



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS**  
**ESCOLA DE DIREITO, NEGÓCIOS E COMUNICAÇÃO**  
**CURSO DE JORNALISMO**

**LUCAS MENDES LIMA**

**PESSOAS INVISÍVEIS: UM OLHAR PARA O TRÁFICO DE  
MULHERES PARA FINS DE EXPLORAÇÃO SEXUAL**

**GOIÂNIA**

**2021**



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS**  
**ESCOLA DE DIREITO, NEGÓCIOS E COMUNICAÇÃO**  
**CURSO DE JORNALISMO**

**PESSOAS INVISÍVEIS: UM OLHAR PARA O TRÁFICO DE**  
**MULHERES PARA FINS DE EXPLORAÇÃO SEXUAL**

Produto Filme Documentário  
apresentado como Trabalho de  
Conclusão do Curso de  
Graduação em Jornalismo à  
Pontifícia Universidade Católica  
de Goiás, Escola de Direito,  
Negócios e Comunicação, sob  
orientação da Professora Doutora  
Eliani de Fátima Covem Queiroz.

**GOIÂNIA**

**2021**

**LUCAS MENDES LIMA**

**PESSOAS INVISÍVEIS: UM OLHAR PARA O TRÁFICO DE  
MULHERES PARA FINS DE EXPLORAÇÃO SEXUAL**

Produto Filme Documentário  
apresentado como Trabalho de  
Conclusão do Curso de  
Graduação em Jornalismo à  
Pontifícia Universidade Católica  
de Goiás, Escola de Direito,  
Negócios e Comunicação, sob  
orientação da Professora Doutora  
Eliani de Fátima Covem Queiroz.

**Data de defesa: 02 de dezembro de 2021.**

**Resultado:** \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dra. Eliani de Fátima Covem Queiroz

---

Prof. Ma. Ana Paula Neres de S. Bandeira

---

Jornalista Kariny Bianca

Dedico esta pesquisa a Deus que dia a dia tem me capacitado para alcançar voos maiores. Espero que este trabalho seja um instrumento de sua paz. A minha mãe e meu pai que sempre estão comigo me ajudando, dando suporte para eu conseguir ir além do que eu sou capaz. Aos meus amigos e pessoas essenciais na minha trajetória de vida.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me dado o privilégio de viver, ter saúde física e emocional para lidar com as adversidades da vida.

Dedico também à minha Mãe e ao meu Pai, por terem me dado todo suporte durante minha vida até aqui.

Diego, que sempre esteve comigo me auxiliando em todo processo durante minha vida acadêmica.

A Telma e Beth, que me deu suporte para encontrar vítimas do tráfico.

E a professora Eliani que com todo seu carisma e profissionalismo, direcionou-me de forma sutil para que eu realizasse da melhor forma o meu TCC.

*“A tarefa não é tanto ver aquilo que ninguém viu, mas pensar o que ninguém ainda pensou sobre aquilo que todo mundo vê”*

(Arthur Schopenhauer)

**RESUMO:** Os documentários de questões sociais com estratégias de ação podem modelar respostas eficazes dos cidadãos a comportamentos que ameaçam a vida cívica e inspirar adaptações criativas. Este pensamento levou a reflexão de que a medida que os documentários se tornam cada vez mais populares, eles também se tornam vozes mais significativas na mídia. Para tanto foi analisado a forma de se fazer um documentário, roteiro, bem como seus conceitos e teorias, características essenciais do gênero. Foi abordado sobre o tráfico de pessoas no Brasil e em Goiás, bem como as leis vigentes. Para o produto, foram feitas entrevistas do documentário proposto e gravação de vários vídeos com vítimas do tráfico humano, oficial da Polícia Federal, cinegrafista que acompanhou a repercussão do caso Simone Borges Felipe e advogado criminal e defensor de Direitos Humanos. Os filmes oferecem um local para que vozes não ouvidas ganhem visibilidade e iluminem questões de justiça social.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tráfico de pessoas, mulheres, exploração sexual, crime, Goiás.

**ABSTRACT:** Social issue documentaries with action strategies can model effective citizen responses to behaviors that threaten civic life and inspire creative adaptations. This thought led to the reflection that as documentaries become more and more popular, they also become more significant voices in the media. Therefore, the way to make a documentary, script, as well as its concepts and theories, essential characteristics of the genre, was analyzed. It was approached about human trafficking in Brazil and Goiás, as well as the current laws. For the case study, interviews of the proposed documentary were made and several videos were recorded with victims of human trafficking, Federal Police officer, cameraman who followed the repercussion of the Simone Borges Felipe case and criminal lawyer and human rights defender. The films provide a venue for unheard voices to gain visibility and illuminate social justice issues.

**KEYWORDS:** Trafficking in persons, women, sexual exploitation, crime, Goiás.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>DOCUMENTÁRIO .....</b>	<b>11</b>
	<b>2.1 Técnica de produção do documentário .....</b>	<b>16</b>
	<b>2.2 História do documentário no Brasil .....</b>	<b>21</b>
<b>3</b>	<b>TRÁFICO HUMANO .....</b>	<b>26</b>
	<b>3.1 Tráfico de pessoas no Brasil.....</b>	<b>26</b>
	<b>3.2 Legislação sobre Tráfico Humano.....</b>	<b>27</b>
	<b>3.3 Perfil do Tráfico .....</b>	<b>28</b>
	<b>3.4 Tráfico de pessoas em Goiás .....</b>	<b>29</b>
<b>4</b>	<b>CAPÍTULO II .....</b>	<b>32</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>35</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>36</b>
	<b>APÊNDICE I.....</b>	<b>39</b>
	<b>APÊNDICE II.....</b>	<b>43</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Os documentários, por sua natureza multissensorial, são mais impactantes de retratar a realidade, bem como um meio de persuasão social. Nos últimos anos, o documentário está sendo cada vez mais utilizado no meio acadêmico e também para a disseminação de conhecimento (NICHOLS, 2008).

Uma crença em evolução é que documentários podem ser valiosos no campo da pesquisa para iluminar questões de justiça social e desigualdades existentes na educação pública, bem como democratizar a pesquisa. A capacidade do filme de capturar vozes autênticas e experiências vividas é uma ferramenta poderosa para a democracia na educação que pode ser utilizada para trazer à luz iniquidades (DA-RIN, 2004).

O papel do pesquisador também evoluiu de um observador para o de alguém que é considerado igual aos participantes e usa a pesquisa para capacitar os vulneráveis grupos. A natureza inata dos documentários para capturar a realidade e desencadear conversas na sociedade podem, assim, permitir que os pesquisadores contribuam para a geração de conhecimento em formas não tradicionais, incluindo vozes autênticas de participantes para co-gerar conhecimento (RAMOS, 2008).

O presente trabalho teve como objetivo geral comentar sobre as etapas da produção e organização dos documentários, descrevendo o roteiro e as sequências do filme e permitindo visualizar sua estrutura discursiva.

Para isso investigou-se os gêneros de documentários, os critérios de escrita do roteiro, as produções brasileiras de filmes e seus produtores, o paradigma tradicional da ênfase da interpretação do pesquisador, bem como o impacto da experiência sensorial das imagens no espectador e a construção de significado para a interpretação do observador. Dessa forma abordou-se a maneira como o documentário é criado, a fim de dar uma maior visualização sobre como deve se proceder.

As descobertas paralelas ao que fora previamente planejada no projeto que prenuncia esse estudo acadêmico, vieram para dar maior riqueza de conteúdo ao corpo deste trabalho. Assim sendo, por uma questão de completude, mas sem querer desvirtuar o foco do tema, foi discorrido sobre o tráfico humano internacional, no Brasil e no Estado de Goiás.

Os documentários têm origem em desejos de investigação, desejos pessoais, bem como divulgação de diversas temáticas e assuntos presentes na sociedade, no cotidiano. Portanto, a pesquisa tem o respaldo para sua justificativa pelas boas razões para se fazer um

filme, demonstrando saber qual o tipo ideal de documentário para o tipo específico de abordagem.

O trabalho está estruturado com base nos fundamentos teóricos de Bezerra (2014), Colares (2004), Hampe (1997), Nichols (2008), O'Connell (1992), Leal (2001), Fernandes (2019), entre outros.

O primeiro momento abrange um breve histórico sobre o documentário, seus conceitos e teorias, as características essenciais do gênero, bem como as técnicas de produção e material audiovisual que o compõem.

Na sequência apresenta um levantamento teórico, no qual abrange o tráfico de pessoas no Brasil e em Goiás, a compreensão das leis acerca do tráfico humano, os motivos pelos quais o Estado de Goiás se consolidou com um dos Estados brasileiros com a maior incidência de tráfico de pessoas e de vítimas retornadas no Brasil. Por fim, traz trechos de entrevistas e depoimentos das vítimas, transcritas do documentário que compreende o escopo desta pesquisa.

As informações que corporificam esse estudo, perpassaram por um minucioso e criterioso estudo da teoria, bem como dos documentários que oferecem aos pesquisadores um meio para trazer diferentes vozes e alcançar um público cada vez mais amplo, democratizando a pesquisa.

Sobre a metodologia empregada na gravação do filme, não houve nenhum impedimento por parte dos entrevistados nas gravações, salvo a três personagens que se negaram a gravar porque o caso deles está em investigação. Por causa da pandemia da Covid-19, houve todo um cuidado farmacológico e de biossegurança nas gravações presenciais dos depoimentos, garantindo a segurança do autor e de suas fontes.

As gravações das entrevistas foram realizadas com a câmera Câmera blackmagic cinema 6k, a captação de som por meio do Microfone Lapela Sennheiser. A captação de imagens foi realizada pelo operador de câmera Wellington Tourão, que também fez a montagem do filme, usando os programas de edição Software de edição Final Cut Pro e seguindo o roteiro elaborado pelo autor deste trabalho, com a supervisão do autor.

Portanto, os filmes oferecem um local para que vozes não ouvidas ganhem visibilidade e iluminem questões de justiça social. Também ajuda os pesquisadores a envolver os participantes do vídeo como criadores de conhecimento, e não apenas como sujeitos. Usar a filmagem documental no processo de pesquisa fornece ao público também a oportunidade de analisar e interpretar os dados e se aprofundar na construção de significado.

## 2 DOCUMENTÁRIO

O filme documentário é uma narrativa não ficcional, destinada a documentar algum aspecto da realidade, principalmente para fins de instrução, educação ou manutenção de um registro histórico. É um gênero audiovisual utilizado desde o início do século XIX. Para Nichols (2008, p. 47) “o filme documentário é uma produção cinematográfica que não é uma reprodução fiel da realidade, e sim uma representação do mundo em que vivemos”. O autor define também documentário como uma forma de cinema que nos fala sobre situações e narrativas de acontecimentos históricos e reais. Em linhas gerais, o documentário é um diálogo entre a semiologia que aborda elementos como os signos e significados, de forma a relacioná-los com os estudos da retórica, que diz respeito à narrativa que instiga a curiosidade do público receptor.

