agressões feitas ao meio ambiente em consequência do descarte inapropriado dos resíduos sólidos urbanos, houve sempre a intenção de escolher um título que aproximasse as pessoas da temática em abordagem e que proporciona-se uma certa identificação com o problema.

A intenção foi sempre a de escolher um título que aproxima as pessoas da problemática do aumento da produção de resíduos, tentando escolher algum nome que se relacionasse com um bem produzido por todos e, que por vezes, torna-se num problema para poucos, levando as pessoas a refletir sobre a sua quota de responsabilidade sobre o problema.

“Querido Lixo” pretende ser um documentário que discuta a problemática do lixo em Angola. O objetivo com este filme em relação a temática abordada é promover o debate acerca de um assunto incontornável da vida social urbana contemporânea. Sendo a gestão dos Resíduos Sólidos Urbanos um dos principais desafios das administrações das cidades, motivado pelo crescimento demográfico e pelos novos hábitos de consumo das populações que, por vezes de maneira inadvertida, descarta os resíduos em lugar inapropriado, causando problemas de saúde pública. A ideia é que as pessoas não olhem para o lixo com distanciamento mas sim, que pensem que devem cuida-lo bem para que não se torne num problema.

4.4. ASPECTOS DO TEMA ABORDADOS NO DOCUMENTÁRIO:

- A problemática do lixo em Luanda.
- Os grandes focos de produção e concentração de lixo em Luanda.
- O que é lixo, na visão dos especialistas?
- O lixo como um ‘bem/mal’ que a todos diz respeito.
- O aproveitamento de materiais provenientes do lixo.

Tendo em conta a importância do tema e o impacto real das questões económicas, sociais e ambientais relacionadas com a produção e tratamento dos resíduos sólidos urbanos na vida da população de Luanda, surge a necessidade da implementação de ações

de comunicação como o documentário “Querido Lixo” que servirão de fator do despertar da consciência, bem como de instrumentos fomentadores do debate acerca desta problemática.

“Querido Lixo” foi idealizado para ser um filme de aproximadamente 20 minutos, estando dividido em seis blocos: A primeira parte apresenta o problema mostrando pontos de concentração de lixo em Luanda, depoimentos de pessoas e uma recolha de reportagens e publicações feitas nas redes sociais e no *youtube* em formato de resenha noticiosa para ilustrar o estado da situação. Na segunda parte, será apresentada a visão de quem vive e trabalha com o lixo, bem como das autoridades governamentais e empresas que trabalham com os resíduos.

A abordagem foi feita de forma a estimular a reflexão do espectador usando um tom informativo com recurso a técnicas e recursos narrativos que possibilitem a melhor apresentação da problemática seguindo um estilo de denuncia moderada, tendo em conta o contexto político e social que Angola vive no momento, sendo a abordagem de temas sensíveis geradora de controvérsias e perseguições políticas. Ainda para mais, não tendo havido a oportunidade de investigar o tema em profundidade devido a escassez de informações disponibilizadas pelos órgãos da administração do estado, não convém proceder a denúncias e acusações de forma mais declarada.

4.5. Pré-produção.

4.5.1. Pesquisa.

Como qualquer projeto audiovisual, na primeira fase de desenvolvimento foram feitas pesquisas sobre o objeto de estudo que permitiram obter informações sobre as entidades governamentais que tratam do lixo, as empresas ligadas a área de gestão desta atividade e do desenvolvimento de políticas voltadas para esta temática em Luanda. Deste trabalho resultou a decisão de contactar o Ministério do Ambiente, que é a entidade que elabora os mecanismos legais e controla o impacto da produção e do tratamento de todo o tipo de resíduos em Angola, a Agência Nacional de Resíduos (ANR) como a entidade que trata da fiscalização, o Governo da Província de Luanda, as Administrações Municipais de Viana e Cazenga, a ELISAL e a Net Service Angola por estarem na zona geográfica onde se pretendia gravar o documentário.

4.5.2. Planeamento

Toda captação de imagens devia obedecer a uma ordem de produção e estar dentro de uma estrutura narrativa que, Inicialmente foi pensada para ter seis blocos¹ que estariam interligados por um fio condutor que seria um personagem que tivesse relação com as temáticas abordadas em cada um destes blocos. Assim, seria possível acompanhá-lo em direção aos temas propostos e descobrir com o personagem a relação dos luandenses com o lixo que produzem.

Depois de feita a pesquisa previa, era necessário definir quem seriam os intervenientes, tanto as pessoas como os lugares a serem filmados. Tendo em conta que se trata de um tema social que demonstra a ineficácia das ações das entidades governamentais na resolução dos problemas, pretendemos trabalhar com alguma flexibilidade no que concerne a definição dos locais e das pessoas que irão intervir no documentário. Deste modo, seria possível contornar alguns inconvenientes como a falta de resposta das entidades governamentais às solicitações feitas, os problemas com a Polícia no momento das filmagens, da disponibilidade das pessoas para falar, da indisponibilidade dos equipamentos de filmagem, entre outras.

Deste modo, o documentário teria os seguintes blocos: **Lixo em Luanda**, que foi idealizado para ser o primeiro bloco do documentário, apresentando a problemática do lixo em várias zonas de Luanda: um noticiário sobre o problema do lixo em Luanda ao longo dos anos com imagens feitas por luandenses e de reportagens da televisão a acompanhar as imagens por nós captadas. Vias obstruídas pela grande quantidade de lixo produzido pelos moradores, principalmente das zonas não urbanizadas, contentores cheios e com o lixo a transbordar evidenciam os perigos que isso representa para a saúde das pessoas, a opinião dos especialistas e a apresentação de dados sobre a produção recolha e tratamento do lixo em Luanda.

No segundo bloco, **Vivo com Lixo**, a ideia é começar a fazer a ligação do tema com as pessoas que vivem e trabalham com o lixo, as famílias que têm casas muito perto ou mesmo em meio as lixeiras, os trabalhadores das empresas de recolha do lixo, os coletores de resíduos e aqueles que reaproveitam o lixo para fazer materiais que servem para o seu sustento. A ideia é saber como vivem, como é feito o seu trabalho, quais são as principais

¹ Ver anexo 3

dificuldades que encontram no exercício das suas atividades diárias, bem como a forma como o resto da sociedade olha para elas e para o trabalho que fazem, e ainda, saber a sua opinião em relação ao que as pessoas pensam de si e da forma como tratam e deitam o lixo.

