

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO JORNALISMO

GABRIELLE SANTOS DE PAULA

Olhar o Outro:

Uma análise do documentário Quilombo da Família Silva

PORTO ALEGRE

2015

GABRIELLE SANTOS DE PAULA

Olhar o Outro:

Uma análise do documentário Quilombo da Família Silva

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Cassilda Golin Costa

PORTO ALEGRE

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Santos de Paula, Gabrielle
Olhar o Outro: uma análise do documentário
Quilombo da Família Silva / Gabrielle Santos de
Paula. -- 2015.
60 f.

Orientadora: Cassilda Golin Costa.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação
Social: Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. cultura. 2. representação. 3. jornalismo e
alteridade. 4. documentário. 5. Quilombo dos Silva.
I. Golin Costa, Cassilda, orient. II. Título.

GABRIELLE SANTOS DE PAULA

Olhar o Outro: Uma análise do documentário Quilombo da Família Silva

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Cassilda Golin Costa

Orientadora

Prof^a. Dr^a. Ilza Maria Tourinho Girardi

Examinadora

Prof^a. Dr^a. Rosa Maria Bueno Fischer

Examinadora

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Jane e João, pela dedicação e pelo apoio, mesmo nas escolhas tortas que fiz. Talvez não sejam os melhores pais do mundo, mas sempre foram os melhores pais que eu poderia ter. Agradeço também ao meu irmão Bruno, pela parceria de infância e por ser meu contraponto na vida.

Agradeço a todos os meus familiares pelo empenho de estarmos sempre juntos. E à minha madrinha Rosaura, com quem pude contar em todos os momentos e que me fez viajar nas histórias dos livros presenteados.

Agradeço aos colegas e amigos que fiz na Fabico. Especialmente Yamini, Matheus, Leozinho e Luis. Com vocês a caminhada foi muito mais fácil. Obrigada por compartilharem os anseios e os ideais do que acreditamos ser jornalismo.

Agradeço à amiga Dulce, pela ajuda e pelo tempo doado a mim.

Agradeço ao diretor Sérgio Valentim pela disponibilidade em esclarecer meus questionamentos.

Agradeço a todos os professores da Fabico que trocaram conhecimento e ideias comigo. Principalmente àqueles que trocaram ideias, como a minha orientadora Cida. Agradeço à Cida pela atenção, pela paciência e pelo carinho em ensinar.

Agradeço a todas e todos da organização da Semana da Diversidade Sexual e de Gênero da Fabico. Evento que tenho muito orgulho em ter ajudado a organizar e que me trouxe muito aprendizado. Um aprendizado que a academia não contempla.

Agradeço também aos colegas que compuseram as duas gestões que participei no Dacom. Com certeza conseguimos fazer a diferença.

RESUMO

Esta monografia procura analisar narrativamente a construção da cultura dos quilombolas, por meio da análise do documentário *Quilombo da Família Silva*, lançado em 2012, pelo Coletivo de mídia Catarse. O objetivo geral do trabalho é identificar como a narrativa de um produto de comunicação pode construir uma representação, bem como refletir a prática da alteridade no jornalismo. Parte-se das teorias construcionistas e dos estudos culturais para discutir o conceito de cultura e reflete-se sobre a representação do negro na cultura brasileira a partir da questão quilombola. Sistematiza-se as características do estilo documentário no desenvolvimento de representações sociais. Por meio da análise da narrativa, detalham-se os 14 minutos do documentário a partir do referencial teórico empregado. Conclui-se sobre a existência de uma tentativa de olhar o outro, mas também um posicionamento na defesa de uma causa, evidenciado pelas escolhas narrativas realizadas durante a produção.

Palavras-chave: cultura; representação, jornalismo e alteridade; documentário; Quilombo dos Silva.

ABSTRACT

This paper analyzes the narrative construction of the maroon culture, through analysis of the documentary *Quilombo da Família Silva*, released in 2012 by Catarsemedia collective. The study aims to identify how the narrative of a communication product can build up a representation, as well as reflect the practice of otherness in journalism. It starts with the constructionist and cultural studies theories to discuss the concept of culture and reflects on the representation of the black in Brazilian culture from the maroons issues. Also researches the documentary style features in the development of social representations. Through analysis of the narrative, it details the 14 minutes of the documentary from the employee theoretical framework. It was concluded that there is an attempt to look at the other, but also a position in defense of a cause, evidenced by choices made during the production.

Keywords: culture; representation, journalism and otherness; documentary; Quilombo dos Silva.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Caminho e região do quilombo.....	45
Figura 2 - Entrada do quilombo.....	45
Figura 3 - Parte interna do quilombo.....	46
Figura 4 - Lorico aponta o que filmar	47
Figura 5 - Quilombo rodeado por construções	48

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 REPRESENTAÇÕES SOCIAIS	13
2.1 Cultura e representação do Outro	13
2.1.1 <i>Representação do negro na cultura brasileira</i>	17
2.2 Comunidades quilombolas no Rio Grande do Sul	19
2.3 Alteridade no jornalismo	22
3 A FUNÇÃO DO DOCUMENTÁRIO NA REPRESENTAÇÃO DO OUTRO	28
3.1 Características do documentário	28
3.2 A representação social no documentário	31
3.3 O ponto de vista e a relação com o Outro	34
4 ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO <i>QUILOMBO DA FAMÍLIA SILVA</i>	39
4.1 Metodologia de análise	39
4.2 Análise da narrativa de <i>Quilombo da Família Silva</i>	41
4.2.1 <i>Contexto de produção</i>	41
4.2.2 <i>Olhar o Outro: voz e recursos narrativos</i>	42
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
REFERÊNCIAS	58
ANEXO A – Documentário <i>Quilombo da Família Silva</i> (CD-ROM)	61

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho empenha-se em analisar as representações feitas sobre uma determinada cultura. Também é concebido a partir de uma inquietação enquanto futura jornalista acerca das produções de sentido construídas sobre o outro pelo jornalismo, e de uma crença na importância de um exercício de alteridade ao retratar diferentes culturas. O interesse por tal estudo foi motivado por um desconhecimento sobre a existência de quilombos urbanos em Porto Alegre e que foi esclarecida pelo lançamento do documentário *Quilombo da Família Silva*, em 2012.