Da-Rin (2004) concorda com Nichols (2008) ao dizer que qualquer tentativa de enquadrar o conceito de forma objetiva é negar exemplos de possibilidades de filmes que não se enquadram nelas. Ou seja, em linhas gerais, não é possível analisar a definição em uma perspectiva totalizante. Assim, o autor acredita poder gerar infinitas exceções que acabam por levar ao ponto de partida da questão. Para Da-Rin (2004), definir o que é um documentário é perda de tempo. Isso quer dizer que, todas as formas de abordar uma pré-definição ao que seja documentário são totalmente simplistas e, por isso, insuficientes para qualificar certas produções.

### 2.1 Documentário – conceitos e teorias

Sendo originária de uma produção cinematográfica produzida pelos irmãos Lumière, o primeiro registro de um filme foi criado no final do século XIX. O filme, era, no entanto, registros documentais da realidade, como os primeiros filmes feitos pelos irmãos Lumière na cidade de Paris, *A Chegada do Trem na Estação e A Saída dos Operários da Fábrica* (1895).

Embora haja uma grande vertente de teorias e movimentos que estudem o cinema documentário, é consenso entre os autores de que o conceito documentário está fortemente atrelado à história do cinema, desde os primeiros registros com os irmãos Lumière, passando pelas inovações tecnológicas e as mudanças ocorridas no modo de se fazer cinema.

Ramos (2008), afirma que o conceito de documentário é construído a partir de uma narrativa básica composta por imagens-câmera, acompanhada de imagens de animação, carregadas de ruídos e música, que traz contextualização para o mundo. Uma de suas ideias é distingui-lo da ficção. Em tese, o documentário apresenta a realidade de formas diferentes,

caracterizadas por determinar um acontecimento ou fato, que mostre de forma clara e objetiva a realidade como tem de ser, e que seja de fácil interpretação. De acordo com o autor, como uma forma de estabelecer afirmações sobre o mundo de forma geral, o documentário caracteriza-se pela presença de procedimentos que o torna único em relação ao campo ficcional. Para Da-Rin (2004), a subjetividade do cineasta é algo que deve ser escancarado durante a reprodução do documentário:

No lugar de pretenderem uma imagem automática do mundo, denunciam o embuste deste automatismo. Com os cacos do espelho, constroem interpretações fragmentárias do mundo, que podem conter o germe de estimulantes perspectivas de descentramento da totalidade e de relativização das representações dominantes (DA-RIN, 2004, p. 224).

Isso diz respeito e se justifica pela intenção do autor que produz o filme. Pois cada produção cinematográfica tem uma intenção por trás. Ramos (2008) concorda ao dizer que a parte mais importante na hora de definir essa arbitragem, é a de avaliar a intenção do autor que o produz, pois, a intenção de uma ficção é unicamente a de entreter o espectador, já a do autor documentarista compreende ser de fazer asserções sobre o mundo.

O documentário, portanto, segundo o autor, é um filme que possui intenção de veicular suas asserções e no modo pelo qual as asserções articulam-se enquanto narrativa com começo, meio e fim em si mesma. No entanto, Nichols (2008) considera que existem dois tipos de documentários: os de entretenimento (chamados de ficção) e os de representação social (não definidos como ficcionais). Também afirma que não precisa ser isento de subjetividade, o que não implica que não tenha tipos diferentes dentro de sua classificação.

Assim, fica mais fácil de pensar sobre os diferentes modos de documentários. Nichols (2008, p. 135) sugere trabalhar com o conceito de “voz” preso às narrativas, imagens, asserções e exposições dialógicas do documentário com o mundo (a semiologia das coisas). É importante ressaltar que existem diferentes tipos de documentários. Para o autor, “cada documentário tem sua voz distinta. Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma ‘natureza’ própria que funciona como uma assinatura ou impressão digital”.

Tal assinatura é a marca individual, o tom da voz que fala de forma livre e criativa dentro do filme. Esses elementos, são tratados a partir da intenção e percepção do autor. Quando se representa o mundo de um ponto de vista particular, faz-se isso com uma voz que tem características de outras vozes, segundo o autor. “A voz do documentário relaciona-se com as maneiras pelas quais o vídeo e o filme documentário falam do mundo que nos cerca, mas de uma perspectiva especial” (NICHOLS, 2008, p. 116).

Dialogando com Nichols (2008), Ramos (2008) considera que, para isso, exige muito o olhar, a percepção clara, pois retrata ser como se estivesse compondo uma obra de arte. Então percebe-se que o documentário tem horizontes que vão além de sua forma engessada e clássica. Todas as razões que fundamentam a escolha pelo documentário nesse caso, podem ser resumidas no sentido de uma afirmação clara e concisa do autor: “O documentário é arte e não mera atualidade” (RAMOS, 2008, p.57).

Percebe-se que, com isso, a definição do que seja documentário passa pela necessidade de estabelecer a relação entre as intenções do sujeito que filma e a construção de uma narrativa cinematográfica. Mais do que a discussão estética do filme (RAMOS, 2008). Ocorre ainda que o documentário e a ficção utilizam dos mesmos artifícios formais um do outro, podendo gerar uma confusão acerca da abordagem do seu conceito.

Nichols (2008) tem em sua percepção que o principal coadjuvante da produção e propriamente do material documentário, é o cinegrafista, ou propriamente o autor. Quando se assiste a um filme, percebe-se que este filme vem de algum lugar e que foi produzido por alguém. Há uma história por trás sobre como e o porquê de isso ser feito. Dessa forma, o documentário é um filme cujas narrativas são de pessoas reais (atores sociais) que se apresentam a nós em histórias que mostram uma perspectiva plausível sobre a vida, as situações e os acontecimentos retratados. De acordo com o autor, todo filme é um documentário que reproduz a cultura das pessoas a que pertence. Quando duas pessoas se unem na mesma base, pode-se identificar, então, que a história não se refere apenas a um personagem, portanto não é singular (NICHOLS, 2008).

Da-Rin (2004) expõe as características essenciais do gênero, no melhor estilo de equilíbrio entre teoria e práxis. O autor compreende em sua visão de que só temos diante de nós reconstruções do real. Ainda menciona que a verdade se imprime fotograficamente, mas isso não leva ao extremo de substituir um dogmatismo por outro, “pois essas imagens não são indiferenciadas, autônomas nem inocentes. São produtos sofisticados, células de retóricas que agem permanentemente sobre nós e nos constituem” (DA-RIN, 2004, p. 224).

Para o autor, “não existe método ou técnica que possa garantir um acesso privilegiado ao real.” (DA-RIN, 2004, p. 221). A conexão com a realidade que os documentários oferecem é algo que foi desde o princípio, e continua sendo, para os autores, uma parte importante que torna os documentários fascinantes. O gênero não é superior por apresentar fatos reais. Entretanto, em toda a ficção há um pouco de documentário, o oposto também se aplica quando percebe-se que há, em todo documentário, uma parcela de ficção. Dessa forma,

surge a discussão sobre o quanto de realidade há em uma obra documental. E até que ponto este gênero pode ser considerado como um reflexo da realidade.

O filme documentário é uma dessas narrativas que conta uma história a partir do ponto de vista do diretor. Sabe-se que até então não há uma definição unânime para o que seja. Para cada época, para cada valor, para cada meio sociocultural, o que vale é a essência particular de sua produção e participação, fazendo-se perder a crítica de modo singular ao que se é tratado, dentro de cada um.

Atualmente a sociedade encontra-se imersa no mundo das imagens: TV, cinema e Internet. De certa forma, a criança nasce olhando para fotos, e essa parece ser a capacidade de uma pessoa viver na era moderna. Todos os dias as pessoas estão expostas a uma língua que, ao contrário da escrita, não se pode aprender no início do ano letivo e também em casa com as famílias. No entanto, sem compreender totalmente o conceito de linguagem audiovisual, corre-se o risco de analisar e explicar de forma mais completa os programas de TV, os conteúdos audiovisuais da Internet e outros meios de comunicação, os filmes que hoje estão disponíveis para qualquer um assistir em casa ou no cinema.

As linguagens audiovisuais se atualizaram e acompanham a linha do tempo que exige um conhecimento do agora e são uma mistura de linguagens diferentes. Elas se tornam uma e formam o quadro característico das gramáticas audiovisuais, como conhecer uma música sem compreender o todo. É preciso entender toda essa dualidade de mecanismos e distinguir cognitivamente os efeitos sonoros de um jeito atípico a maneira de cada pessoa e identificar as imagens apresentadas no ecrã.

O material audiovisual é composto por dois componentes: áudio e imagem. No entanto, embora essa definição esteja correta, ela não tem o objetivo de combinar as duas línguas. Ao assistir a filmes clássicos de Hollywood, nota-se que o recurso de sincronização de vídeo para áudio tem várias vantagens. Esse recurso pode aumentar o interesse da história e chamar a atenção do espectador. Por outro lado, cineastas como Godard, que fez documentários para a televisão em 1930, consideram a capacidade de usar o som distinta do visual, o que dificulta a relação entre som e imagem ainda apoiando a história do filme.

No cerne da discussão dos documentários existe a esperança de um realismo que foi construída e alimentada em mais de um século de história. Essa paixão se refletiu na discussão que foi engolfada pela teoria dos realistas, que procuravam dar nome ao gênero cinematográfico: Cinema direto, Cinema do Vivido, Cinema Verdade, Realidade do Cinema, Documentário, Cinema de Não-ficção. Os fatos verbais que articulam a intensidade da

estratégia da política de expressão cinematográfica ora reforçam a oposição de termos reais e imaginários, ora os relacionam e ora os lançam em reinos indistinguíveis.

Sendo a linguagem do filme uma combinação de múltiplas linguagens, este filme é o resultado dessa fusão, com a estrutura complexa de pelo menos algumas linguagens. Portanto, é essencial pensar em um filme como uma combinação simples de som e imagem, e há muitas nuances a serem consideradas na hora de decidir realmente entender como ele funciona no filme. No entanto, a maioria das pessoas geralmente acredita que é composto por sons e imagens que despertam os cinco sentidos. Assim afirma Manuela Penafria:

Embora a visão seja o órgão pelo qual obtemos a maior parte da informação, isso não implica que os outros sentidos estão adormecidos enquanto vemos. As imagens e sons dirigem-se mais imediatamente aos sentidos da visão e audição. O tacto, o paladar, e o cheiro são estimulados pela imagem e pelo som. Em resumo, os espectadores dirigem-se aos filmes com todos os seus sentidos (PENAFRIA, 2003, p. 2).