No terceiro bloco, **O que é Lixo?** seria feito um enquadramento do lixo através de uma contextualização histórica sobre a sua origem, tipologia e o perigo que pode representar para as pessoas e para o meio ambiente. Pretende-se levar o espectador a compreender um pouco mais sobre o ciclo percorrido pelo resíduo e o impacto que este tem para o meio ambiente e também ouvir pessoas que olham para o resíduo de maneira diferente das demais.

Produção e gestão do resíduo sólido urbano, o quarto capítulo mostra o lado daqueles que são os responsáveis pela produção do resíduo e a forma como encaram esta problemática. Neste bloco, para além de mostrar o trabalho das empresas de limpeza e de organizações de moradores, pretende-se mostrar que tipo de resíduo é produzido maioritariamente pelos angolanos, as formas de diminuição dessa quantidade e de que forma ele é descartado. Não raras são as vezes que nos deparamos com crianças a deitar o lixo de casa, o que constitui um risco para a sua saúde e, na maioria dos casos, o lixo não chega ao local ideal porque elas não conseguem alcançar o contentor por não terem altura suficiente para colocar o lixo no devido lugar.

Outro aspeto a abordar é o equipamento usado na recolha do lixo, desde os contentores ideais para cada local, até o equipamento de proteção dos operadores de recolha do lixo no exercício da sua atividade e o modelo de gestão adotado por Luanda, desde a primeira recolha até o transporte e a destinação final no aterro sanitário dos Mulenvos.

O quinto e o sexto blocos, **Descarte e Tratamento**, respetivamente, abordam as práticas de descarte usadas em Luanda em bairros não urbanizados onde, se existem contentores de lixo, eles são insuficientes para atender a produção. Práticas como a formação de lixeiras a céu aberto, o descarte nas valas de drenagem e no mar, a queima ou em alguns casos o enterro do lixo, podem ser verificadas em alguns bairros de Luanda e são registradas pelos moradores e por reportagens da televisão. Mais uma vez usamos o desabafo daqueles que convivem com o lixo para alertar sobre esta problemática.

Ainda que sem meios para resolver o problema, em alguns bairros de Luanda são criadas organizações para o tratamento do lixo. Entraremos em contacto com estas para saber como desenvolvem esta atividade. Outro aspeto a abordar é o tratamento que

algumas empresas dão ao resíduo, reaproveitando-o, como é o caso da Net Service Angola que trata de resíduos elétricos e eletrónicos.

A planificação feita em torno da estrutura narrativa inicial com seis blocos não foi conseguida, assim como a ideia de ter um personagem como o fio condutor da narrativa na relação com os temas abordados em cada um dos blocos e o objetivo de filmar todos os lugares e entrevistas com as pessoas que pretendíamos ter no filme. Assim sendo, como explicaremos adiante, foi feita uma adaptação da estrutura narrativa para obedecer a ordem do filme com quatro blocos.

4.5.3. Equipamento

No concernente aos meios técnicos seria necessário o básico para filmar, que foi o equipamento de filmagem e de captação do áudio. Não tendo os equipamentos da Escola Superior de Comunicação Social (ESCS) à disposição, devido ao facto das gravações ocorrerem em outro país e sem autorização das autoridades locais, decidimos gravar com o que tínhamos à disposição. A solução passou por alugar e pedir equipamentos emprestados.

4.5.4. Contactos.

Numa primeira fase, foi feito um levantamento dos lugares e pessoas a serem filmados. Essa informação permitiu saber a quem seriam dirigidas as cartas solicitando autorização para filmar e recolher dados. Os locais tinham de representar de alguma forma a temática em abordagem e as pessoas tinham de estar ligadas, tanto por trabalharem com o lixo, como por viverem perto do lixo.

Foram identificadas a Administração do Município de Viana, o maior, mais populoso e que alberga o aterro sanitário dos Mulenvos, sendo importante falar com as pessoas dos bairros que circundam o aterro. A Agência Nacional de Resíduos (ANR), ao Ministério do Ambiente, a Net Service Angola, a ELISAL, e ao Governo Provincial de Luanda.

4.6. Produção.

3.6.1. Rodagem.

Enquanto esperávamos pelas autorizações para as gravações e para as entrevistas e recolha de dados, optamos por captar imagens de Luanda onde fosse possível. Começamos por captar imagens da lixeira do Golf II, um espaço que foi usado durante muitos anos como aterro sanitário, para onde era encaminhado o lixo produzido por Luanda. As gravações revelaram-se desde logo uma aventura pelo facto de podermos ser abordados pela policia e, pior do que isso, por ser um bairro pobre percebemos desde o primeiro minuto que estávamos a ser observados e que não eramos bem-vindos, o que provocou uma sensação de medo e desconforto.

Optamos por tentar ser o mais discretos possível levando pouco equipamento, ainda assim, em poucos minutos, juntava um grande numero de crianças que despertavam a atenção dos adultos, que por sua vez, procuravam saber do que se tratava. Alguns viam na nossa presença uma oportunidade para expor as suas preocupações, outros incomodavam-se e proferiam palavras de descontentamento por achar que tínhamos alguma culpa pela situação do seu bairro.

4.6.2. Visualização.

A abordagem de um tema como o aumento da produção de lixo em Luanda não deve ser feita apenas com entrevistas a ambientalistas que certamente dirão que *o lixo constitui um verdadeiro risco para a saúde dos habitantes da cidade* e, por outro lado, filmar os representantes dos órgãos da administração do estado que dirão que *existe um plano de gestão do lixo que brevemente será executado e que acabará ou irá minimizar o problema*. No documentário “Querido Lixo”, pretendemos mostrar como as pessoas depositam o lixo, que tratamento ele recebe em seguida, como esse processo é gerido pelas autoridades e saber dos especialistas quais são as possíveis soluções para o problema.

Interessa mostrar determinados pontos da cidade que apresentam problemas com o depósito do lixo e registar o momento do descarte em *timelapse* para termos uma noção da velocidade com que o contentor enche. Entrevistar algumas pessoas que depositam o lixo e os operadores de recolha para saber de que forma eles se relacionam com o lixo. Depois de identificar o local do depósito, interessa saber que tipo de lixo foi aí despejado e obter a opinião de especialistas do ambiente, dos responsáveis pelas empresas de recolha do lixo e da administração do estado.