Em 2013, com intuito de também apresentar a cultura quilombola, foi realizada uma série de reportagens com alguns colegas para a disciplina de Radiojornalismo II, ministrada pela professora Cida Golin. Tratamos dos quilombos urbanos existentes na capital e, – mais uma vez – nos deparamos com o enorme desconhecimento por parte das pessoas que residem na cidade. Frequentemente, os trabalhos de pesquisa optam por discutir o silenciamento da mídia hegemônica sobre questões invisibilizadas, como a questão quilombola. No entanto, decidimos conhecer um trabalho alternativo e dar destaque para aquilo que vem sendo feito. Dessa maneira, buscamos compreender o quanto o que é realizado contribui para visibilizar uma causa e uma cultura.

A luta pela terra faz parte da história do Brasil, que tem em suas raízes a imposição da soberania de uma cultura sobre a outra e um histórico de expansão sobre os territórios indígenas e quilombolas. Terra significa poder e, assim, o cotidiano das comunidades remanescentes de quilombo é marcado por conflitos fundiários e longos processos de titulação. Além disso, vivemos em um momento em que temos um Congresso Nacional muito conservador e que retrocessos como a PEC 215/00¹ - que prevê que o Congresso determine as demarcações de terra - ameaçam os direitos indígenas e quilombolas. Logo, analisar um produto de comunicação que ilustra essas lutas, mostra-se extremamente relevante.

O jornalismo cumpre um papel essencial em suas práticas diárias ao retratar diferentes realidades e os meios de comunicação funcionam como ferramentas na propagação de visões já formadas. “As notícias” são o produto final de um processo complexo que se inicia em uma escolha e seleção sistemática de acontecimentos e tópicos de acordo com um conjunto de categorias socialmente construídas. Já os documentários surgem, teoricamente, com o

¹ SUL 21. Disponível em <<http://www.sul21.com.br/jornal/comissao-aprova-pec-que-da-ao-congresso-palavra-final-sobre-demarcacao-de-terras/>>Data de acesso: 02 de novembro de 2015.

propósito de aprofundar as representações sociais desempenhadas nas narrativas que pretendem retratar o outro.

Também é importante salientar que como pessoa não negra, ao analisar *Quilombo da Família Silva*, a pesquisa necessitou ser delineada de uma maneira que houvesse uma autorreflexão e possivelmente um exercício de alteridade, já que nunca saberemos o impacto que o racismo representa na vida dessas pessoas e o que significa, de fato, ser negro nesta sociedade.

Desse modo, estabelecemos como **objetivo geral** deste trabalho pesquisar sobre a construção da cultura quilombola realizada pelo documentário *Quilombo da Família Silva*, uma produção do Coletivo de mídia Catarse. Como **objetivos específicos**, procuramos fazer um estudo sobre quem tem direito à voz no filme; quais são os recursos narrativos empregados; e a maneira como o narrador se coloca diante dessa cultura.

Para atingir os objetivos estabelecidos, a pesquisa bibliográfica e teórica é essencial para o embasamento da monografia. No primeiro capítulo, para fundamentar os estudos em cultura trabalharemos com as ideias de Clifford Geertz (1989), numa tentativa de falar sobre o que é cultura, que papel esta desempenha na vida social e como deve ser estudada, com um esclarecimento sistemático do próprio conceito em suas relações com o comportamento de indivíduos e grupos.

Também dialogaremos com Raymond Williams (2007) para compreender a discussão significativa de algumas particularidades dos estudos culturais. Stuart Hall (1997, 2001, 2006) será um importante autor para o entendimento dos aspectos teóricos e conceituais, abordando a diferença como argumento essencial para o processo de significação, o amplo poder analítico e explicativo que o conceito de cultura adquiriu na teorização social, e ainda para problematizar através da Psicanálise, o Outro como ser fundamental para a construção do “eu”. Além disso, o autor explora os possíveis estereótipos que podem ser reproduzidos no momento da representação.

Após expormos a questão da representação da cultura do Outro, a partir dos estudos do sociólogo Clóvis Moura (1988), abordaremos as representações do negro feitas na cultura brasileira, sem desconsiderar o efeito do racismo nessa questão. Ainda situaremos a circunstância dos quilombolas no Rio Grande do Sul com base em Carvalho (2013). A autora apresenta um breve histórico sobre a emergência da questão quilombola no estado e realiza uma avaliação atual das comunidades remanescentes de quilombos gaúchas. Além disso, discutiremos a construção social do jornalismo como instituição social (FRANCISCATO,

2005) (TRAQUINA,1993), e a presença da alteridade nas práticas jornalísticas (RESENDE, 2007, 2009) (LAGO, 2010).

Durante o segundo capítulo, apresentaremos as características básicas do documentarismo (NICHOLS, 2005) (PENAFRIA, 1998, 2001, 2004). Bem como as representações culturais presentes no estilo documentário (BERNARDET, 1985).

Por fim, no último capítulo do trabalho desenvolveremos a análise da construção da narrativa do documentário *Quilombo da Família Silva*, interpretando as escolhas realizadas na produção e de que forma elas revelam a cultura quilombola.

2 REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

As diversas sociedades possuem códigos, ritos, hábitos e costumes – os quais os antropólogos denominam de cultura. No entanto, o conceito de cultura é muito amplo. Muitas disciplinas se propõem a interpretar as diversas expressões da cultura e das sociedades em que ela está inserida, principalmente a Sociologia e a Antropologia. A humanidade e a cultura andam juntas, pois somente o homem tem a capacidade de criar e compreender significados (WHITE, 2009). A etnografia procura – de maneira aprofundada - registrar os fatos, analisar, interpretar e buscar os significados contidos nos atos, ritos, e performances do Outro - *aquele que é diferente de mim*.

Já na comunicação, é recorrente a afirmação de que os estudos culturais tiveram origem na Inglaterra, a partir de teóricos como Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Palmer Thompson. Os estudos culturais buscam aprofundar as relações entre cultura e sociedade, com suas formas, instituições e práticas; e investigam a produção ou criação de significados dos mesmos nas sociedades.