No caso dos documentários, esse desenvolvimento resultou em um número significativo de filmes que capturam a realidade usando áudio e imagem ao mesmo tempo, já que os dois filmes podem ser gravados ao mesmo tempo, bastando conectar um gravador e uma câmera. A presença de sons vivos no filme atraiu cineastas como Jean Rouch, que fez muitos filmes folclóricos na África, já em 1959. Assim, a flauta de Nagra está na origem do surgimento de dois tipos de filmes: o cinema ao vivo e o cinema real. No entanto, durante a década de 1920, as raridades dos cineastas rejeitaram o uso de truques cinematográficos em estúdios porque só eles podiam criar filmes que só poderiam ser encontrados com recursos do mundo real, locações de filmes e pessoas reais da história.

Flaherty acreditava que a história deveria emergir do material de campo. Ele, contudo, reconstrói esse mundo a partir de uma perspectiva que é, em alguns sentidos, fixa. Flaherty passou 12 meses filmando *Nanook of the North* interessado em traçar um perfil de uma cultura por meio das ações dos indivíduos que lhe dão corpo (BARBOSA; CUNHA, 2006, p. 24).

Diante da pergunta "O que é um documentário?" é preciso conceituá-lo em uma projeção de filme ou show de realidade. Mas, no final das contas, qual é o status desse agente? Qual é a relação com a realidade? Afirmar que apoiam a utopia da expressão na vida real são falsas e não a apoiam fortemente. Por outro lado, a existência de subjetividade é evidente em todos os enunciados e expressões da linguagem. Nesse ínterim, por não haver sinais evidentes dentro e fora do filme, ele garante a existência de um ideal perfeitamente realista e ascende ao status de verdade absoluta.

O filme documentário, para Nichols (2008), pode ser realizado segundo seis modos: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Podendo ser

desenvolvido produtos com características de mais um modo. O documentário *Não sou mercadoria* foi produzido seguindo os parâmetros dos modos expositivo e observativo.

No modo expositivo, o filme é dirigido ao espectador de forma direta, com legendas, vozes (*offs*) ou entrevistas. “Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente” (NICHOLS. 2008, p. 143). Neste sentido, o modo expositivo depende da ênfase dada às falas dos personagens, que trazem sentido ao filme.

No modo observativo, o cineasta observa o que acontece na frente da câmera, sem interferência, deixando acontecer de sua forma mais real. A gravação se dá de forma natural, onde o profissional apenas aciona a câmera, sem muitos movimentos, deixando seu personagem mais livre para fazer o que lhe convém. O modo observativo ocupa-se em observar o outro em seu cotidiano.

## **2.2 Técnica de produção do documentário**

A forma de produzir o filme documentário passou por transformações ao longo dos anos. Embora haja uma infinidade de maneiras de se criar conteúdo verdadeiramente memoráveis e atraentes, acredita-se que a narrativa documental tenha um potencial incrível para se fazer isto da melhor maneira. Diferente do filme de ficção, esse trabalho de produzir também passa por diversas etapas, mas de formas singulares. O documentário pode ter um roteiro e ser, até certo ponto, planejado. Ramos argumenta que “a presença do roteiro-papel na constituição da narrativa e a escrita prévia dos planos são partes integrantes da cena documentária”. (RAMOS, *apud* PUCCINI, 2012, p.11).

Puccini (2012) explica que o documentário clássico, mais especificamente produzido no período entre 1920 e 1950, era pensado minuciosamente ainda na pré-produção. Esses filmes possuíam um planejamento meticuloso, que se preocupava com a descrição detalhada dos planos preparando-os já para a etapa da montagem. O autor mostra uma das técnicas para fazer o planejamento e a produção do filme:

O documentarista deverá ler tudo aquilo que for possível, dentro dos limites do tempo disponível para a produção, referente ao assunto escolhido; fazer um exaustivo levantamento de material de arquivo, entre fotos, filmes e arquivos sonoros, buscando garantir permissão para uso no filme; fazer pré-entrevistas com todas as pessoas que possam estar envolvidas com o tema (PUCCINI, 2012, p.32).

Apesar das diferenças óbvias entre os gêneros do romance e do documentário, as formas de planejamento têm sido uma parte importante da tradição do documentário como

um modelo de produção (baseado na versão) de filmes de ficção. Essa prática era dominante nas décadas de 1920 e 1950, quando o chamado estilo clássico de documentário era mais usado. A forma de construir um esquema de disparo calculado, plenamente verificado, esclarecido editorialmente só é possível nas cenas anteriores do filme como um documentário detalhado. Nesse sentido, Cavalcanti (1977, p. 81) argumenta que “não negligencie o seu argumento, nem conte com a chance durante a filmagem: quando o seu argumento está pronto, seu filme está feito; apenas, ao iniciar a sua filmagem, você o recomeça novamente.”

O modelo de produção documental apoiado neste roteiro também é um estilo clássico escrito por Linduarte Noronha em Aruanda, a partir de 1960, mas foi um filme que influenciou a geração do Cinema Novo no Brasil. O roteiro foi escrito com a participação de Vladimir Carvalho. “Aruanda tinha o que os russos chamavam de 'Iron Clerk'. Uma agulha que caiu no chão estava incrustada em um mastro. Números de tomadas, tomadas de ação, frames ... e um documentário! Segue sendo mais relacionado ao tipo, mas a produção documental era chamada de roteiro de ferro, um documentário que apareceu no final dos anos 1950 foi feita, e a tradição clássica ainda existe hoje sem um roteiro anterior (CAETANO, 2021).

A gente falava: “Vamos trabalhar hoje no livro caixa” porque tinham aquelas colunas: número do plano, ação do plano, enquadramento... E era um documentário!’ (CINEMAIS, 1999, p. 14). Na verdade, como lembra Cavalcanti (Cavalcanti, 1977, p. 69), foi John Grierson quem o utilizou em seu primeiro e único filme de 1928, *The Drifters*. Os nomes mais famosos da época relacionados a esse método de cinematografia não registrada eram o americano Robert Flaherty, que dirigiu *Nanook* (1922), *O Homem de Aran* (1934) e *A História de Louisiana*. (1948). A metodologia prática de Flaherty gerou críticos como o inglês Terence Manner, que afirmou no *Manual de Supervisão* de 1972:

Algumas pessoas defendem que o filme documentário não precisa de um argumento. Robert Flaherty é citado como precedente histórico. Pelo fato de ele ter consumido milhões de metros nos pouquíssimos filmes que nos deixou, não há qualquer razão para lhe seguir os passos. Até porque hoje quase ninguém pode sonhar vir a ter as mesmas condições de rodagem, por ser impossível encontrar quem se responsabilize economicamente pelo consumo de tão enorme quantidade de película virgem (MARNER, SEM DATA, p. 60).

Ao começar a produzir qualquer produto, o diretor precisará de suporte financeiro para torná-lo realidade. Com raras exceções, o documentário é fruto de parcerias com produtores (diretores) de documentários. Os documentários podem vir de pesquisas sobre temas específicos que existem na história, na sociedade, em desejos individuais de ondas de rádio, em projetos institucionais, iniciativas de empresas, organizações públicas e não

governamentais, associações etc. As expressões autoritárias são frequentemente forçadas a ceder à necessidade de mensagens institucionais. Para Hampe (1997, p. 126), autor de um desses guias de produção de documentários, “a proposta é uma peça de venda. Documentários são produções caras. Os investidores têm de estar convencidos que os benefícios trazidos pelo filme justificarão seu custo de produção”.

Hampe ainda recomenda ao realizador: que ele deixe claro sua justificativa para a realização do documentário (quais as boas razões para se fazer o filme), 2. que ele demonstre saber qual tipo ideal de documentário para a abordagem do assunto em questão, 3. que ele convença que sua equipe de produção é a única capaz de realizar o filme proposto

4. Cronograma de filmagem. Rosenthal coloca o tópico como opcional, somente especificar quando exista um determinado evento com data marcada para ocorrer ou que quando determinada época do ano for mais conveniente para as filmagens.

5. Orçamento. A sugestão é que se inclua um orçamento aproximado.

6. Público alvo, estratégias de marketing e distribuição. Outro tópico opcional, (HAMPE, 1997, P. 126).

7. Currículo do diretor e cartas de apoio e recomendação. 8. Anexos. Fotos, vídeos, desenhos mapas, qualquer coisa que enriqueça a proposta e ajude a vender o projeto (ROSENTHAL, 1996, P. 26).

A pesquisa serve para identificar as principais hipóteses do documentário. “Nosso mecanismo de pesquisa é a hipótese de trabalho”, afirma Rosenthal (1996, p. 37). O autor lista quatro fontes de pesquisa:

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

Passadas essas quatro etapas, o documentarista deve ler tudo o que for possível sobre o tema escolhido dentro do tempo disponível para a produção. Ao fazer a pesquisa, precisa entender que cada etapa necessita de exaustivas dedicações, analisando os arquivos contendo fotos, vídeos e conteúdo de áudio, para assim obter a permissão para usá-los. De acordo com Rosenthal (1996) a pré-entrevista acontecerá com todas as pessoas que possam ter possibilidades relacionadas ao assunto. Conhecer o espaço físico e as pessoas que nele vivem, bem como visitar periodicamente os sets de filmagem. Muitos desses materiais podem ter sido específicos em um estágio inicial da pesquisa.

Com relação ao uso de uma determinada fonte, o documentarista pode decidir se vai gravar com a personagem mais adequada para expressar o assunto (ROSENTHAL, 1996):

- I. Uma parte da história se transforma em drama;
- II. Construir uma história contando apenas histórias;
- III. Crie personagens e acrescente drama a grandes histórias;

- IV. Use o número do alto-falante (ativado ou desativado);
- V. Use música e efeitos sonoros para aprimorar sua mensagem acústica;
- VI. Edição, usando técnicas de edição para fazer histórias de filmes.

Um dos aspectos mais importantes de uma produção é a estrutura. A pior estrutura é um texto ruim, vídeo ruim ou comportamento ruim. Mesmo antes de o filme começar, já poderá perder espectadores. E nem vai saber por quê. Os documentários muitas vezes carecem da estrutura geral de um filme de ficção com tramas, barreiras e outros elementos estruturais projetados para avançar o enredo.

A abertura do filme define o assunto, faz perguntas e apresenta algo novo ou inesperado. Abre o caminho para o documentário e aumenta as expectativas do público. Organizar as aberturas desta forma resolve o problema de cenas desnecessárias que assolam muitos documentários. O público realmente sabe ou precisa ver? Número? Então jogue fora. A primeira parte do documentário apresenta brevemente o assunto, o problema resolvido e as figuras-chave envolvidas. Isso significa tudo o que os espectadores precisam saber para que o documentário continue a evoluir. Conciso! Confie em seus visualizadores e limite esta seção a informações absolutamente essenciais (SWAIN, 1976).