4.6.3. Edição e Montagem.

Após o período de gravação do documentário, chegou a hora de organizar os ficheiros e começar o processo de seleção daqueles que estavam em boas condições de serem escolhidos para fazer parte das sequências. Nesta fase, começa o trabalho de dar sentido as imagens captadas de forma isolada, em lugares e momentos distintos e aplicar-lhes os artifícios da edição e da montagem para estarem de acordo com o que propõe a estrutura narrativa planificada para o documentário.

Em primeiro lugar, procurando ser o mais fiel possível ao esquema narrativo previamente definido, foram selecionados os planos para compor as sequências dos blocos, como seriam as ligações ou transições entre os diferentes elementos visuais e sonoros e em que momento seria necessário “deixar respirar”, permitindo ao espectador observar e refletir sobre as imagens que vê na tela. Inicialmente foi feita uma divisão dos blocos, com os títulos e a apresentação dos personagens. Essa ideia não resultou devido ao pouco tempo que alguns personagens aparecem nas entrevistas e porque pensamos em interligar alguns blocos sem que o texto dispersasse a atenção do espectador, sendo então esta opção descartada parcialmente.

Para a abertura do documentário, que é o primeiro bloco *Lixo em Luanda*, era necessário fazer uma contextualização geográfica e temporal para situar o espectador em relação ao lugar onde os factos acontecem, evidenciando a problemática em abordagem. Deste modo, o filme começa com imagens da lixeira do Golf II², um bairro que cresceu em torno e dentro daquele que foi o principal depósito de lixo de Luanda durante bastante tempo, sendo desativado depois da construção do único aterro sanitário existente na cidade em 2007. Em seguida, um pequeno noticiário com excertos de programas televisivos, seguidos de dados estatísticos sobre o número de habitantes, a extensão territorial e a produção de lixo de Luanda apresentam a problemática ao telespectador.

Surge o título do documentário e vamos para o segundo bloco, *Vivo com lixo*. Neste segmento, as sequências foram montadas com o objetivo de mostrar a proximidade das pessoas com o lixo. Tanto dos moradores, sobretudo crianças, como de quem trabalha limpando as ruas ou recolhendo materiais do lixo para a reciclagem. Sendo as crianças mais vulneráveis aos efeitos da convivência com o lixo, tentamos associar os dados da

² Antigo aterro sanitário de Luanda que foi invadido pela população e hoje é um bairro com dezenas de habitações.

mortalidade infantil, que em Angola são bastante elevados e estão diretamente relacionados com os problemas com o saneamento básico, para provocar no espectador reflexões sobre a dimensão da problemática.

No terceiro bloco, *O que é lixo?* que tinha como objetivo trazer informações sobre os diferentes tipos de resíduos, os cuidados a ter com o lixo e como os luandenses definem o lixo que produzem, não foi possível inserir todas as entrevistas feitas por problemas técnicos na captação do som. Neste bloco, inserimos o segmento do lixo eletrónico separado por um título que ajuda o espectador a entender mais rapidamente o que verá em seguida.

Segue-se o bloco *Tratamento*, que teria entrevista de várias pessoas que transformam ou reaproveitam o lixo para produzir o seu sustento. Infelizmente, o áudio de muitas destas entrevistas não obteve a qualidade esperada, por isso foi possível inserir apenas uma entrevista.

Para concluir, pensamos em provocar a reflexão do espectador com uma mensagem que ficasse depois da visualização do filme. Por se tratar de um tema que constitui um problema para os habitantes de Luanda, escolhemos uma mensagem de alerta associada a crianças a brincar no lixo para terminar o último bloco.

4.6.4. Pós-produção.

Na pós-produção começamos a dar forma e significado estético a imagem e ao som. Fruto da inexperiência, comete-se o erro de pensar que nesta fase do processo podem ser reparados os erros cometidos no momento das filmagens. Nem todos. Por tratar-se de um filme com muitas filmagens externas, temos muita variação da iluminação natural, o que constituiu um desafio para criar a continuidade narrativa. Desde o início, a intenção era não alterar muito a imagem na correção de cor para não fugir da estética realista, alterando apenas o que fosse necessário por conta da variação das câmaras e do clima. Em relação ao som, inicialmente, não seria ouvida a voz do realizador/entrevistador mas tornava-se bastante difícil perceber o contexto das respostas dos entrevistados e decidimos manter, ainda que com o som relativamente mais baixo para contextualizar as respostas dos entrevistados.

Em relação ao grafismo, o desafio consistia em escolher o estilo e as cores que condiziam com a mensagem que o documentário se propunha a passar. Optamos por um

título em amarelo e preto para sinalizar uma chamada de atenção para o perigo que o lixo representa quando não é devidamente acondicionado e tratado. Foi ponderada a possibilidade de inserir legendas para as perguntas do entrevistador e para as respostas do menino do bloco vivo com lixo mas acabou por não se fazer para não comprometer a originalidade e espontaneidade dos diálogos.

5. CONCLUSÃO

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentre os muitos problemas que a capital de Angola enfrenta, o lixo é um dos que mais aflige a população que não tem alternativas para o descarte e o acondicionamento devido do resíduo que produz. É, portanto, um tema que deve ser abordado de forma reiterada, em favor da saúde dos habitantes e da proteção do ambiente. Assim sendo, o projeto que agora se conclui é a produção de um documentário sobre um tema social. O aumento da produção de lixo em Luanda e o seu impacto na vida dos habitantes.

O objetivo do documentário é impactar os espectadores e provocar reflexões sobre a forma como nos relacionamos com o lixo que produzimos e promover a tomada atitudes que provoquem mudanças de comportamento social, mostrando como as pessoas lidam com o resíduo que produzem e o perigo que o lixo pode representar para quem está por perto. Após a conclusão do projeto, uma forma de avaliação do impacto provocado pelo documentário seria a exibição para um público determinado, o que não foi possível por conta da forma como o trabalho foi realizado: gravado em Angola e editado e finalizado em Portugal.