No Brasil, demorou-se muito para estudar os negros como grupo de hábitos e valores. As representações emergem num dado contexto social, que apresentam valores, ideologias e sistemas de categorização social, e é a comunicação social que os faz circular. As ideologias que podem estar ligadas às ações políticas, econômicas e sociais, também são sistemas culturais, já que são ideias ou pensamentos de uma pessoa ou de um grupo de indivíduos.

Neste capítulo vamos abordar como a representação produz significado a partir de ações sociais, culturais e de referências pré-estabelecidas. Também apresentaremos a existência de comunidades negras em Porto Alegre – os chamados quilombos, e exploraremos a relevância do exercício da alteridade no jornalismo para representação do Outro.

2.1 Cultura e representação do Outro

Para o antropólogo Clifford Geertz (1989) o estudo da cultura no âmbito da Antropologia se desenvolve de forma muito complexa, uma vez que muitas são as interpretações da concepção de cultura. Para o autor, muitos estudiosos limitam o conceito de cultura quando tentam especificá-la com definições como “chave do universo”, “o modo de vida global de um povo”, “uma forma de pensar, sentir e acreditar” ou até mesmo “uma abstração do comportamento” (GEERTZ, 1989). A partir da semiótica, Geertz demonstra acreditar que a cultura é uma teia de significados a qual o homem teceu, e assim busca

assumir a cultura “não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 1989, p.4).

Expoente dos estudos culturais, o escritor britânico Raymond Williams (2007) procura desvendar, a partir de um ponto de vista marxista, os significados das sociedades e da cultura através de como as palavras foram historicamente construídas. Parte do seu trabalho é reconhecer a tradição que se apropria do conceito de cultura. Williams (2007) explica que a palavra *culture*, em inglês, tinha muitos significados: habitar, cultivar, honrar com veneração. Depois, esses significados separaram-se dos substantivos derivados; com influência do latim, “honrar com veneração” desenvolveu-se para *cult* (culto) e cultura passou a ter o sentido de cultivo (WILLIAMS, 2007). De acordo com Williams, a partir de transformações sociais como a Revolução Francesa, a designação de cultura tornou-se algo abstrato, visto que a produção de significados está relacionada com a manutenção da ordem social (WILLIAMS, 2007).

Anteriormente ao século XVI, os principais usos do substantivo cultura se referiam ao cuidado *com* algo, como as colheitas, segundo Williams (2007). A palavra passou a descrever o desenvolvimento intelectual a partir do século XVIII, depois foi usada para indicar os modos de vida de um povo e, de forma tardia, passou a ter o sentido de práticas artísticas, como teatro, música e literatura (WILLIAMS, 2007). O autor ainda salienta que na arqueologia e na antropologia, particularmente, a menção à cultura aponta para a produção material, “enquanto na história e nos estudos culturais a referência indique fundamentalmente os sistemas de significação” (WILLIAMS, 2007, p. 122).

Além de explorar o significado de cultura em várias línguas, a cultura que “cultua”, a cultura que “cultiva”, Raymond Williams também destaca a cultura que funciona como instrumento de segregação pela sociedade, associando-a ao bom gosto e com o significado de “civilização”. Durante o século XIX, o principal uso do termo *Kultur*, - cultura em alemão - “ainda era como sinônimo de *civilização*” (WILLIAMS, 2007, p. 119). Ulpiano Bezerra de Meneses (1996) ao abordar os “usos culturais” da cultura, também afirma que a sociedade trata a cultura como um mecanismo de segregação.

Nossa sociedade formulou conceitos restritivos e deformantes de cultura, de valores culturais, de bens culturais, que se projetam também num certo tipo específico de “uso”, restritivo e gerador de deformidades, ainda que apresentado como nobilitante, mas, na realidade, desqualificador de outros usos e funções. (MENESES, 1996, p. 88).

O conceito de cultura é tão amplo que propicia algo importante: “todas as expressões culturais devem ser vistas em relação ao contexto social das instituições, das relações de poder e da história” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 26). As práticas sociais envolvem diferentes aspectos da cultura e comunicam significados que devem ser interpretados, pois:

Os seres humanos são seres interpretativos, instituídos de sentido. A ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma, mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas. (HALL, 2001, p. 16).

Nossa identidade como sujeito está relacionada à ideia de pertencimento a uma cultura, étnica, racial ou linguística (HALL, 2006), mas, isto não significa uma unidade plena entre indivíduos de uma mesma cultura. Somos produtores de diferenças e nos reconhecemos na diferença, já que “o Outro, ser exemplar de tudo que não faz parte do “eu”, ao mesmo tempo em que nos amedronta é quem garante a possibilidade de formarmos a consciência da nossa própria existência” (CASTRO, 2013, p.13). Com base nos estudos da Psicanálise, Stuart Hall apresenta o pressuposto de que a construção do “eu” depende do *olhar do Outro*. Sou o que sou, porque me reconheço na diferença do Outro. Assim, a interação do “eu” com a sociedade é responsável pela formação da identidade do *sujeito*. Atualmente, as discussões acerca da discriminação que determinados grupos sociais marginalizados sofrem, vem ganhando destaque e há uma percepção maior do Outro: o negro, a mulher, o homossexual, a transexual. Todas essas diferenças representariam o Outro diante de um homem branco, heterossexual e cisgênero², por exemplo.