Sem essas informações, os espectadores não conseguem entender o documentário. Certifique-se de que outras informações sejam fornecidas quando necessário e apropriado. Não há necessidade de explicar tudo do zero. Os documentários devem ser transmitidos em fases. Esta é a chave para compreender e manter a atenção do seu público. O público pode enfrentar muito mais ambiguidades e incerteza do que a maioria dos documentaristas (O'CONNELL, 1992).

Para documentários que não tratam de comportamentos espontâneos ou de eventos únicos com resultado incerto, um roteiro completo provavelmente será necessário. Esse, então, será o começo da produção básica do documentário. O roteiro abrange todas as etapas do documentário: início, meio e fim. É escrito em cenas que descrevem todas as ações e falas que devem ocorrer em determinados locais e em determinados momentos. Começa-se uma nova cena toda vez que se muda o tempo ou o espaço da ação (HAMPE, 1997).

Um roteiro normalmente inclui diálogos de atores. Mas nas cenas de vida real, ou em depoimentos, o roteiro apenas menciona o que se espera que as pessoas possam dizer. Não é necessário detalhar os movimentos de câmera, os ângulos, *close-ups* etc. a menos que o trabalho de câmera seja essencial para o roteiro. Uma cena apenas descreve o que acontece e deixa para o diretor decidir como fotografá-la. Não fique muito preocupado com os movimentos de câmera, os ângulos etc. Apenas conte a história (RABIGER, 1998).

O objetivo da história é transmitir o que o espectador precisa saber e pode não ser capaz de entender diretamente da imagem. A melhor maneira de lidar com a narração de histórias em um documentário é sem contar histórias. Não há narrador ou música de fundo na vida. Para isso, primeiramente é preciso escolher uma imagem que represente uma narrativa pré-fabricada sempre tende a ser preguiçoso. Em segundo lugar, as imagens precisam se tornar uma prova visual do documentário e falarem por si. Em terceiro lugar, as imagens precisam contar uma história mais do que um texto (HAMPE, 1997).

Neste ponto, faz-se necessário trazer a diferença entre a conversa e o diálogo. A conversa permite que duas ou mais pessoas troquem opiniões e saibam informações. Consiste em ideias incompletas e frases individuais. As partes podem interromper uma à outra ou falar ao mesmo tempo e mudar de assunto. Nesse ínterim, ocorre uma conversa entre duas ou mais pessoas e um terceiro, o público, é notificado. Os diálogos são discursos artificiais que as pessoas comuns deveriam aceitar como verossímeis. São escritas as falas para que o público possa acreditar na história. Lembre-se de que, na realidade, duas pessoas que compartilham as mesmas informações nunca se contarão. Isso só acontece em anúncios de rádio (ROSENTHAL, 1996).

Depois de gravar cenas de cobertura e entrevistas, o documentarista precisa fazer a decupagem e elaborar o roteiro final, que será o guia para a montagem. Por fim, realiza-se a montagem. Para a finalização, insere-se os créditos finais de acordo com a norma correta. Deve-se inserir ainda a trilha sonora, o nome do filme, as legendas e os créditos finais. Deve-se também fazer uma revisão do que foi montado. Ao concluir a finalização, o filme está pronto para ser lançado e exibido ao público (PUCCINI, 2012).

O documentário “Não sou mercadoria” exigiu muito tempo de pesquisa, para localizar as personagens que seriam entrevistadas e entender os casos que aconteceram. As gravações das entrevistas foram feitas de forma espaçada, por causa da demora em localizar as pessoas. Quando o roteiro foi elaborado, algumas pessoas ainda estavam sendo entrevistadas para o filme e a participação delas foi inserida no roteiro posteriormente, assim como a inserção dos depoimentos no filme.

Também foi realizada uma ampla pesquisa de imagens para compor as cenas de cobertura. As imagens são necessárias para ilustrar a narrativa, sobre o que as pessoas que foram traficadas estavam falando. Por isso, a montagem foi realizada de forma minuciosa, inserindo estas imagens entre um bloco de entrevista e outro.

## 2.3 História do documentário no Brasil

O documentário nasceu com o início do filme. No final do século passado, a película registrava notícias de empresas e publicações em um arquivo de expedições, eventos históricos, assuntos públicos e eventos públicos. Da elite privada, fazendas e fábricas. Operação e outros documentos. Os irmãos Afonso e cineastas como Paschoal Segreto, Silvino dos Santos e Major Luis Thomas Wraith são os responsáveis pelas primeiras imagens do acervo da história do cinema brasileiro. Uma imagem que deixa apenas vestígios. A imagem perdida do cinema mudo aponta para o futuro da maioria dos documentários produzidos no Brasil.

Ao analisar os documentários e os novos filmes produzidos nas duas primeiras décadas do século XX, pode-se dizer que a câmera do documentarista é uma câmera de poder. O primeiro documentário que utilizou o estilo da voz de Deus (NICHOLS, 2008), concluído nesse período, pode classificar narrativas destinadas a dominar os elementos visuais, embora diretamente na fala e na poesia, ele sempre era romanticamente arrogante. Exceto pelas regras dessa tradição documental, o cineasta soviético Dziga Vertov se opôs a esse modelo, insistindo que “eu sou o cinema-olho, sou o olho mecânico, sou a máquina que mostra o mundo como só ela pode ver. Doravante serei libertado da imobilidade humana. Eu estou em movimento perpétuo, aproximo-me das coisas, afasto-me, deslizo sobre elas, nelas penetro” (NICHOLS, 2008, P. 135).

Conforme destacou a pesquisadora Hilda Mashad, até o final da Segunda Guerra Mundial, os documentários brasileiros eram principalmente filmes educacionais, oficiais, de viagens ou de revistas de cinema. Dos anos 1930 aos 1940, a maioria dos filmes de não ficção pertencia ao governo. Também patrocinados pela elite da época.

Exclusivamente ligada a uma elite mundana, de que os cineastas são dependentes. Da escola documentarista inglesa, personificada por John Grierson, temos o exemplo que defendia a função social e o poder de persuasão do documentário como estratégia de domínio imperial britânico e meio de difusão cultural do estado (CATANI, 1994, p194).

Muitos cineastas fizeram filmes sobre o folclore brasileiro e a difusão da flora e da fauna. Centenas de filmes foram produzidos sob a direção do cineasta mineiro Humberto Mauro, graças ao Filme Nacional Educativo Wong (INCE). Na primeira etapa apropriada ao Estado Novo, o filme é mais um tecnicismo do que uma homenagem às descobertas dos cientistas brasileiros, às engenhosas soluções técnicas ou às exceções aos animais e plantas do país.

A história dos filmes chegou ao Brasil em 1896, primeiro organizando uma mostra no Rio de Janeiro, nos anos seguintes se transferindo de São Paulo para outras cidades importantes. As novidades incluíam inúmeras apresentações de teatro e café-concertos. A primeira galeria permanente foi no Rio de Janeiro e pertencia principalmente a um imigrante italiano chamado Afonso Segreto. Nessa viagem, o irmão de Segreto, seu irmão Paschoal, fotografou a Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, no navio Brésil, voltando de Paris, criando o primeiro frame de um filme brasileiro. Este documentário, denominado “Cenas”, esteve em voga até 1908.



*Foto: Reprodução/Arquivo FBN- 1900*

Em 25 de agosto de 1900 foi lançado para a The Amazon River Steam Navigation Co., Belém, sendo batizado como Justo Chermont. Em setembro de 1900 a sua construção foi concluída. Entre 1900 e 1920 foi vendido, sendo renomeado como Cananea. Em 1920 foi vendido para a Moscos & Trofimov, Grécia, sendo renomeado como Syros. Em 1922 foi vendido para a J. F. Humarau & Co., Marselha, sendo renomeado como Lens. Em 1931 foi sucateado. (HISTAMAR, 2020).

Do final da década de 1950 ao início da década de 1960, o Brasil teve seu próprio processo de debate no campo da publicidade democrática, trazendo para a intelectualidade as ideias e intenções do "Movimento Nacional Brasileiro". O que mais tarde vinha apresentar o ativismo social como todo. Além disso, por meio da participação de artistas, estudantes e

intelectuais, uma aliança intelectual pela causa dos nacionalistas de classe média foi alcançada, por meio da participação de artistas, estudantes e intelectuais, na formação de um novo contexto de cultura e política nacional. No campo da produção artística, o movimento se transformou em uma base educacional estética para a classe média intelectual e suas instituições políticas.

Os primeiros filmes gravados no país foram, em sua maioria, documentais, que trouxe o real significado do documentário. O primeiro foi o curta-metragem *Os Estranguladores* (1908), de Francisco Marzullo e Antônio Leal, é considerada a primeira película de ficção do Brasil. Já o primeiro longa-metragem foi *O Crime dos Banhados* (1914), dirigido por Francisco Santos. As produções de ficção, conhecidas como filmes “posados”, eram realizadas pelos proprietários das salas de cinema do Rio de Janeiro e São Paulo. Muitas das histórias eram inspiradas em crimes reais, mas havia algumas comédias.



Foto: Reprodução/*Ganga Bruta* (1933) de Humberto Mauro

Na década de 1930, foi inaugurado o primeiro grande estúdio do Brasil, a Cinédia. Os filmes brasileiros mais relevantes desse período são *Limite* de Mario Payshot (1931), *Adhemar Gonzaga* de Humberto Mauro e *A Voss de Carnaval* (1933), e *Ganga Bruta* de Humberto Mauro. Foi (1933). Naquela época, os filmes sonoros se espalharam pelo país. Seu filme nacional pioneiro foi a comédia de Luis de Barros, *Akabaram Os Otários* (1929).



*Foto: Reprodução/ O primeiro filme brasileiro a vencer o prêmio internacional no Festival de Cannes saiu dessa produtora: O Cangaceiro (1953), de Lima Barreto.*

Neste contexto, organizações, partidos políticos e grupos estudantis têm apoiado uma série de debates sobre as funções sociais da arte, da linguagem e da cultura, e a nacionalização e divulgação das funções sociais da linguagem e da participação. Assim, em dezembro de 1961, a implantação do Centro de Cultura Popular (CPC União Nacional de Estudantes) -UNE que contribuiu para a organização dos espaços públicos para a formulação e implementação de políticas culturais nacionais e internacionais. Ao observar esse contexto de (re) definição de uma série de práticas, termos e conceitos, o Cinema Novo teve lugar de destaque, como outras linguagens artísticas, na medida em que propôs novas formas de produção de uma arte “nacional-popular”, ainda que revolucionária. Com isso, os cineastas acabaram interferindo na própria elaboração de políticas culturais de uma série de entidades e instituições. Entre as quais o próprio CPC, que repensou, por meio dos seus colaboradores e ativistas, a própria produção artística e intelectual e o modo como deveriam ser encaminhadas suas políticas e ações culturais.