Em primeiro lugar, foi feita uma revisão da literatura sobre o documentário, o que permitiu ter uma ideia da história e evolução das teorias sobre o documentário. Fruto deste trabalho temos um documentário que contém características de mais de um dos modos apresentados por Nichols. Sendo o modo expositivo o dominante, existem elementos participativos, observativos, e performativos ao longo do filme.

O desenvolvimento do projeto obedeceu as fases de pré-produção, produção e pós-produção. Cada uma delas com as suas especificidades e complexidades. Inicialmente, foi feita a idealização daquilo que viria a ser a execução do documentário. Nesta fase, a da pré-produção, o objetivo era analisar as possibilidades e pensar o tipo de filme que seria possível realizar com poucos recursos materiais e humanos e com pouco tempo de execução por se tratar de um trabalho académico. Foi criada uma estrutura narrativa que serviu de base orientadora para o processo de produção do documentário que, inicialmente teria seis blocos, o que não se verificou no final, acabando por ter apenas quatro³ blocos: *Lixo em Luanda; Vivo com lixo; O que é lixo e Tratamento.*

³ Ver anexo 4

Tendo o caminho a seguir, foi necessário pensar nos intervenientes, tanto as pessoas a serem entrevistadas como os lugares a serem filmados. Em relação as pessoas a serem entrevistadas, o ideal era que elas tivessem uma relação direta com o lixo, vivendo ou trabalhando perto do lixo como os catadores de garrafas, plástico e latas, os operadores das empresas de recolha de lixo, os moradores de bairros próximos do aterro sanitário e os representantes da administração do estado para a área do resíduo sólido urbano. A ideia inicial era que os blocos estivessem conectados por meio de um fio condutor, que no caso seria um personagem que tivesse relação com todos os temas, o que acabou por não acontecer por dificuldades logísticas e falta de disponibilidade dos possíveis personagens.

Gravar um documentário em Luanda não foi uma tarefa fácil. Começamos por enviar cartas solicitando autorização para gravação e recolha de dados em Fevereiro de 2019, para a Administração do Município de Viana, onde fica situado o aterro sanitário, para a Agência Nacional de Resíduos (ANR), que é a entidade que cria a política para os resíduos urbanos, cuida da sua execução e fiscalização, ao Ministério do Ambiente, a Net Service Angola, que trabalha com resíduos elétricos e eletrónicos, a ELISAL, empresa pública de gestão e recolha de resíduos sólidos e que faz a gestão do aterro sanitário e para o Governo Provincial de Luanda. As respostas às solicitações feitas demoraram meses a chegar, e depois de muita insistência, fomos chamados pela ANR, pela Net Service Angola, pela ELISAL e pelo Ministério do Ambiente para dar mais detalhes sobre o projeto e saber o que pretendíamos. Toda informação foi prestada por meio de reuniões e de um projeto escrito contendo toda informação sobre o documentário que pretendíamos gravar. Ainda assim, apenas a ANR, a Net Service Angola e a ELISAL colaboraram de alguma forma.

Sem autorização para gravar pelas ruas de Luanda, que não foi concedida pelo Governo Provincial de Luanda (GPL), o trabalho tornava-se difícil de realizar. O maior risco era o de ver o equipamento apreendido pela policia, o que quase aconteceu em algumas ocasiões. Optamos por ser discretos e na maioria das vezes não levar uma equipa para as gravações, apenas uma pessoa com o equipamento.

Enquanto esperávamos pela autorização para gravar pelas ruas de Luanda, que nunca chegou, fomos tentando captar algumas imagens de alguns pontos da cidade

discretamente. O primeiro bairro que decidimos visitar foi o bairro da lixeira do Golf II perto de Talatona, lugar onde existiu o primeiro aterro sanitário de Luanda e que hoje foi invadido pela população e tornou-se um espaço de construções anárquicas, prática de desporto e de local de trabalho para algumas pessoas que reaproveitam materiais provenientes do lixo como o personagem do bloco *Tratamento*.

Em todos os meios pesquisados inicialmente, internet, lista de contactos oficial do governo angolano e nas Administrações do município do Kilamba Kiaxi e da Urbanização Nova Vida em Luanda, a ANR aparecia, de maneira errada, situada na rua 56 da Urbanização Nova Vida, o que dificultava o envio da carta de solicitação da entrevista e recolha de dados. Depois de quase um mês de procura, encontramos o verdadeiro endereço da agência na estrada da Samba, Condomínio Rosa Linda.

As pesquisas nos levaram também até ao aterro sanitário dos Mulenvos, onde fomos impedidos de entrar pela segurança que informou que era necessário obter uma autorização da ELISAL para entrar. Movidos pela curiosidade, andamos cerca de dois quilómetros para contornar o muro e chegar a parte traseira do aterro que tinha buracos na vedação e falhas na segurança. Entramos sem saber exatamente para onde nos dirigir e depois de alguns minutos fomos abordados pela segurança que quase apreendeu o material que carregávamos e fomos convidados a abandonar o local.

Por meio de um anúncio publicitário ouvido em uma rádio de Luanda descobrimos a Net Service Angola, empresa que trata de resíduos elétricos e eletrónicos. Efetuamos o contacto e rapidamente fomos atendidos, tendo tido um primeiro encontro com o sócio-gerente que acertou todos os detalhes para a entrevista e depois, por motivos de viagem, não foi possível realizar a entrevista com ele, tendo deixado a responsabilidade para um funcionário.

Na fase das gravações, uma das primeiras coisas que percebemos é que as pessoas não se sentiam confortáveis diante da câmara por isso foi muito difícil encontrar entrevistados. Outra dificuldade era controlar o local da gravação, sendo normalmente locais externos, em bairros pobres e com muita criminalidade, em pouco tempo acumulava uma grande quantidade de pessoas curiosas que atrapalhavam as gravações mas não se dispunham a ser entrevistadas.

Na fase final do projeto, a da edição e pós-produção, uma das principais dificuldades foi encontrar músicas angolanas livres de direitos autorais e que pudessem ser usadas. Não sendo possível, usamos aquelas que estavam a nossa disposição. Outro desafio foi obter resposta dos proprietários dos direitos das imagens das reportagens usadas na abertura do filme, nomeadamente: RTP África, Record Angola, TPA e Portal Maka Angola. Destes, até ao momento da conclusão deste trabalho obtivemos autorização do Portal Maka Angola.