A partir das ideias de Saussure – pai da linguística moderna -, Hall destaca que a existência da diferença é importante para estabelecer “significação”. O vermelho não é vermelho por sua “vermelhidão”, mas porque é diferente do verde, e é a relação com os outros membros do sistema de cores que o faz diferente (HALL, 1997). Contudo, as oposições binárias construídas durante o imperialismo – período que representou o domínio territorial, cultural e econômico de nações europeias sobre as africanas, e foram colocadas como fundamentais para a formação das sociedades - são criticadas por Hall, em *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, já que essas diferenças podem ser positivas ou negativas. No caso da África, historicamente explorada e abandonada pelos países imperialistas (HALL, 1997), essa representação do Outro sempre foi negativa. Na América Latina, o mesmo ocorreu com o domínio dos europeus sobre os povos nativos e com

²A definição de cisgênero é entendida aqui como a identidade de gênero do indivíduo que está em consonância com o gênero que lhe foi atribuído ao nascer.

os africanos que foram trazidos. Dessa forma, o índio e o negro foram colocados como os selvagens, e o branco como aquele que portava uma cultura superior e, portanto, levaria civilização aos demais povos. A partir daí, o racismo conseguiu atingir uma grande massa de população nos países europeus que expandiam seus territórios (HALL, 1997). Stuart Hall aborda a questão da Linguística para exemplificar o processo relacional de “significação”, pois “a linguagem é um sistema social por meio e através de” (HALL, 1997, p.25 – tradução da autora). A palavra **escravo** é usualmente relacionada aos negros – quando, na verdade, eles não são escravos e sim, - foram escravizados. O termo acabou naturalizando essa condição e tendo um significado pejorativo. Assim, podemos perceber a influência da linguagem na produção de significado (HALL, 1997).

O autor também aponta que, de acordo com a Antropologia, a cultura necessita dar “significação” às coisas para classificá-las. A cultura “é uma ciência interpretativa, à procura do significado” (GEERTZ, 1989, p. 15). Atribuir significado às coisas é um comportamento social do homem, visto que ele é capaz de compreender significados que não são sensoriais (WHITE, 2009). Já a interpretação “se torna um aspecto essencial no processo pelo qual significado é dado ou retirado” (HALL, 1997, p. 33 – tradução da autora). Não podemos classificar algo de preto, sem sabermos a diferença entre o preto e o branco. Nestas ações sociais está incluído o fenômeno da linguagem, algo que não pode ser individual, visto que não podemos fazer as regras da linguagem individualmente (HALL, 1997).

Logo, quando a cultura é ferramenta para desqualificar, pode ser considerada inferior, ou ser invisibilizada, ou representada de forma estereotipada.

Stereotypes refer as much to what is imagined in fantasy as to what is perceived as “real”. And, what is visually produced, by the practices of representation, is only half the story. The other half – the deeper meaning – lies in what is not being said, but is being fantasized, what is implied but cannot be shown. (HALL, 1997, p. 263)³.

Representar os diferentes grupos sociais sem estereotipar demanda conhecimento das relações de poder e daquilo que podemos classificar como história do Outro. A expansão do Imperialismo a partir do século XVII estabeleceu uma relação de poder vertical, principalmente entre brancos e negros. A maioria das nações resulta de culturas que foram unificadas através de processos violentos de conquista, que põem em xeque a ideia de uma

³“Estereotipar refere-se muito mais ao que é imaginado do ao que é percebido como real. E, o que é visualmente produzido pela prática da representação, é somente a metade da história. A outra metade (que é um significado mais profundo) se apoia no fato do que não foi dito, mas do que está sendo fantasiado, do que está implícito, mas não pode ser mostrado” (tradução da autora).

identidade nacional (HALL, 2006). Por isso, o embate cultural dentro de uma mesma nação é algo permanente. E este embate “depende em grande medida da maneira como cada grupo social é representado” (CASTRO, 2013, p. 19). Castro (2013) baseada em Foucault reafirma que somente o poder unido ao conhecimento consegue ser reconhecido e, portanto, muitas culturas estão sendo representadas de forma estereotipada. A representação demanda o exercício de olhar “as culturas subalternas”, pois,

Falar de saberes subalternos não é, portanto, apenas dar voz àqueles e àquelas que foram privados de voz. Mais do que isso, é participar do esforço para prover outra gramática, outra epistemologia, outras referências que não aquelas que aprendemos a ver como “verdadeiras” e, até mesmo, as únicas dignas de serem aprendidas e respeitadas. (PELÚCIO *apud* CASTRO, 2013, p.24).

Atualmente, muitos Outros buscam por representação. Com a diversidade de culturas e com as lutas do movimento negro, do movimento LGBT e do feminismo ganhando visibilidade, o exercício da alteridade⁴ – *a capacidade de compreender e de “colocar-se no lugar do Outro”* - tem se tornado cada vez mais fundamental para as questões de representação. Visto que “a alteridade é a ferramenta utilizada para não transformar a diferença em desigualdade, pois é no campo da cultura que as desigualdades são constituídas” (VEIGA *apud* CASTRO, 2013, p.30). Além do ensino regular, caberia a quem discutir estas representações sociais? Os meios de comunicação desempenham papel importante nesse processo, considerando que participam de processos de mediação “na dissolução de um horizonte cultural comum no âmbito da nação. Encarnam, assim, uma posição mediadora na construção de outras identidades” (ESCOSTEGUY, 2001, p.157).

2.1.1 Representação do negro na cultura brasileira

Por uma questão histórica, o negro escravizado foi representado nos livros de História do Brasil como um escravo passivo diante do tráfico negreiro. Possivelmente, a cultura negra, herança de pessoas que foram escravizadas foi considerada desqualificada por muito tempo. “Quando se começou a estudar o Brasil não como raça, mas como um grupo dotado de costumes, hábitos e valores - começamos a sair do inexorável para entrar no terreno do possível”. A afirmação de Roberto DaMatta nos remete à ideia de que conhecemos pouco nossas heranças culturais.

⁴Alteridade é a capacidade de, a partir de reconhecer-se num grupo social entre tantos, deslocar-se para tentar compreender outras realidades pertencentes a grupos diferentes (VEIGA, 2010, p. 43).

No Rio Grande do Sul, o que se sabe das influências negras na cultura do estado passa por um episódio de traição. Os lanceiros negros, como ficaram conhecidos os escravos que lutaram durante a Guerra dos Farrapos, viram na Revolução Farroupilha a possibilidade de emancipação, entretanto, os interesses dos coronéis não condiziam com as promessas, - como relata o jornalista e historiador Juremir Machado, em *História Regional da Infâmia*. As informações que temos das comunidades remanescentes de quilombo foram, muitas vezes, fornecidas pelo dominador, - no caso os senhores de escravos (MOURA, 1988). Segundo o historiador Paulo Sérgio da Silva, no imaginário popular temos a sensação do predomínio de uma cultura construída somente pela imigração europeia, devido à longa marginalização do negro na sociedade. Mas, foi justamente o trabalho escravo que possibilitou que outros grupos étnicos ocupassem o estado posteriormente.