No documentário Babilônia 2000, de Eduardo Coutinho, ao que se chama “poética invisível”, o diretor constrói sua narrativa através dos moradores das comunidades Babilônia e Chapéu Mangueira. Sempre privilegiou uma reflexão sobre os socialmente excluídos, em todos os seus filmes, ouvindo-os e dando-os visibilidade. Essa expressão faz menção a tornar visível o que é invisível socialmente – através do cinema documental – evidenciando a arte como lugar de reflexão sobre acerca da existência humana, de problematização, na qual a exclusão tecnológica, social e política, aparenta ter se transformado em um lugar comum.

Eduardo Coutinho foi um dos mais importantes documentaristas do cinema brasileiro, dirigindo mais de 20 longas, média e curta metragens documentais, além de uma breve experiência em ficção. Ao longo do tempo em que atuou como cineasta – entre 1960 até 2014 – Coutinho desenvolveu uma maneira bem peculiar de fazer documentários, criando uma poética específica. Além de Babilônia 2000, Coutinho produziu Santo Forte, Edifício Master, Jogo de Cena, entre tantos outros (BEZERRA, 2014).

Outro documentário que fala sobre a violência da vida urbana, na cidade do Rio de Janeiro entre outras do Brasil, é “Notícias de uma guerra particular”, de João Moreira Salles e Kátia Lund. O filme apresenta um cenário com traficantes, policiais corruptos e usuários, onde todos se submetem à uma grande guerra, diariamente. Em “Nós que aqui estamos por vós te esperamos”, de Marcelo Mazagão, também retrata os tempos violentos da história da humanidade do século XX. Uma banalização da vida e da morte, sendo, o filme, uma construção mais visual do que retórica.

Em Janelas da Alma, discorre sobre diferentes graus de deficiência visual entre dezenove pessoas. O documentário de João Jardim e Walter Carvalho faz revelações sobre como os personagens se veem, como veem as outras pessoas e as percepções de mundo. O significado de ver ou não ver um mundo saturado de imagens.

Voltado também para os setores excluídos da sociedade, o documentário de Paulo Sacramento “O Prisioneiro da Grade de Ferro”, são relatos de presos, dentro do Carandiru, um ano antes de sua demolição. Por meio desse trabalho, os detentos puderam aprender, através de oficinas, técnicas de sons, captação de imagens e roteirização para cinema. Ao afirmar que “a voz é uma questão de como a lógica, argumento ou ponto de vista de um filme nos convence” (NICHOLS, 2008, p. 43), o autor ressalta a importância de compreender os comportamentos e gestos dos presos, e a forma como o diretor conduz a narrativa.

Uma gama imensa de temáticas faz parte do acervo do documentário brasileiro da década de 2000 até 2020, com novos cineastas explorando a experimentação de novos filmes para participar de festivais, TV aberta e fechada e as salas de cinema. Entre estas produções destaca-se “Democracia em Vertigem”, documentário que concorreu ao Oscar em 2020, da diretora Petra Costa, que se sustenta todo na ideia de que a política existe, na prática, e acontece nas sombras, invisível ao mundo, se contentando, o filme, em mistificar mais os acontecimentos da vida pública, transitando pelo Palácio Alvorada, Plenário da Câmara e Esplanada dos Ministérios. Acompanhadas de um sentimento generalizado de assombro, as revelações acontecem de forma panorâmica.

Todos esses filmes marcaram as mudanças na linguagem do documentário brasileiro, acompanhando a chegada de novas tecnologias no âmbito da gravação e da montagem, que são os vídeos digitais.

### **3 TRÁFICO HUMANO**

Tráfico de Pessoas é o recrutamento, transporte, transferência, acolhimento ou recebimento de pessoas por meio da força, fraude ou engano, com o objetivo de explorá-las com fins lucrativos. Homens, mulheres e crianças de todas as idades e origens podem se tornar vítimas desse crime, que ocorre em todas as regiões do mundo. Os traficantes costumam usar violência ou agências de emprego fraudulentas e promessas falsas de educação e oportunidades de trabalho para enganar e coagir suas vítimas (GUERALDI; DIAS, 2012).

As pessoas presas pelos traficantes estão, principalmente, tentando escapar da pobreza ou da discriminação, melhorar de vida e sustentar suas famílias. No entanto, pessoas vulneráveis são frequentemente forçadas a assumir riscos inimagináveis para tentar escapar da pobreza ou perseguição, aceitando ofertas de trabalho precárias e tomando decisão de migrações arriscadas, muitas vezes pedindo dinheiro emprestado dos traficantes com antecedência (SANGUERA, 2012).

Quando chegam, descobrem que a obra não existe ou as condições são completamente diferentes. Eles ficam presos, dependem dos traficantes e são extremamente vulneráveis. Muitas vezes, seus documentos são levados embora e eles são forçados a trabalhar até que a dívida seja paga (WEEKS; WEEKS, 2010).

#### **3.1 Tráfico de pessoas no Brasil**

O Governo do Brasil não cumpre integralmente os padrões mínimos para a eliminação do tráfico, mas está envidando esforços significativos para fazê-lo. O governo demonstrou esforços crescentes gerais em comparação com o período de relatório anterior, portanto, o Brasil permaneceu no Nível 2<sup>1</sup> (BRASIL, 2013).

---

<sup>1</sup> O Nível 2 é aqueles que não cumprem totalmente com os padrões mínimos, mas fazem esforços para alcançá-los.

Esses esforços incluíram o aumento das investigações e processos contra traficantes, a identificação de mais vítimas, o aumento da cooperação entre agências para melhorar o compartilhamento de dados e a criação de uma nova lista para tornar público o nome dos traficantes de trabalho condenados (BRASIL, 2008).

No entanto, o governo não cumpriu os padrões mínimos em várias áreas-chave, os mecanismos de proteção das vítimas de tráfico continuaram desarticulados e inadequados, as autoridades não comunicaram o número final de condenações e continuaram a punir a maioria dos traficantes de mão de obra com penalidades administrativas em vez de prisão. O governo penalizou as vítimas de tráfico por crimes cometidos como resultado de sua situação de tráfico, e as autoridades em Estados populosos não identificaram, proativamente, as vítimas de tráfico sexual, inclusive entre populações altamente vulneráveis, como crianças e pessoas LGBTI (FERNANDES, 2019).

### **3.2 Legislação sobre Tráfico Humano**

Quanto a prossecução, a Lei 13.344<sup>2</sup> criminalizou algumas formas de tráfico sexual e todas as formas de tráfico de trabalho e prescreveu penas de quatro a oito anos de reclusão e multa, que eram suficientemente severas e, com relação ao tráfico sexual, proporcionais às prescritas para outros crimes graves, como estupro. Inconsistente com o direito internacional, o Artigo 149a da Lei 13.344<sup>3</sup> exigia força, fraude ou coerção para casos de tráfico sexual infantil e, portanto, não criminalizava todas as formas de tráfico sexual infantil (SNJ; UNODC; ASBRAD, 2007).

No entanto, o artigo 244a<sup>4</sup> do estatuto da criança e do adolescente criminalizou a indução à exploração sexual de criança sem necessidade de comprovação do uso de força, fraude ou coação e prescreveu penas de quatro a dez anos de reclusão e multa, que eram suficientemente rigorosos e proporcionais aos prescritos para outros crimes graves, como o estupro. O artigo 149

---

<sup>2</sup> Esta Lei dispõe sobre o tráfico de pessoas cometido no território nacional contra vítima brasileira ou estrangeira e no exterior contra vítima brasileira.

<sup>3</sup> Neste relatório, há constante referência ao tráfico para fins de trabalho em condições análogas à de escravo, ou seja, o art. 149 A, II, que consiste em um tipo penal diferente do art. 149 do Código Penal. Esse último se refere a “reduzir alguém a condição análoga à de escravo, quer submetendo-o a trabalhos forçados ou a jornada exaustiva, quer sujeitando-o a condições degradantes de trabalho, quer restringindo, por qualquer meio, sua locomoção em razão de dívida contraída com o empregador ou preposto”. Ao longo do relatório também será utilizado o termo exploração laboral como sinônimo da finalidade do tráfico para “trabalho em condição análoga à de escravo” (art. 149 A, II).

<sup>4</sup> O art. 244-A do Estatuto da Criança e do Adolescente, introduzido pela Lei nº 9.975/00, pune a conduta de submeter criança ou adolescente a prostituição ou a exploração sexual.

da Lei 13.344 previa penas de reclusão de dois a oito anos e multa. Proibia o trabalho escravo, ou reduzindo a pessoa a uma condição análoga à de escravo, definindo o trabalho forçado a incluir condições degradantes de trabalho e jornada exaustiva de trabalho, indo além das situações em que as pessoas são mantidas em serviço por meio de força, fraude ou coerção (FERNANDES, 2019).

Relatórios da mídia mostraram que o julgamento de casos pode levar de quatro a dez anos. O Brasil permitiu longos recursos em casos criminais, incluindo tráfico, antes que uma condenação e sentença final pudesse ser emitida. Os traficantes às vezes cumpriam a pena em prisão domiciliar ou em programas de liberação do trabalho na prisão, trabalhando durante o dia e passando noites na prisão; punições que não eram proporcionais à gravidade do crime e provavelmente levavam à impunidade em casos de tráfico (ALMEIDA, 2017).

Em 2019, as autoridades realizaram 45 inspeções de trabalho e identificaram 1.054 vítimas de trabalho escravo, incluindo 20 crianças vítimas de trabalho escravo, em comparação com 44 inspeções de trabalho, a identificação de 1.745 vítimas de trabalho escravo, incluindo 28 crianças vítimas de trabalho escravo em 2018. Funcionários emitiram penalidades administrativas para 106 empregadores culpados de trabalho escravo, em comparação com 100 empregadores em 2018. O governo não relatou o número total de casos de trabalho forçado conforme definido pelo direito internacional (SNJ; UNODC; ASBRAD, 2007).

De acordo com o artigo 1º da Lei 13.344/2016, já comentado, o tráfico de pessoas antes se localizava no decreto lei nº 2.848, em seus artigos 231 e 231a<sup>5</sup>, restritos apenas à finalidade de exploração sexual. No entanto, percebendo que os documentos internacionais assinados pelo Brasil dão ao delito um alcance bem maior, abrangendo outros tipos de exploração, que não a sexual, a Lei 13.344/2016 removeu o crime do Título VI – dos crimes contra a dignidade sexual, migrando para o Capítulo IV do Título I, de crimes contra a liberdade individual. Eis o bem jurídico tutelado. Contudo outros bens também aparecem no escopo desta proteção, tais como a dignidade corporal, a dignidade sexual e o poder familiar (CUNHA, 2019).

### **3.3 Perfil do Tráfico**

Traficantes de seres humanos exploram vítimas nacionais e estrangeiras no Brasil e exploram vítimas do Brasil no exterior. Exploram também mulheres e crianças brasileiras no tráfico sexual dentro do país e no exterior, especialmente na Europa Ocidental e na

---

<sup>5</sup> O tráfico de pessoas era tipificado nos arts. 231 e 231-A do Código Penal e era restrito à finalidade de exploração sexual.