Uma das grandes limitações do trabalho foi o facto de ser um documentário produzido no âmbito da conclusão de um curso, sendo, portanto, um filme com pouco tempo de idealização e de execução e sem um orçamento que permitisse realizar as atividades de produção do jeito que desejávamos. Por outro lado, o facto de ser uma produção com as gravações realizadas em outro país, não foi possível ter os equipamentos da Escola Superior de Comunicação Social à disposição.

Diante da experiência que está longe de se concluir pois, não existem trabalhos perfeitos e com certeza este teve as suas limitações, foi possível aprender que produzir um documentário é uma experiência complexa, trabalhosa e enriquecedora. Algumas das grandes lições aprendidas com a realização deste projeto foram a importância do trabalho em equipa e a planificação de todas as fases do processo para que se consiga ter um bom resultado final.

Proposta para futuros projetos

A realização desta pesquisa proporcionou um contacto mais próximo com a produção audiovisual documental e permitiu observar que existe um grande potencial desta forma de comunicação para o tratamento de questões sociais. Assim como as dificuldades vivenciadas pelos habitantes de Luanda por conta da aparente ineficácia das políticas e dos investimentos nos programas de gestão, aproveitamento e educação ambiental sobre o lixo, a distribuição de água potável, de energia elétrica, da saúde, da educação, do saneamento básico, são apenas alguns dos temas que serão abordados em projetos documentários futuros.

Em primeiro lugar, será criada uma plataforma que servirá de estrutura de base para a produção de documentários. Pretende-se que a plataforma junte um grupo de cineastas interessados em abordar assuntos sociais que de alguma forma sirvam para levar informação para as pessoas, mas também para alertar as autoridades ou denunciar abusos e práticas prejudiciais ao bom funcionamento das instituições e da vida social.

A plataforma poderá chamar-se projeto *Vertouve*, uma junção da palavra *ver-te* com a palavra *ouve*, em alusão a responsabilidade do projeto em abordar por meio do audiovisual questões sociais e de interesse público. Uma outra associação é feita ao nome artístico do cineasta Soviético Dziga Vertov, um dos principais precursores do cinema documental, que defendeu um cinema de representação.

Um primeiro tema poderá ser o acesso dos angolanos a água potável num país que detém uma reserva de aproximadamente 3% das reservas de água doce do planeta e que ainda assim, diariamente, milhares de angolanos precisam percorrer longas distâncias em busca deste recurso tão precioso. No sul do país, província do Cunene, a seca provoca a morte do gado e a deslocação das populações do seu habitat natural em busca de água, o que é uma completa ironia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arnheim, R. (1989). *A Arte do Filme*. Lisboa: Edições 70.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Aumont, J. (1993). *A Imagem*. Campinas: Papirus.
- Barbosa, A. J. (2009). *Cinema Documentário: Uma Verdade (in)Conveniente*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Barnouw, E. (1974). *Documentary: a History of the Non-Fiction Film*. New York: Oxford University Press.
- Bazin, A. (1958). *Qu'est-ce que le Cinéma?* Paris: Éditions du Cerf.
- Bento, F. (2017). *Tonelados de Todos Nós*. Lisboa.
- Bordwell, D. (2013). *Sobre a História do Estilo Cinematográfico*. Campinas, SP: Unicamp.
- Cavalcanti, A. (1957). *Filme e Realidade*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil.
- Costa, F. C. (1995). *O Primeiro Cinema*. São Paulo: Scritta.
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Dubois, P. (1994). *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papirus.
- Eisenstein, S. (1990). *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Ferro, M. (1977). *Cinema e História*. Paris: Editions Donoel Gonthier.
- Jean Rouch, & E. (1962). *Chronique d'un Été*. Paris : Interspetacles.
- Little, J. A. (2007). *The Power and Potential of Performative Documentary Film*. Montana State University. Montana: Bozeman.
- Martin, M. (2005). *A Linguagem Secreta do Cinema*. (L. A. Colares, Trad.) Lisboa, Portugal: Dinalivro.
- Mascarello, F. (2006). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papirus.
- Nichols, B. (2010). *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus.
- Polónio, J. (2017). *Living the Vanlife: O Transmedia Storytelling Aplicado ao Género Documental*. Lisboa.
- Rosenthal, A. (1988). *New Challenges for Documentary*. Berkeley: University of California Press.

Rotha, P. (1936). *Documentary Film*. Londres: Faber and Faber.

Rotha, P. (2012). *Documentary Film*. London: Faber and Faber.

Seadon, J. (18 de Abril de 2006). Integrated waste management - Looking beyond the solid waste horizon. *School of the Built Environment*.

Stam, R. (2003). *Introdução à Teoria do Cinema*. (F. Mascarello, Trad.) Campinas, São Paulo: Papirus.

<http://www.unicamp.br/unicamp/ju/546/um-dialogo-com-bill-nichols> - Acesso em: 01/12/2018.

<https://pdfs.semanticscholar.org/dd9c/91c86d44f04eef88f75628e1a1e7d4b210bd.pdf> - Acesso em: 29/12/2018.

Conferência das Nações Unidas Sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento ECO 92. http://ambientes.ambientebrasil.com.br/gestao/artigos/conferencia_das_nacoes_unidas_sobre_meio_ambiente_e_desenvolvimento_-_eco-92.html - Acesso em: 03/01/2019.

O que é lixo? – disponível em: <https://www.seac-sp.com.br/sustentavel/index.php/curiosidades/o-que-e-lixo> - Acesso em 16 de Janeiro de 2019.

Boca de Lixo de Eduardo Coutinho - http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752016000100263 - Acesso em 21/06/2019.

Resultados do Censo populacional de Luanda - https://www.ine.gov.ao/images/Censo_2014/Publicacao_Resultados_Definitivos_Luanda_FINAL_21.09.2016.pdf - Acesso em 29 de Junho de 2019.

Definição de lixo - https://www.academia.edu/4485704/Redefinindo_o_conceito_de_lixo?auto=download - Acesso em 7 de Julho de 2019.

Definição de lixo - <https://www.trabalhosgratuitos.com/Biológicas/Biologia/A-Organização-Mundial-da-Saúde-OMS-841633.html> Acesso em 7 de Julho de 2019.

Definição de resíduo - <https://www.ecodebate.com.br/2010/05/12/lixo-ou-residuos-solidos-artigo-de-roberto-naime/> - Acesso em 05 de Setembro de 2019.