Mesmo depois de mais de dez anos da Lei 10.639/03 – lei que propõe novas diretrizes no ensino da história para ressaltar a importância da cultura negra na formação da sociedade brasileira –, as instituições de ensino públicas e privadas ainda enfrentam dificuldades para implementá-la, uma vez que o ensino da história africana e afro-brasileira sempre esteve atrelada à escravidão.

De acordo com o autor Clóvis Moura, em *Sociologia do Negro Brasileiro*, no imaginário da sociedade brasileira ficou substanciado que a única forma de resistência e de luta negra teria sido o Quilombo dos Palmares – comunidade que no século XVII foi símbolo da liberdade dos negros e foi liderada pelo herói Zumbi -, e que essas comunidades seriam territórios ermos habitados por negros “fujões”. Logo se partia para as contribuições no samba (o negro com seu gingado), na capoeira (o negro forte) e assim, a participação negra na cultura brasileira se encerrava, sem sabermos do passado e do presente dessas pessoas. “O estereótipo reduz a pessoa a algumas simples e essenciais características, as quais são representadas como fixas pela natureza” (HALL, 1997, p.257- tradução da autora). Esses estereótipos ajudam a reforçar preconceitos diante do Outro, e definem elementos da cultura como coisas de preto e coisas de branco, gerando desigualdades.

O Brasil contemporâneo é marcado por profundas desigualdades sociais, um dos elementos fundantes dessa desigualdade é a “raça”, aqui entendida como construção social e cultural histórica, materializada na diferenciação de grupos sociais com base na cor da pele dos sujeitos. (GRISA, 2015, p. 54).

Em seu livro *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*, Stuart Hall afirma que “raça é uma construção política e social” (HALL, 2009, p.66). O Brasil, último país do mundo a abolir a escravidão, possuía uma estrutura de Estado despótica e centralizada montada para

combater qualquer tentativa de luta, em uma constante inferiorização social e racial do negro (MOURA, 1988). Até mesmo na Literatura, por muito tempo o negro não foi protagonista. Enquanto o indígena era exaltado, de uma forma europeizada, nenhum personagem negro foi representado como herói:

O índio do romantismo brasileiro era, por tudo isto, uma farsa ideológica, literária e social. Era uma contrapartida fácil para se colocar o quilombola, o negro insurreto e o revolucionário negro, de um modo geral, como anti-herói dessa literatura de fuga e alienação. (MOURA, 1988, p.26).

Os elementos da cultura africana como a dança e a religião de matriz foram fatores de resistência para esta população, que tinha o objetivo de “preservar o escravo e posteriormente o ex-escravo do conjunto de forças opressivas existentes contra eles” (MOURA, 1988, p. 138). Os quilombos foram importantes espaços de preservação desta cultura, mas existem poucas referências sobre eles, já que até mesmo Palmares se conhece apenas pelas documentações fornecidas pelo próprio colonizador (MOURA, 1988).

2.2 Comunidades quilombolas no Rio Grande do Sul

Depois da Abolição, como a estrutura da sociedade brasileira continuou praticamente a mesma, o pensamento racista provocado pela dominação colonialista perdura até hoje.

O racismo brasileiro se manifesta geralmente em situações de forte desigualdade hierárquica, o racismo anda em conjunto com o abuso de autoridade. Essa modalidade de racismo que se remete à violência real ou à negação de direitos garantidos em lei, que balizam a noção de dignidade humana é significativamente vivida pelos negros em nosso país. (GRISA, 2015, p.50).

As desigualdades sociais a que estão submetidos pela condição de sua “raça”, como falta de acesso à educação, ao emprego; são heranças desta estrutura do aparelho ideológico que colocou o branco como superior. “Há sólida tradição sociológica que sustenta a ideia de que o critério raça orienta desigualdades e as transmitem de geração para geração” (GRISA, 2015, p.56). As comunidades quilombolas também estão sujeitas a essa situação segregacionista. Os quilombolas sobreviveram à escravidão, ao descaso dos governos e também sobrevivem à criminalização da pobreza. Através de muita resistência, lutam pelo reconhecimento do seu passado, pela garantia do seu território, e da sua cultura. Lutam para que a História reconheça a contribuição que deram na formação do Brasil. E para que sua realidade seja visibilizada nos meios de comunicação.

Quando se pensa em comunidades quilombolas, usualmente a imagem que vem à cabeça é a de grupos isolados em lugares ermos, distantes dos centros urbanos, com um modo de vida rural. Como se os quilombos ainda fossem resquícios da época da escravidão, com indivíduos vivendo sem contato com a sociedade atual e o mercado de trabalho.

No entanto, atualmente se conhece a existência de quatro comunidades quilombolas no município de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul: quilombo dos Alpes, do Areal da Baronesa, do Fidélis e da Família Silva. A realidade destas comunidades é a luta diária por regulação fundiária, algo que ainda vem se estruturando no país e com avaliações a partir de novas gramáticas: o quilombola com descendência de escravos, não necessita ser da etnia negra, e sim demonstrar uma identificação territorial, que passa pelo reconhecimento da presença de gerações anteriores naquele local.

A regularização fundiária antes de responsabilidade da Fundação Cultural Palmares, que tentava realizá-la no estado através de parcerias com o governo do estado e com municípios, passou para o INCRA. A caracterização das comunidades remanescentes de quilombos deixou de estar atrelada à permanência centenária em um determinado território para definir-se a partir da autoidentificação destes grupos e de conceitos como resistência, historicidade e territorialidade. (CARVALHO, 2013, p.5).