China. Mulheres e meninas de outros países da América do Sul, especialmente do Paraguai, são exploradas no tráfico sexual no Brasil (SUZUKI, 2020).

As mulheres transgênero brasileiras são uma das populações mais vulneráveis do país. Segundo estudo realizado em 2019, 90% das mulheres trans no Brasil fazem sexo comercial e, das do Rio de Janeiro, mais da metade está em alguma situação de vulnerabilidade que pode chegar ao tráfico. As mulheres transgênero geralmente pagam aos traficantes por proteção e taxas diárias de moradia. Quando não podem pagar, são espancados, passam fome e são forçados a fazer sexo comercial (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021).

Traficantes exploram mulheres transexuais brasileiras, atraindo-as com ofertas de cirurgia de redesignação de sexo e depois explorá-las no tráfico sexual quando não conseguem pagar o custo do procedimento. Traficantes têm explorado homens brasileiros e transgêneros brasileiros no tráfico sexual na Espanha e na Itália (SNJ; UNODC; ASBRAD, 2007).

Homens brasileiros, notadamente afro-brasileiros são explorados, e, em menor medida, mulheres e crianças, em situações que podem equivaler ao tráfico de mão-de-obra, em áreas rurais (incluindo pecuária, agricultura, produção de carvão, sal, extração de madeira e mineração) e cidades (construção, fábricas, restaurantes e hospitalidade), bem como mulheres e crianças de outros países, em trabalhos forçados de servidão doméstica (BAUMAN, 2005).

No Brasil e em países vizinhos, os traficantes forçam algumas vítimas brasileiras a se envolver em atividades criminosas, incluindo tráfico de drogas. Além de explorarem vítimas sul-africanas, venezuelanas e bolivianas em crimes forçados, incluindo tráfico de drogas. Eles atraem mulheres brasileiras para a Coreia do Sul com falsas promessas de se tornarem estrelas da música (BRASIL, 2013).

Diante do exposto, nota-se que o tráfico humano, embora tenha origem remota, subsiste em escala global, em razão de elementos estruturais como a mobilidade forçada que o sistema capitalista impõe à força de trabalho.

### **3.4 Tráfico de pessoas em Goiás**

De acordo com a Organização Internacional para as Migrações (OIM), dentro do programa de Retorno Voluntário Assistido e Reintegração (ARVoRe VII) em Portugal, Goiás, juntamente com Minas Gerais e São Paulo, é o estado onde os brasileiros estão voltando em sua maioria.

Os motivos pelos quais Goiás se consolidou como um dos Estados brasileiros com a maior incidência de tráfico de pessoas e de vítimas retornadas, nunca foram pesquisados sistematicamente. No entanto, mesmo na natureza fragmentária e confusa dos dados, estatísticas e porcentagens, essa reputação parece persistir. Muito provavelmente, um elemento da realidade, dado Goiás ter tradição de migração, fundiu-se com uma visibilidade precoce do Estado em termos do tráfico humano (LEAL, 2001).

Isso também se deve a duas pesquisas, além de uma superior capacidade de resposta e eficiência das autoridades locais. Em 2002, de acordo com a Pesquisa sobre Tráfico de Mulheres Crianças e Adolescentes para Exploração Sexual Comercial (PRESTRAF), o Estado de Goiás se tornou uma encruzilhada relevante em um fluxo internacional de tráfico de mulheres, vindo de centros urbanos menores, como Anápolis, e, acabando em Espanha, Suíça e Portugal, e também na Itália e Holanda, via aeroporto de Goiânia (PRESTRAF, 2001).

Goiás também foi apontado como um dos quatro Estados onde o primeiro o diagnóstico sobre tráfico de seres humanos foi realizado de 2000 a 2003, dentro da parceria entre o Ministério da Justiça e as Nações Unidas Escritório sobre Drogas e Crime – UNODC. A escolha se explica pelo fato de que Goiás parecia ser uma das áreas mais frequentemente envolvidas nos casos do tráfico, até pelo fato de ser próximo aos Estados da Região Norte, envolvida no fenômeno do tráfico interno, e ao Distrito Federal e entorno, cenários de extrema pobreza e problemas sociais (COLARES, 2004).

Em ambas as pesquisas, o número de inquéritos policiais e julgamentos judiciais documentados em Goiás, especificamente em Goiânia, é o maior. Esse dado não implica necessariamente uma maior proporcionalidade em relação a outros Estados. Em outros termos, é um dado mais relacionado à visibilidade do que incidência. Como resultado dessa visibilidade jurídica e dessas duas pesquisas, parcialmente financiada pela Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional (USAID), o UNODC, a Organização Internacional do Trabalho (OIT), Goiás começou a ser visível e ativo no enfrentamento de tráfico humano (BRIANEZI, 2012).

No final de 2006, com a Política Nacional extremamente nova, durante o auge da discussão, o então Ministério Público foi a Brasília para buscar um acordo com o Secretário Nacional de Justiça. O Ministério da Justiça e outras organizações fizeram questão de colaborar e, a partir daí, montou-se o Núcleo de Enfrentamento e Tráfico de Pessoas (NETP), que ainda não havia conseguido ter uma ideia muito clara de sua tarefa, uma vez que não havia modelos a seguir (COLARES, 2004).

Dessa forma, um formato novo foi dado às investigações em Goiás, passando a consultar todas as organizações governamentais e não governamentais, de religiosas às associações transexuais, que atuam na defesa dos direitos humanos. Com isso, inúmeras atividades do Centro e da rede de organizações, nas diferentes áreas das políticas públicas, proteção, ação penal e prevenção, se tornando um caso único no país (BRIANEZI, 2012).

Indo para as hipóteses sócio-históricas, qual o motivo do Estado de Goiás ser uma espécie de encruzilhada de tráfico e, portanto, de retornos. As razões fornecidas pelas autoridades locais variam consideravelmente. Foi montado, por meio do UNODC e da Secretaria Nacional da Justiça, o primeiro gabinete de combate ao tráfico humano em Goiás, em 2003. A finalidade é a de encontrar respostas para o resultado das investigações e para tirar o estigma de que Goiás é visto como polo do tráfico internacional de mulheres (CNJ, 2016).

No entanto, dada a evidente posição geográfica estratégica central do Estado, o que pode favorecer a ligação entre a mobilidade interna e internacional, é razoável supor que muitas mulheres declaram vir de Goiás simplesmente porque elas partem daqui, embora já tenham migrado de outros Estados brasileiros (BRIANEZI, 2012).

Diante do exposto, na escassez geral de dados sistematizados e dificuldades sobre a própria entidade do tráfico humano no Estado, conclui-se que os fatores, em grande parte inexplorados, mas que colocam as mulheres em posição de desvantagem, junto com uma tradição de migração na qual o tráfico humano foi implantado, autoridades locais e organizações têm sido particularmente ativas e eficientes.

Em novembro de 2021, estudantes da PUC Goiás participaram de um evento, um painel internacional, sobre tráfico humano, onde contou também com a participação dos acadêmicos da Brookdale Community College (BCC), dos EUA.

A parceria tem o objetivo de implementar o primeiro Collaborative On-line International Learning (COIL), uma iniciativa que tornou-se popularizada durante o período da pandemia, onde conecta professores e alunos de diversos países, com a finalidade de discutir e criar projetos através de mobilidade virtual.

## 4 CAPÍTULO II

### MEMORIAL

Lucas Mendes Lima

#### Ponto de partida

Acredito que tudo na vida tem o seu “ponto de partida”, e traçar essa rota de partida é o primeiro passo para o início de uma grande viagem de aventura. Descrever o real sentimento que se passa neste fim de ciclo é tão pretensioso quanto revelar o tamanho orgulho em fazer um trabalho que possa servir de apoio para informar milhares de pessoas.

O processo de idealização do produto levou um bom tempo. Foram dias, meses, tempo de espera suficiente para deixar a ansiedade bater. Esperar um sinal que me guiasse para sentir paz no que estava fazendo, seria a coisa mais certa e o que eu mais queria pesquisar e expor. A decisão veio após despertar o desejo de fazer algo em prol dos direitos humanos. Algo que valesse a pena lutar e que importasse, pois, todas as vidas são valiosas.

A pesquisa para a elaboração do tema foi bastante desafiadora. Um outro insight importante para eu cessar a minha extrema dúvida durante a pesquisa, foi a novela *Salve Jorge*, que retratava o tráfico de mulheres para fins de exploração sexual, de forma que a protagonista fora vítima de uma ilusão tão comum entre essas pessoas que são traficadas: o dinheiro.

Quem diria que um dia meu desejo de ser o próprio diretor de um filme, como forma de transmitir todo meu aprendizado e minha perspectiva de algo que está diante dos nossos olhos e que são tratados como meras mercadorias, pessoas que são invisíveis ao olho nu, o tráfico humano.

Traçar rota sempre é o melhor caminho, ainda mais quando se tem um GPS que possa guiá-lo para o seu destino final. E eu posso afirmar que meu GPS foram as pessoas que eu tanto gosto, me dando apoio para continuar até o fim, além de um guia, sem sombra de dúvidas, que foi a minha professora-orientadora Eliani Covem.

#### Estrada e sinalizações

O caminho, a princípio, parecia ser fácil, sem obstáculos e totalmente sinalizado. Os obstáculos, por vez, são ao que me parece, as dificuldades que começaram a surgir, em

seguida a minha empolgação. As sinalizações, são as indicações que eu tinha em mãos para percorrer esse trajeto, são como indicadores dos roteiros para eu seguir e me aprofundar. Essa figura de linguagem refere-se a uma ilustração simples referente ao meu percurso do início de todo o processo deste aprendizado.

## Processo

O processo tem a definição de curso - realização contínua e prolongada de alguma atividade. Para mim, vai bem além disso... processo é o estourar da bolha, é o sair da zona de conforto e encarar o mundo que há lá fora. É também a estrada e o caminho que percorremos para alcançar nosso destino final. Quando eu pensei que eu não seria capaz, ao me deparar com a realidade de executar este filme e produção documental, simplesmente parei, pensei e vislumbrei o que havia lá na frente me esperando, meu descanso e paz em ter realizado, não somente um trabalho acadêmico, mas uma produção que poderia mudar minha vida, assim como a vida de outras pessoas. Isso me confortou e me motivou a dar o meu melhor, rompendo todas as bolhas e seguindo a estrada.

Não sou mercadoria que surge a partir da compreensão de que a busca pelo valor monetário é tão grande que a ilusão dessas vítimas as tornam as próprias mercadorias de valor econômico. E isso é tão desonroso. Sinto em meu coração a empatia com esses casos. Não tenho um caso perto de mim, em meu meio, mas nem por isso o valor que sinto por cada ser é menor que o que elas têm.