Os Números dos Resíduos Sólidos no Mundo - <https://www.eosconsultores.com.br/os-numeros-dos-residuos-solidos-no-mundo/> - Acesso em 05 de Setembro de 2019.

Saúde Ambiental Infantil - <https://www.who.int/ceh/en/> - Acesso em 29 de Setembro de 2019.

Fator de Risco - https://www.who.int/topics/risk_factors/en/ - Acesso em 29 de Setembro de 2019.

UN - Solid waste management - <https://www.unenvironment.org/explore-topics/resource-efficiency/what-we-do/cities/solid-waste-management> - Acesso em 29 de Setembro de 2019.

Anexos

Anexo 1: Lista de Meios Técnicos

Imagem

- Câmara: Canon 7D / Canon 5D / Canon 77D
- Lentes: 50mm / 55-250mm / ...
- Drone: DJI phantom 3

Para captar a imagem usamos as câmaras Canon 7D e 5D em todas as gravações e, sempre que possível, usamos o drone DJI Phantom 3 e a Canon 77D para fazer o *timelapse* no Mercado do Hoji Ya Henda. A lente de 50mm, por ter uma profundidade de campo reduzida permitiu desfocar o fundo durante as entrevistas, mantendo o foco principal no alvo da imagem sempre que necessário por conta da sua ampla abertura de até 1.8, podendo ser usada em ambientes com pouca luminosidade.

Diferente da lente de 50mm que é fixa, a lente 55-250mm é uma lente bastante versátil por conta da possibilidade da variação da distância focal pelo zoom e por ser uma teleobjetiva, permitindo fazer tomadas mais observacionais, possibilitando algum distanciamento dos equipamentos de captação de imagem em relação aos intervenientes, que muitas vezes se sentem intimidados pela câmara.

O drone DJI phantom 3 serviu para fazer os planos de ambientação em algumas zonas como na lixeira do Golf II, no mercado do Hoji ya Henda e no bairro do Bitá Sapú e nas instalações da Net Service Angola nos Ramiros. Na ausência de equipamentos que nos permitissem efetuar movimentos de câmara como o slider ou um gimbal, o drone foi a solução encontrada para dar algum dinamismo.

Som

- Zoom H2n / Microfone de lapela / Microfone Cardioide

Em relação a captação do áudio, O microfone cardioide foi usado nas primeiras entrevistas no bairro da lixeira do Golf II para fazer o som direto. Esse microfone permitia um certo dinamismo porque não carece de muita preparação para as entrevistas, basta apontar ao alvo e gravar. Ele capta os sons que incidem sobre a sua parte frontal com maior intensidade, que é o que se necessita nas entrevistas. Os principais problemas do uso deste microfone são as dificuldades de conexão com as câmaras usadas na gravação, que não

possibilita gravar e ouvir o áudio em simultâneo por não ser propriamente concebida para captar áudio profissional.

O microfone de lapela permitiu captar mais de perto a voz dos entrevistados sem tanto ruído do som ambiente, tirando o fator de intimidação que um microfone dinâmico apontado para a pessoa representa. Um elemento indispensável para a captação do áudio é o gravador Zoom H2n que pode ser usado como gravador para o som em stereo e como microfone.

Iluminação

- Refletores.

Acessórios

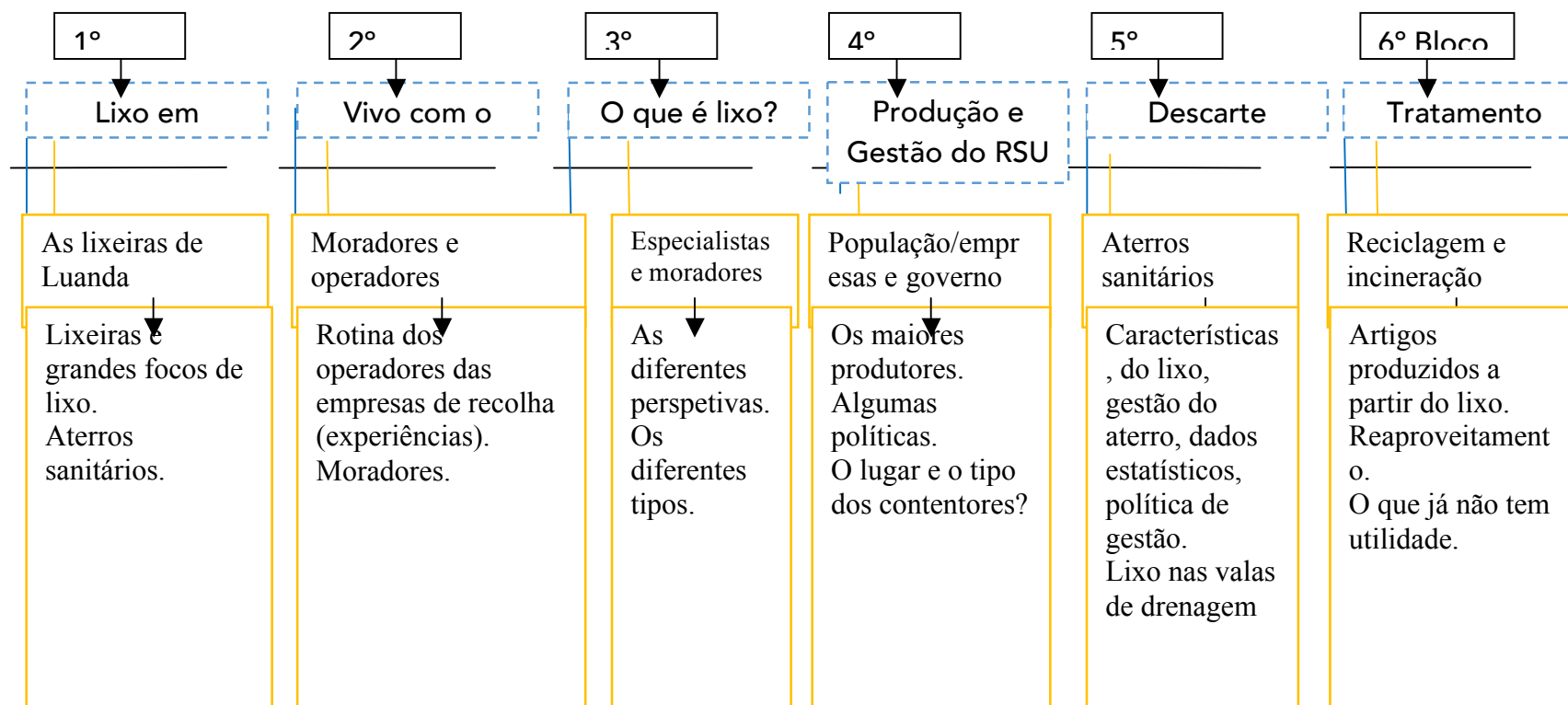
- Tripé / Cartões de memória.