Contudo, muitas são as dificuldades que as comunidades encontram nestes espaços, como especulação imobiliária e até mesmo o preconceito, caso do quilombo urbano da Família Silva, localizado em um dos bairros de maior poder aquisitivo em Porto Alegre, o Três Figueiras. Para garantir o processo de titulação é exigida muita organização: como elaborar atas, estatutos e contratar advogados, uma vez que “como se trata de uma titulação coletiva, ela precisa acontecer em nome da associação dos remanescentes de quilombos” (CARVALHO, 2013, p. 10).

Todos esses custos são complicadores para as comunidades, além do desconhecimento por parte das pessoas. A superação dos obstáculos em relação à titulação das comunidades remanescentes de quilombos passa pelo conhecimento das necessidades dessas populações, tanto pelo poder público como pela sociedade. As diversas situações regionais devem ser consideradas, mas, sobretudo é necessário o discernimento de que:

Trata-se de um tipo de regularização fundiária que não pode estar pautado exclusivamente pela experiência estatal de promoção da reforma agrária ou de reconhecimento de territórios indígenas, pois embora sejam referenciais importantes, não são suficientes para dar conta da específica e ambivalente inserção da população negra na sociedade brasileira e de sua relação com a terra. (CARVALHO, 2013, p.13).

Depois de anos de luta e várias tentativas de despejo, no dia 25 de setembro de 2009, o quilombo da Família Silva foi o primeiro quilombo urbano do Brasil a ser titulado. A comunidade conquistou parte de seu território onde vive há mais de 80 anos, o que corresponde a uma área de 6.500 m². No bairro Três Figueiras, onde o m² é um dos mais caros⁵ da cidade, os integrantes da Família Silva ainda sofrem com a discriminação dos vizinhos. E apesar de titulados estão submetidos a tentativas de sufocação do quilombo, uma vez que empresas de telefonia e internet se negam a prestar o serviço aos quilombolas, segundo o jornalista Luix da Costa⁶, do Movimento Negro Unificado. Em 2005, munidos com falsas ordens de despejos e acompanhados pela Brigada Militar, caminhões cercavam o quilombo. Dentro dele, os moradores se uniram e o cercaram de pneus velhos aos quais atearam fogo. Durante quinze dias, a Família Silva resistiu e graças a um termo de posse lavrado às pressas pelo INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária), conseguiu afastar os invasores. Essa é uma luta de resistência, sobretudo de sobrevivência ao racismo, desde o Colonialismo.

Temos dificuldades em encontrar produtos midiáticos tradicionais que abordem a questão quilombola, e quando são produzidos “fazem o uso do senso comum ou do conhecimento científico do assunto ou simplesmente se complementam com o exótico e com o real para serem transmitidos.” (MAGALHÃES E RATTTS, 2006, p.1). Conforme Amaral (2006), a mídia ainda mantém um forte discurso racial, “que auxilia na manutenção dos clichês que permitem a crença geral de que esses grupos vivem em comunidades secularmente isoladas e essencialmente negras, perdidas no tempo e espaço”.

A realização de matérias sem aprofundamento não contribuem para o debate sobre a existência de quilombos, pois conforme Magalhães e Ratts (2006), as exposições sem efeitos benéficos para as comunidades não têm sentido de existência para elas. Dessa forma, quando um produto de comunicação é pensado para representá-las e dar visibilidade às suas lutas, contribui para um melhor entendimento da sociedade, visto que:

A representatividade também é uma identidade na medida em que sugere as possibilidades de interpretação cultural de (por) um determinado povo. Isto é, a representação negra que, por anos fora desvalorizada, capta na memória deste momento histórico, uma identidade de luta e resistência aos estigmas negativos formados na sociedade. (ALMEIDA E SANTANA, 2012, p.9).

⁵Valor do m²: R\$ 6.718,92. Disponível em: <<http://revista.zapimoveis.com.br/os-bairros-mais-caros-de-porto-alegre-4597019-sc/>>

⁶Em entrevista concedida às reportagens “Quilombo é luta”, disponível em <http://issuu.com/3x4fabico/docs/3x4_issu>, e “Quilombos Urbanos”, disponível em <<http://www.ufrgs.br/estudioderadio/?p=1184>> Data de acesso: 21 de outubro de 2015.

Em um país miscigenado como o Brasil, muitos são os Outros para representar. E representar é algo inerente na vida do jornalista, que constantemente tem de relatar em seu trabalho toda esta diversidade cultural do Outro. E como representar o Outro? Como reportar o Outro sem incentivar uma cultura racista permeada de estereótipos que contribuem para a causa de desigualdades? “Se pensarmos na metáfora bourdiana (BOURDIEU,1997) dos óculos específicos que os jornalistas utilizam, que os fazem ver o que veem de determinadas formas, como atuar para trocar estes óculos pelos de outras pessoas?” (LAGO, 2010, p.168). Este é o grande desafio para o jornalismo, fazer o exercício de alteridade. Olhar o Outro se torna indispensável para que o jornalista avalie as representações que pratica.

2.3 Alteridade no jornalismo

Sabemos que os modos de narrar um fato são diversos. Segundo José Marques de Melo, questões centrais das minorias como cidadania, identidade, e marginalização, são de difícil compreensão. Sobretudo no Brasil, com tantas misturas e especificidades regionais. Especificidades que podem ser representadas de diferentes formas. E é papel da comunicação, bem como do jornalismo visibilizar toda a diversidade brasileira. “Para o jornalismo, no momento atual, é fundamental um olhar que busque conhecer os modos de narrar os fatos” (RESENDE, 2009, pg. 3). O jornalismo deve estar

atento às várias experiências da sociedade e de suas expressões”, sabendo “captá-las onde elas têm pouca capacidade de se fazer ouvir institucionalmente” e dando lhes “voz de modo a suscitar a reflexão de públicos mais vastos. (NEVEU *apud* LAGO, 2010, p.167).

No entanto, o jornalismo e até mesmo a academia, quando retratam comunidades socialmente vulneráveis, como o exemplo dos quilombos, o fazem de maneira exploratória, destacando o exótico, sem dar retorno aos pesquisados e muitas vezes, sem ouvir a sua voz. Assim, a cultura de oposição binária (HALL, 1997) é mantida, e continua a colocar o negro como selvagem, objeto de estudo; e o branco como civilização. Além de reforçar algum estereótipo, que “simbolicamente fixa limites, e exclui tudo ao qual não pertença” (HALL, 1997, pg.258 – tradução da autora). De acordo com Stuart Allan (2010) é urgente que se desconstrua a projeção racista das dicotomias “nós e eles”, frequentemente, reveladas nas reportagens.