Produzir um documentário foi a oportunidade de mostrar, através desta arte, a voz de cada um que se calou por muito tempo. Um outro insight importante para eu cessar esse anseio de obter a minha própria voz é poder dar voz a essas pessoas, que por muitos anos e muito tempo foram caladas. Isso me deixa honrosamente feliz, ser uma voz para todas as vítimas e da mesma forma poder ser voz para que outra não caia.

A parte mais desafiadora foi ir a campo em busca de fontes, dia e sol, sol e chuva, ter recebido “nãos”, destes nãoos que fizeram parte desse documentário, pois acredito muito na questão de propósitos, e talvez o meu propósito foi este. Pois, assim entendi que a vida não é feita apenas de “sims”, não é tão fácil quando a gente idealiza e sonha que seja. Mas que através dessas pequenas oportunidades, nos fazem crescer ainda mais por causa da segunda rota que devemos seguir.

Eu acredito muito em destinos, e então, em rotas, que são os caminhos. Muitas vezes o não nos faz mudar de rota e recalcular todo trajeto que fora planejado para alcançar o

destino. Mesmo em meio aos obstáculos que tive, digo que pude encontrar a luz para uma rota alternativa, que por mera coincidência, foi meu melhor caminho. Apesar de todos esses obstáculos, quando eu me permiti transpô-los, as ideias ficaram mais claras.

## Destino Final

Me aprofundei nas pesquisas, tudo foi se interligando e se encaixando, até que, cada dia, cada momento, fiquei mais instigado a ir além do que eu poderia. Ao que me parece, as dificuldades surgiram, em seguida da minha empolgação.

Primeiro, o fato de a pandemia ainda estar em alta com a segunda onda, segundo, pelo fato de eu querer entregar um filme todo gravado presencial, onde eu pudesse gravar com o meu próprio equipamento sem a ajuda das plataformas Teams e Google Meet.

Durante 3 meses vinha tentando negociar uma participação da personagem - suspeita por tráfico de pessoas - mas ficava naquela de “vai ou não vai”, pois está respondendo processo em aberto, e estive viajando para outro estado durante a minha negociação. Entretanto, recebi três nãos de vítimas de tráfico que não gostavam de se pronunciar sobre o caso, pois lhes traziam traumas do passado à tona. Uma dessas vítimas está morando atualmente em Portugal, e foi traficada juntamente com a Simone Borges Felipe, que morreu na Espanha em 1996. Tentei contato com a família, fui até minhas principais fontes, em todos os veículos de comunicação que noticiaram o caso dela, mas por ter sido um caso acontecido há tempos, não consegui o contato da família.

Tive dificuldade para demonstrar credibilidade para que as pessoas pudessem confiar que eu não tinha intenção de traficá-las. Senti esse receio de duas fontes que compuseram este trabalho, mas com a autorização e a persistência na argumentação, consegui alcançar este objetivo.

Descobri que este processo de aperfeiçoamento faz parte do ponto de partida e destino final, pois o caminho foi um ótimo processo de aprendizado, e se não houvessem os empecilhos no meio do caminho, eu não teria a consciência se haveria algum outro futuramente.

A gente planeja tudo, roteiro, cronograma de gravações, e prazos de entregas, mas somos tão reféns quanto as próprias vítimas, somos reféns do tempo. Aprendi que o tempo é a chave para tudo. Aprendi a me organizar melhor, a ter compromisso com minhas entregas para que meus resultados sejam tão satisfatórios quanto idealizo. Neste quebra-cabeça novo descobri o meu melhor e que tenho a capacidade de ir além.

“Tudo é válido e nada é por acaso. Quando algo é importante o suficiente, você realiza, mesmo que as chances não estejam ao seu favor” Elon Musk.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A produção do filme documentário “Não sou Mercadoria” permitiu ampliar a temática de um tema tão importante e atual. Ainda que de forma fílmica, o material pode contribuir de forma significativa para uma reflexão crítica da sociedade.

Mesmo por recorte, este trabalho faz uma denúncia de como o tráfico humano é um desrespeito aos direitos humanos. Acredito que o objetivo de impactar e mostrar a realidade de casos reais de pessoas que foram vítimas de tráfico humano foi atingido. Que os depoimentos são contribuintes para estabelecer uma conexão com a realidade, de quem se viu obrigado a se submeter a esta situação criminosa.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, V. M. **Tráfico de pessoas e a lei 13.344/2016**: O marco regulatório do Tráfico de Pessoas. Jusbrasil. Brasília. 2017. Disponível em: <https://margato10.jusbrasil.com.br/artigos/474235018/trafico-de-pessoas-e-a-lei-13344-2016>. Acesso em: 01 nov. 2021.
- BARBOSA, Andrea; CUNHA, Edgar Teodoro. **Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vidas Desperdiçadas**. Editora Zahar: Rio de Janeiro. 2005.
- BENEVIDES, Bruna; NOGUEIRA, Sayonara Naider Bonfim. **Dossiê Assassinatos e Violência contra Travestis e Transexuais Brasileiras em 2020**. São Paulo: Expressão Popular, ANTRA, IBTE. 2021.
- BEZERRA, Claudio. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. São Paulo: Papyrus, 2014.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960**. London: Routledge, 1985.
- BRASIL. SECRETARIA NACIONAL DE JUSTIÇA. **Análise dos Relatórios dos Núcleos de Enfrentamento ao Tráfico de Pessoas (NETP) e dos Postos Avançados de Atendimento Humanizado ao Migrante (PAAHM)**. Exercício 2019. Brasília. 2020. Disponível em: <https://www.justica.gov.br/sua-protecao/trafico-de-pessoas/redes-de-enfrentamento/1o-relatorio-semestral-da-rede-de-nucleos-e-postos>. Acesso em: 25 abril 2021.
- BRASIL. Secretaria Nacional de Justiça. **Pesquisa Enaftron**. Diagnóstico sobre Tráfico de Pessoas nas áreas de Fronteiras. Brasília. 2013.
- BRASIL. Ministério da Justiça. Secretaria Nacional de Justiça. **Plano nacional de enfrentamento ao tráfico de pessoas**. Brasília: SNJ, 2008.
- BRASIL. Ministério da Justiça. Secretaria Nacional de Justiça. **Política nacional de enfrentamento ao tráfico de pessoas**. Brasília: SNJ, 2007.
- BRIANEZI, Thaís. **Tráfico de pessoas: mercado de gente**. Repórter Brasil – Organização de Comunicação e Projetos Sociais, 2012. Disponível em: [https://reporterbrasil.org.br/wp-content/uploads/2015/02/12\\_cartilha\\_trafico\\_spread\\_WEB.pdf](https://reporterbrasil.org.br/wp-content/uploads/2015/02/12_cartilha_trafico_spread_WEB.pdf) . Acesso em: 01 nov. 2021.
- CAETANO, Maria do Rosário. **Linduarte Noronha é o único autor do roteiro de Aruanda?** Revista de Cinema. 2021. Disponível em:

<http://revistadecinema.com.br/2021/01/linduarte-noronha-e-o-unico-autor-do-roteiro-de-aruauda/> Acesso em: 01 nov. 2021.

CATANI, Afrânio Mendes. **Política cinematográfica nos anos Collor (1990-1992): um arremedo neoliberal.** In: *Imagens*, Vol. 3, p. 189-198, 1994.

CAVALCANTI, Alberto. **Filme e realidade.** Rio de Janeiro: Editora Artenova, EMBRAFILME, 1977.

CINEMAIS. **Revista de cinema e outras questões audiovisuais**, n.16, janeiro/fevereiro, 1999.

CNJ. CONSELHO NACIONAL DE JUSTIÇA. **Goiás se mantém como importante polo do tráfico internacional de mulheres.** 2016. Disponível em: <https://cnj.jusbrasil.com.br/noticias/181710455/goias-se-mantem-como-importante-polo-do-traffic-internacional-de-mulheres>. Acesso em: 01 nov. 2021.

COLARES, Marcos. **Diagnóstico sobre o tráfico de seres humanos:** São Paulo, Rio de Janeiro, Goiás e Ceará. Brasília: SNJ, 2004.

COMPARATO. **Da criação ao roteiro.** Lisboa: Editora Pergaminho, 1992.

CUNHA, R. S. **TRF1: Consentimento exclui o crime de tráfico de pessoas.** Jurisp. 2019. Disponível em: <https://meusitejuridico.editorajuspodivm.com.br/2019/09/04/trf1-consentimento-exclui-o-crime-de-traffic-de-pessoas/> Acesso em: 01 nov. 2021.

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

FERNANDES, Beth. **LGBT na fronteira Brasil e Venezuela.** Um tema (in) visível. Editora Espaço Acadêmico: Goiânia. 2019.

GUERALDI, Michelle; DIAS, Joelson. **Em busca do éden:** tráfico de pessoas e direitos humanos, experiência brasileira. São Paulo: Max Limonad, 2012.

HAMPE, Barry. **Making documentary films and reality vídeos.** New York: Henry Holt and Company, 1997, p. 3.

HISTAMAR, 2020.

LEAL, Maria Lúcia. **Research on Trafficking in Women, Children and Adolescents for Commercial Sexual Exploitation in Brazil.** 2001.

MARNER, Terence St. John. **A direção cinematográfica.** Lisboa: Livraria Martins Fontes Editora, sem data.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2008.

O'CONNELL, P.J. **Robert Drew and the development of cinema verite in America. Carbondale, Edwardsville**: Southern Illinois University Press, 1992.

PENAFRIA, Manuela, **O filme documentário**. História, Identidade, Tecnologia. Lisboa: Edições Cosmos, 2003.

PRESTRAF. **Pesquisa sobre Tráfico de Mulheres, Crianças e Adolescentes para fins de Exploração Comercial**. Disponível em: <https://resourcecentre.savethechildren.se/sites>. Acesso em: 01 nov. 2021.

PUCCINI, Sérgio. **O roteiro de cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RABIGER, Michael. **Directing the documentary**. Boston: Focal Press, 1998.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

RODRIGUES, Chris. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, FAPERJ, 2002.

ROSENTHAL, Alan. **Writing, directing, and producing documentary films and videos. Carbondale**: Southern Illinois University Press, 1996.

SANGUERA, Jyoti. Unpacking the trafficking discourse. In: KEMPADOO, Kemala; SANGUERA, Jyoti; PATTANAIK, Bandana. **Trafficking and prostitution reconsidered: new perspectives on migration, sex work, and human rights**. 2<sup>nd</sup> ed. Londres: Paradigm Publishers, 2012. p. 3-24.

SNJ; UNODC; ASBRAD. **Metodologia de recepção e atendimento a mulheres e “trans” possíveis vítimas de tráfico de pessoas no universo de deportadas e inadmitidas recebidas pelo Posto de Atendimento Humanizado aos (às) Migrantes**. São Paulo. 2007.