Anexo 2: Cronograma de produção

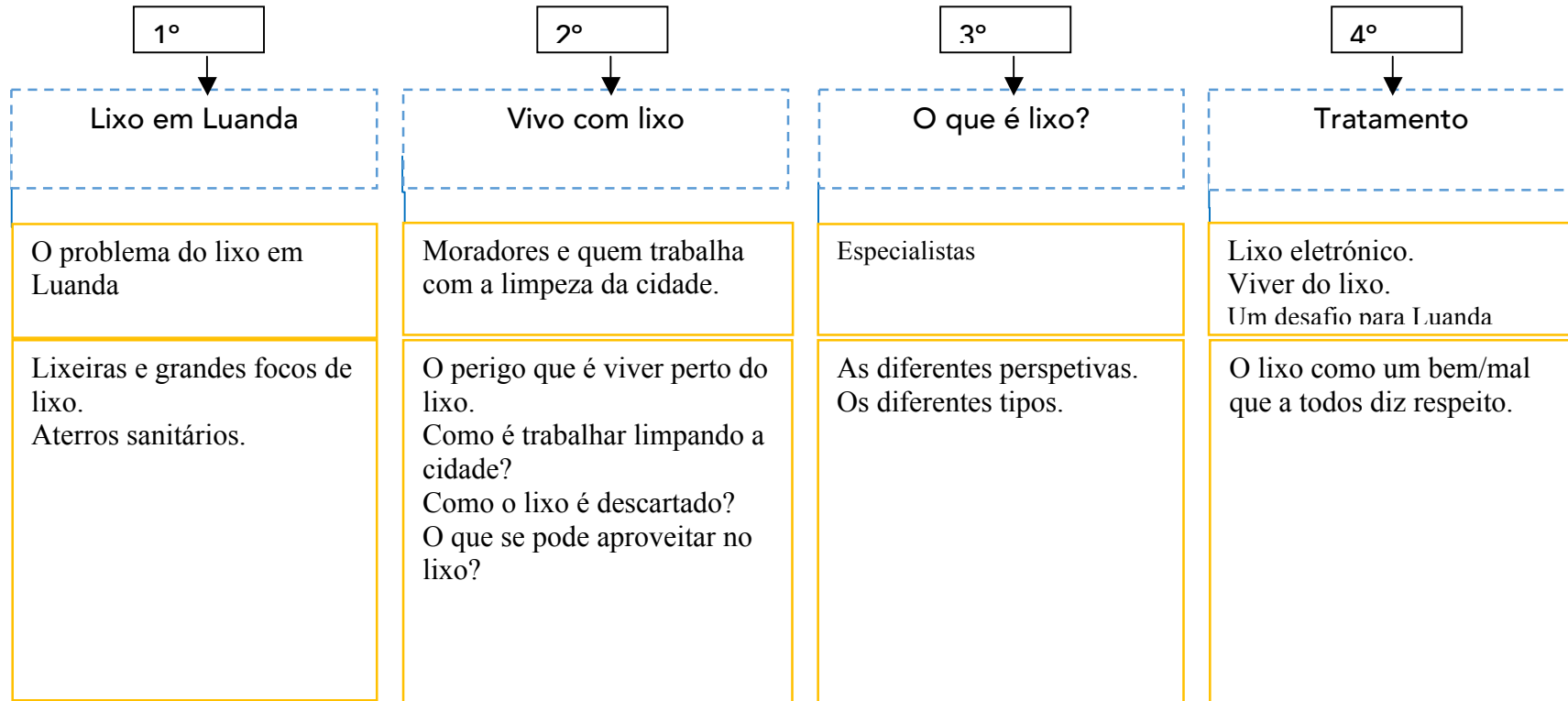
“QUERIDO LIXO”
CRONOGRAMA DE PRODUÇÃO

| ATIVIDADE | MARÇO | | | | ABRIL | | | | MAIO/JUNHO | | | | JULHO/AGOSTO | | | |
|-----------------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| SEMANAS | 1 ^a | 2 ^a | 3 ^a | 4 ^a | 1 ^a | 2 ^a | 3 ^a | 4 ^a | 1 ^a | 2 ^a | 3 ^a | 4 ^a | 1 ^a | 2 ^a | 3 ^a | 4 ^a |
| PRÉ-PRODUÇÃO | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Visitas | ■ | ■ | ■ | | | | | | | | | | | | | |
| Contactos | | | ■ | ■ | | | | | | | | | | | | |
| Reuniões de produção | | | | ■ | ■ | ■ | ■ | | | | | | | | | |
| PRODUÇÃO | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Gravações | | | | | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | ■ | | |
| PÓS-PRODUÇÃO | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Edição | | | | | | | | | | | | | | ■ | ■ | ■ |
| Pós-produção de vídeo | | | | | | | | | | | | | | | ■ | ■ |
| Pós-produção de áudio | | | | | | | | | | | | | | | ■ | ■ |
| Grafismos | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Revisão e testes | | | | | | | | | | | | | | | | |

Anexo 3:
Estrutura Narrativa 1



Estrutura Narrativa 2



Anexo 4: Modelos das Declarações de Cedência do Direito de Imagem

AUTORIZAÇÃO CEDÊNCIA DO DIREITO DE IMAGEM (ESPAÇO)

Eu, _____,
abaixo assinado, declaro para os devidos efeitos, por este meio autorizar a utilização do espaço acima mencionado, no âmbito do projeto académico produzido para o Mestrado em Audiovisual & Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa.