Por outro lado, há também uma rotina de produção jornalística que influencia os critérios do que é notícia e do que deve ser reportado. A produção de textos e imagens

pautados por uma classificação prévia significa dar forma ideológica e cultural às informações (RESENDE, 2007).

Os valores-notícia fornecem critérios nas práticas de rotina do jornalismo que permitem aos jornalistas, editores e agente noticiosos decidir rotineira e regularmente sobre quais as estórias que são noticiáveis e quais não são, quais as estórias que merecem destaque e quais as que são relativamente insignificantes, quais as que são para publicar e quais as que são para eliminar (Nordenstrong, 1972; Breed, 1955; Hall, 1975). (TRAQUINA, 1993, p.225).

Valores de seleção como relevância, valores de construção como personificação, são alguns dos critérios que consistem o conjunto de fatores que buscam dar os múltiplos lados da questão. Os critérios de noticiabilidade são de alguma forma “manuseáveis por jornalistas no seu cotidiano profissional, servindo concretamente como técnica ou recurso de trabalho” (FRANCISCATO, 2005, p.172). Contudo, esta busca por diversidade de opiniões é contraditória, já que a mídia é quem acaba por selecionar o que é relevante, na sua função de curador da realidade social fornecida pelas fontes institucionais (TRAQUINA, 1993). Tendo em vista este cenário:

As maneiras pelas quais as escolhas rotineiras e cotidianas dos jornalistas com relação àquilo que é para relatar – qual a melhor forma de fazê-lo, e por que – os envolvem numa política de mediação, na qual uma cultura de alteridade se mostra muitas vezes significativa. (ALLAN, 2010, pg.26).

Aqui o jornalismo escolhe como referência a macroestrutura e as fontes que a ela se relacionam. Pois o conhecimento popular não basta por si só, havendo sempre a necessidade de uma fonte especialista para embasá-lo. E, ao fazer isso, pode “desqualificar e tornar invisível o Outro em sua alteridade plena” (LAGO, 2010, pg.174). Resende (2007) a partir da leitura de Foucault, esclarece que, se antes eram as sociedades do saber as legitimadoras de uma fala que se pretendia verdadeira, hoje, a mídia mostra-se como tal ao utilizar-se do seu amparo institucional e da produção de um discurso que certamente regula o status quo. Em uma sociedade em que a maioria das pessoas não tem acesso aos meios de poder e que a política e a opinião estão concentradas, o papel mediador da mídia desempenha função direta na formação de opinião (TRAQUINA, 1993).

Os discursos jornalísticos tornam-se expressões máximas do que é verdadeiro; e é com eles, vale dizer, que construímos os nossos modos de compreender e ver o mundo, visões que tecem nossa percepção do outro e nossa maneira de lidar com o diferente ou o semelhante. (RESENDE, 2007, pg.83).

Ou seja, quem fala através dos meios de comunicação é aquele que se coloca como legítimo para informar e propagar a verdade. Esta mediação insere o jornalista em uma

posição de poder que tem a possibilidade de contribuir para o reconhecimento da diferença e compreendê-la ou apenas desqualificá-la, pois quem fala pode deslegitimar um outro (RESENDE, 2009). Os exemplos de representação de muçulmanos pela mídia é um exemplo emblemático. As coberturas em episódios de atos terroristas acabaram por fazer simplificações e reforçar estereótipos, fazendo com que muitos muçulmanos fossem rechaçados por sua condição cultural em países da Europa e nos Estados Unidos. A falta de empenho dos jornalistas em esclarecer os fundamentos do Islã contribuiu para distorções. De acordo com Stuart Allan (2010), os relatórios noticiosos da imprensa britânica no período de 2006 a meados de 2007, retratavam um antagonismo entre Ocidente e Islã. O preconceito sofrido por muitos muçulmanos tidos como sinônimo de “terrorismo” fez com que jornalistas reconhecessem a discriminação.

Nós como profissionais precisamos arcar com mais responsabilidade pelas matérias que colocamos no domínio público e pelo efeito que elas causam na sociedade mais ampla. Verdadeiras ou não, estas matérias mergulham profundamente na consciência pública e não podem deixar de influenciar a maneira com que as pessoas percebem umas às outras. (SMITH *apud* ALLAN, 2010, pg.36).

As notícias selecionadas para o público envolvem uma visão de mundo, que é subjetiva. Não se pode descartar a bagagem ideológica do jornalista durante a mediação, e a importância que o jornalismo conquistou ao longo das sociedades, como instituição socialmente aceita para narrar a realidade (FRANCISCATO, 2005). Carlos Eduardo Franciscato (2005) propõe uma reflexão acerca do desenvolvimento do jornalismo para entendermos como a sua caracterização o tornou uma instituição social. Dentre as principais características está o princípio de operar com a verdade do real e ter o compromisso de cumprir essa tarefa (FRANCISCATO, 2005). Além disso, o discurso do relato jornalístico é feito com base em um sentido de fidelidade ao retratar o mundo: “O produto jornalístico funciona como ‘documento público’” (PARK *apud* FRANCISCATO, 2005, p.169).

Segundo Marcia Veiga (2010), a atividade jornalística também desempenha uma função pedagógica, uma vez que se propõe a produzir os saberes cotidianos e a “explicar” o mundo. “O jornalismo é um conhecimento social e cultural que ensina” (VEIGA, 2010, p. 33). Por isso, o jornalismo exerce um papel importante na construção da cidadania. Ainda que o advento das novas tecnologias já tenha colocado em xeque a atividade jornalística, a imprensa ainda é vista culturalmente como agente legitimador pela sociedade. Com a ascensão da chamada classe C, com o ingresso de um número maior de negros nas universidades, e com as conquistas dos movimentos LGBT e feminista, muitos são os *Outros* que se tornam objeto de representação pelos jornalistas. Logo, a obrigação social do

jornalismo “só pode se concretizar com a incorporação da alteridade como referente” (LAGO, 2010, pg.164).