SUZUKI, Natalia. **Trabalho escravo e gênero**. Quem são as trabalhadoras escravas no Brasil? São Paulo: Repórter Brasil. 2020.

SWAIN, Dwight V. **Film scriptwriting**. New York: Hastings House, Publishers, 1976.

UNODC. **Global Report on Trafficking in Persons 2020**. Vienna. 2021.

WEEKS, Gregory B.; WEEKS, John R. **Irrestible forces**: Latin America migration to the United States and its effects on the South. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 2010.

**APÊNDICE I**  
**ROTEIRO**

<b>IMAGENS</b>	<b>ÁUDIO</b>
Cena 01 – Sequência de cena retirada da internet – Arquivos da internet  00'00'' a 00'04''	O tráfico humano está crescendo no país mais rico do mundo.
Cena 02 – Sequência de cena retirada da internet – Arquivos da internet  00'04'' a 00'12''	Mais de duzentas pessoas foram prezas em uma operação que aconteceu em trinta e dois países do mundo, para combater o tráfico humano e a imigração ilegal.
Cena 03 – Sequência de cena retirada da internet – Arquivos da internet  00'12'' a 00'17''	Este tipo de crime movimenta o mercado bilionário, segundo a Organização das Nações Unidas.
Cena 04 – Sequência de cena retirada da internet – Arquivos da internet  00'17'' a 00'22''	Eles exportam mulheres para tantos países: Estados Unidos, Oriente Médio, Austrália, Singapura, China.
Cena 05 – Sequência de cena retirada da internet – Arquivos da internet  00'22'' a 00'31''	Muitas vezes, as vítimas são enganadas com promessas atraentes de mudança de vida e acabam caindo em situações perigosas como a prostituição.
Cena 06 – Sequência de cena retirada da internet – Arquivos da internet  00'31'' a 00'36''	Ao contrário do que muita gente pensa, o problema acontece não só no exterior mas também no Brasil.
Cena 07 – Sequência de cena retirada da internet – Arquivos da internet  00'36'' a 00'41''	Esse aqui é o mapa do tráfico de pessoas no Brasil
Cena 08 – Sequência de cena retirada da internet – Arquivos da internet  00'41'' a 00'46''	Em tradução para o português: “O tráfico humano é essencialmente três coisas”. “Não é um crime sofisticado: é força, fraude ou coerção.”
Cena 09 – Sequência de cena retirada da internet – Arquivos da internet  00'46'' a 00'50''	Exploração sexual e junto também tráfico de drogas.
Cena 10 – Sequência de cena retirada da internet – Arquivos da internet  00'50'' a 00'57''	O que é mais revoltante, é que casos parecidos foram registrados em todos os estados americanos.
Cena 11 - Nome do filme: Não Sou Mercadoria  00'57'' a 01'04''	Trilha sonora – Música de tensão

<p>Cena 12 – Sequência de cenas gravadas no aeroporto Internacional de Goiânia – Santa Genoveva</p> <p>01'04'' a 01'08''</p>	<p>Trilha sonora – Música de tensão</p>
<p>Cena 13 – Luciano (Fala 1)</p> <p>01'08'' a 01'22''</p>	<p>O tráfico de pessoas na definição da legislação penal brasileira, sofreu uma grande modificação nos últimos anos desde 2005. Ele pode ter diversas finalidades.</p>
<p>Cena 14 – Imagem da internet + off do Luciano</p> <p>01'22'' a 01'23''</p>	<p>Off: Nós hoje então temos: tráfico de pessoas para fins de exploração sexual.</p>
<p>Cena 15 – Imagem da internet + off do Luciano</p> <p>01'23'' a 01'38''</p>	<p>Off: O tráfico hoje pode ser para fins de obtenção de órgão. Nós temos o tráfico de pessoas na modalidade de crianças, nós temos o tráfico hoje para fins de exploração laboral.</p>
<p>Cena 16 –</p> <p>01'38'' a 02'03''</p>	<p>Então o conceito de tráfico de pessoas, hoje, aonde a legislação brasileira procura se adequar ao protocolo de Palermo, é todo aquele envio não consentido de pessoas ao exterior, na modalidade do tráfico internacional, que para fins de exploração sexual, de trabalho escravo, pra fins de retirada de órgãos, ou mesmo de crianças.</p>
<p>Cena 17 – Vítima de trafico humano (não quis ser identificada) (Fala 01)</p> <p>02'03'' a 02'55''</p>	<p>Conheci dois aliciadores, e eles viraram meus amigos virtualmente. E nós fomos conversando, passou alguns meses. Aí teve um dia que eles ligaram pra mim. E me fez uma proposta pra chamar para eu ir para Espanha. Pra ir lá pra Europa. Vem cá, eu gostei muito de você, eu gostei muito do seu jeito. Vem aqui que eu vou te ajudar arrumar um serviço, um emprego, eu vou te dar moradia. Eu vou te dar estadia. Eu vou fazer sua despesa de alimentação. Você vai ter tudo, tudo o que você quiser de graça, sem pagar nada!</p>
<p>Cena 18 – Ana Lúcia (Fala 01)</p> <p>02'55'' a 03'22''</p>	<p>Todo mundo espera ganhar dinheiro. A proposta quando eu recebi a proposta era para ganhar \$1500 dolares por mês. Quem não quer ganhar \$1500 dolares por mês? Só que a gente não sabia que iria para lá pra ser... Se prostituir né?! A gente recebeu a proposta pra fazer outro tipo de coisa, né? E realmente existem muito lá, muitas brasileiras pra trabalhar em restaurantes, lanchonete. E a gente recebeu a proposta pra isso. Quando chegamos lá era pra outra</p>

	coisa.
Cena 19 – Luciano (Fala 02)  03'22'' a 04'16''	Nós temos aquilo que chamamos de elementos caracterizadores, por exemplo: uma pessoa que sai com todas as despesas pagas, de passagens, de estadia. Uma pessoa que está indo a convite de outra, que não conhece bem o local, uma pessoa que está viajando com pouca bagagem. Infelizmente, algumas meninas oriundas de uma condição pobre, quando são convidadas pra ir, sem se inteirar totalmente do que vão ou não fazer. Quando há intermediadores estrangeiros, consolidando essas mulheres. Então há todos uns elementos indicadores. O que não quer dizer que isso vá ser um tráfico de pessoas, mas há uma grande probabilidade por trás disso.
Cena 20 – Vítima de trafico humano (não quis ser identificada) (Fala 02)  04'16'' a 04'37''	E eu falei pra ele, e a minha passagem? – Não preocupa não, eu vou comprar a sua passagem. Eu vou mandar o dinheiro pra você entrar aqui pra Europa. Preocupa não, eu vou cobrar um valor barato, simbólico. E eu fiquei muito feliz, achando que isso era verdade. E aí eu fui.
Cena 21 – Juan Moynier (Fala 01)  04'37'' a 06'09''	O Jornalismo, tem a função de ser informativo e informar pra não continuar acontecendo. Nós fomos fazer uma reportagem em função do caso da Simone Borges Felipe, e ela morreu na cidade de Bilbal. Tinha um contato lá que não apareceu, esse contato não apareceu, aí passamos a investigar. Tive uma informação que próximo a uma base aérea militar, tinha prostitutas brasileiras. Eu e a Cleisa fomos até este prostíbulo, tinha de fato as brasileiras, conseguimos conversar, mas não conseguimos muita coisa. Mas era o começo, eu não contei nada pra nenhuma... pra Cleisa, que eu iria voltar naquela noite, naquele clube. E voltei, voltei com uma microcâmera. Quando eu entrei na segunda porta, eu fui revistado, e pediram que eu abrisse a, a pasta. Mandou eu abrir, eu vou abrir, né?! Eu falei, o que que eu vou falar. Poxa, esqueci meus, meu, meu walkman ligado, né? Eu desliguei na hora. Mas é claro, quem está lá fazendo uma reportagem vai pro prostibulo. Vai lá porque quer se divertir. Eles acreditam nisso mas, eles iriam acreditar até que ponto?

<p>Cena 22 - – Vítima de tráfico humano (não quis ser identificada) (Fala 02)</p> <p>06'09'' a 06'38''</p>	
<p>Cena 23 – Ana Lucia</p> <p>06'38'' a 09'09''</p>	
<p>Cena 28 – Nome do filme: Não Sou Mercadoria</p> <p>22'55'' a 22'59''</p>	<p>Trilha sonora – Música de tensão</p>
<p>Cena 29 – Créditos: texto</p> <p>Direção, Produção, Roteiro Lucas Mendes Lima</p> <p>Imagem e Montagem Wellington Tourão</p> <p>Agradecimentos Telma Ferreira do Nascimento Durães Beth Fernandes</p> <p>Arquivos Imagens da internet Globoplay G1</p> <p>Trabalho de Conclusão de Curso Escola de Direito, Negócio e Comunicação Curso de Jornalismo</p> <p>Orientação Prof. Dra. Eliani Covem</p> <p>22'59''</p>	<p>Trilha sonora – Música de tensão</p>

## **APÊNDICE II**

### **AUTORIZAÇÃO PARA PRODUÇÃO**

O aluno Lucas Mendes Lima, concluinte do curso de Jornalismo da Escola de Direito, Negócios e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, no ano de 2021, autoriza a Universidade a reproduzir a obra feita para o trabalho de conclusão de curso.



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE  
GOIÁS  
PRÓ-REITORIA DE DESENVOLVIMENTO  
INSTITUCIONAL

Av. Universitária, 1069 | Setor Universitário  
Caixa Postal 86 | CEP 74605-010  
Goiânia | Goiás | Brasil

Fone: (62) 3946.3081 ou 3089 | Fax: (62)  
3946.3080

www.pucgoias.edu.br | prodin@pucgoias.edu.br

## RESOLUÇÃO n°038/2020 – CEPE

### Termo de autorização de publicação de produção acadêmica

O(A) estudante Lucas Mendes Lima do Curso de Jornalismo, matrícula 2017.2.0127.0127-3, telefone: (62) 99616-8394, e-mail: lucasavacini@gmail.com, na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei nº 9.610/98 (Lei dos Direitos do autor), autoriza a Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás) a disponibilizar o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado Mercadoria Humana, gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais, por 5 (cinco) anos, conforme permissões do documento, em meio eletrônico, na rede mundial de computadores, no formato especificado (Texto (PDF); Imagem (GIF ou JPEG); Som (WAVE, MPEG, AIFF, SND); Vídeo (MPEG, MWV, AVI, QT); outros, específicos da área; para fins de leitura e/ou impressão pela internet, a título de divulgação da produção científica gerada nos cursos de graduação da PUC Goiás.

**Goiânia, 02 de dezembro de 2021.**

**Assinatura do(s) autor(es):**

**Nome completo do autor:** Lucas Mendes Lima

**Assinatura do professor-orientador:**

*Elisani de F. Costa Oliveira*