Tomei conhecimento que:

1. Toda e qualquer referência especial nos limites do espaço mencionado, seja em forma de imagem ou voz, são da minha total responsabilidade;
2. Confiro aos autores do projeto o direito, exclusivo, absoluto e irrevogável, de difusão, sobre qualquer forma ou meio, da utilização do espaço mencionado, em forma de imagem, vídeo ou áudio, no seu formato bruto ou editado;
3. Autorizo ainda os autores do projeto a procederem a qualquer tipo de gravação no espaço indicado, assim como a sua respetiva divulgação em qualquer meio, incluindo, mas não se limitando, em televisão, cinema ou internet (incluindo redes sociais), em qualquer parte ou território do mundo, com a possibilidade de utilização de legendas ou dobragem, por tempo indeterminado;
4. Aceito que qualquer tipo de transmissão ou divulgação de imagem e voz no espaço mencionado acima, não me confere o direito de receber qualquer tipo de pagamento. Todo o material gravado será propriedade exclusiva dos seus autores.

Declaro ainda que todas as exposições referidas neste documento, ou outras que não sejam aqui mencionadas, regem-se pela legislação angolana em vigor à data, nomeadamente o artigo nº 79 do Código Civil Angolano, relativo ao Direito de Imagem.

Luanda, ____/____/2019

Nome Completo: _____

Assinatura: _____

AUTORIZAÇÃO
PARTICIPAÇÃO E CEDÊNCIA DO DIREITO DE IMAGEM DE MENOR

Eu, _____
, na qualidade de representante legal de _____, menor de idade, portador do número de BI/Cédula _____, declaro, para os devidos efeitos, por este meio autorizar a utilização da imagem, nome e voz do menor que represento, no âmbito do projeto académico para o Mestrado em Audiovisual e Multimédia da Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa.

Tomei conhecimento que:

1. O menor que represento, e qualquer tipo de declaração ou menção por ele indicada, relativamente a qualquer tipo de sujeito, instituição, empresa, produto ou serviço, seja em forma de imagem ou voz, são da minha total responsabilidade;
2. Confiro aos autores do projeto o direito, exclusivo, absoluto e irrevogável, de difusão, sobre qualquer forma ou meio, da participação realizada pelo menor que represento, em forma de imagem e/ou voz;
3. Autorizo ainda os autores do projeto a fixar a prestação do menor, na sua versão integral ou parcial, editada ou não, em formato áudio, imagem ou vídeo, e a sua respetiva divulgação em qualquer meio, incluindo, mas não se limitando, em televisão, cinema ou internet (incluindo redes sociais), em qualquer parte ou território do mundo, com a possibilidade de utilização de legendas ou dobragem, por tempo indeterminado;
4. Reconheço que qualquer tipo de transmissão ou divulgação de imagem e voz pelo menor realizado, não me confere o direito a receber qualquer tipo de pagamento. Todo o material gravado será propriedade exclusiva dos seus autores.

Declaro ainda que todas as exposições referidas neste documento, ou outras que não sejam aqui mencionadas, regem-se pela legislação angolana em vigor à data, nomeadamente o artigo no 79 do Código Civil Angolano, relativa ao Direito de Imagem.

Data: ____ / ____ / ____

Nome Completo: _____

Assinatura: _____

Anexo 5: Guião das Entrevistas

NET SERVICE ANGOLA

Com que tipo de material eletrónico vocês trabalham?

Como é que adquirem os resíduos?

Que tratamento é dado a este material?

Qual é o destino final do resíduo tratado?

Qual é a média de produção?

É um mercado em crescimento?

AGÊNCIA NACIONAL DE RESÍDUOS

A Agência Nacional de Resíduos (ANR) é uma resposta ao aumento da produção dos RSU em Luanda?

Que diferença existe entre lixo e Resíduos Sólidos?

O que são resíduos sólidos urbanos (RSU)

Como são tratados os RSU em Luanda?

Quanto RSU é produzido por Luanda?

Quais são as zonas que mais produzem RSU em Luanda?

Como são acondicionados os RSU em Luanda?

Quais são os perigos da queima e do enterro do lixo?

Qual a política para o resíduo hospitalar e perigoso?

GOVERNO PROVINCIAL DE LUANDA

Onde é que estamos a falhar: temos uma legislação funcional, já tivemos vários modelos de recolha de lixo, um aterro sanitário que recolhe mais de 6.000 toneladas de lixo por dia, uma taxa para recolha de lixo. Porque é que o lixo ainda é um problema para Luanda?

Quanto RSU é produzido por Luanda?

Quais são as zonas que mais produzem RSU em Luanda?

Existem projetos de recolha seletiva?

Os contentores estilo “Caçamba” são a melhor opção para as ruas de Luanda?

SERVIÇOS COMUNITÁRIOS DE VIANA

Qual é o modelo de recolha de RSU de Viana?

Como é tratado o lixo produzido pela zona da estalagem?

OPERADORES DE RECOLHA DE RSU

Há quanto tempo trabalha como operador de recolha?

O que a sua família e os seus amigos acham do seu trabalho?

O seu trabalho é valorizado pela sociedade?

De quem é a responsabilidade dos contentores cheios nas ruas de Luanda?

É mais fácil trabalhar no período diurno ou noturno? Porquê?

Qual é o tipo de contentor mais fácil de se trabalhar?

Que perigos enfrenta diariamente enquanto trabalha?

NAÇÃO VERDE (Nuno Cruz)

Desde quando trabalha em defesa do ambiente?

Como produz e gere os ecopontos?

Onde encontra os apoios que precisa?

CANDANDO

Que ações desenvolvem para conter o impacto negativo do aumento da produção de RSU em Luanda?

Porquê ainda oferecem sacos plásticos para carregar as compras?

Onde é depositado o lixo do supermercado?

ELISAL

Que zona de Luanda produz mais lixo?

Os grandes produtores de lixo recebem tratamento diferenciado? Qual?

Quantos contentores a ELISAL tem à disposição em Luanda?

Como são escolhidos os locais para alocação dos contentores?

Como é feita a recolha e o tratamento dos resíduos?

Porquê a escolha de viana para a construção do aterro?

Como são reaproveitados o chorume e os gases produzidos nos Mulenvos?

ATERRO SANITÁRIO MULENVOS

Quanto lixo recebem diariamente?

É perigoso trabalhar num lugar como este?

Quais são as medidas de segurança?

Como lidam com a curiosidade da população?