Ao problematizar as mudanças estruturais no campo jornalístico, Rosental Alves (2001) aborda a reinvenção do jornalismo na internet. Atualmente, a busca pela instantaneidade das notícias tem transformado o perfil das redações. Um desafio imposto pelo surgimento das mídias digitais, no qual as empresas noticiosas ainda tentam se adequar. O jornalista precisa saber trabalhar com as linguagens de áudio, de texto e de vídeo. Todavia, novos jornalistas não são contratados e atravessamos um período de muitas demissões no país, segundo a Federação Nacional de Jornalistas (FENAJ). Franciscato (2005) mostra que para compreender a atual produção da instituição jornalística, temos que considerar os adventos tecnológicos. A tecnologia possibilitou “a constituição de um sistema midiático complexo e diversificado, diferenciado segundo as potencialidades de produtos e suportes específicos (impresso, som, som/imagem e hipertexto)” (FRANCISCATO, 2005, p.164). A simultaneidade também se torna processo no sistema e nas relações sociais, e assim:

A experiência de atualidade, ao se aproximar dramaticamente da meta da instantaneidade e utilizar o ‘instante’ como ordenador temático, gera uma tensão entre sua real capacidade de relatar o instante e a secundarização do atendimento a outras tarefas fundamentais do jornalismo, como a apuração rigorosa da informação. (FRANCISCATO, 2005, p.165).

Com esse imperativo da pressa, nos parece cada vez mais difícil que o profissional tenha empenho em aprofundar aquilo que reporta, reconhecendo as diferenças e as compreendendo. E é justamente no reconhecimento da diferença nas formas de narrar, que enfrentamos melhor o dilema de olhar o Outro (RESENDE, 2009). Com a pluralidade de vozes que precisam ser representadas, a busca por rapidez acabará contribuindo para que muitas vozes continuem silenciadas. No caso dos negros, o não reconhecimento das demandas específicas desta população e o uso frequente de estereótipos para a representação de sua cultura, bem como a ausência de imagens positivas sobre eles, continuarão recorrentes no jornalismo brasileiro.

Para Stuart Allan, há também de se somar o fato de que tanto jornais com características mais liberais como jornais com características conservadoras não possuem jornalistas negros. “O enriquecimento da cultura interna de uma organização noticiosa é de importância vital, e está muito atrasado” (ALLAN, 2010, pg.37). Entramos nos anos 2000 com o jornalismo sendo uma das profissões com a menor proporção de negros no país: 15,4%

contra 82,8% de brancos, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE)⁷. Algo que reflete as desigualdades socioeconômicas no Brasil e o racismo no acesso às redações.

Por outro lado, também vivenciamos um momento de discussão sobre novas diretrizes no ensino de Jornalismo. Em 2013, o Ministério da Educação instituiu novas diretrizes nacionais para a graduação do curso de Jornalismo. No entanto, as universidades ainda discutem suas grades curriculares. Conforme Allan (2010), é preciso definir se nos basearemos pelo cenário atual do mercado ou pela necessidade de olharmos aqueles que serão representados.

Para os jornalistas dispostos a participar do diálogo e debate sobre como definir melhor a sua identidade em novas e progressivas maneiras, poderá se mostrar vantajoso começar não com as premissas de uma profissão que procurar servir, mas com as suas obrigações com os públicos diversos cujos interesses afirmam representar. (ALLAN, 2010, p.39).

Como mencionado anteriormente, o jornalista faz parte de uma sociedade e de uma cultura, o que acaba intrincando o exercício de alteridade. Em sua dissertação de mestrado, Marcia Veiga - através do método de observação participante, - acompanhou a rotina da produção de notícias em uma redação de um grande veículo de comunicação. Para a autora, o jornalista pode ser um profissional autorreferente e pouco reflexivo (VEIGA, 2010). Então, como pensar em uma formação que contemple uma maior reflexão acerca das questões de representação social? A Antropologia que tem o objetivo de estudar o Homem na sua plenitude e os fenômenos que o envolvem, é a principal fonte de entendimento do que é alteridade: “enquanto a antropologia se coloca a necessidade de apreender, compreender e acolher o Outro, o jornalismo opera no sentido inverso” (LAGO, 2010, pg.173). Estudar as diferenças e o Outro se mostra substancial para que o indivíduo jornalista seja capaz de se colocar no lugar do outro, em uma relação baseada no diálogo e na valorização das diferenças existentes. Pois “qualquer trabalho que vise refletir sobre as condições de existência real de aspectos da relação entre jornalismo e sociedade, deve problematizar a perspectiva da importância social do jornalismo” (LAGO, 2010, pg. 165). Se não houver uma discussão forte em sala de aula para reformulação dos valores de representação, alternativas mais fáceis serão encontradas (ALLAN, 2010).

⁷OBSERVATÓRIO DA IMPRENSA. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/mural/a_identidade_do_negro_na_midia/> Data de acesso: 17 de agosto de 2015.

Com a dificuldade de tempo e na formação para compreender as formas de narrar, há outras alternativas além das notícias diárias. “Outros recursos técnicos cada vez mais são utilizados de forma didática, cumprindo o papel pedagógico que lhe é característico” (VEIGA, 2010, pg.40) – como grandes reportagens e documentários. Trabalhos que possibilitam ao profissional maior apuração e maior pesquisa sobre o que irá representar. Ainda assim “um dos dilemas éticos que atravessa não só a produção de documentários, mas todos os objetos que, no viés da representação, se incubem da função de falar do outro, diz respeito aos modos de representar este outro na sua diferença” (RESENDE, 2009, pg.5).

3 A FUNÇÃO DO DOCUMENTÁRIO NA REPRESENTAÇÃO DO OUTRO

Representar está na essência do documentarismo. De maneira distinta, o estilo documentário propicia que os produtores desenvolvam suas temáticas, tornando-as visíveis e audíveis. Bill Nichols (2005) em seu livro *Introdução ao documentário* oferece uma visão geral sobre as características dessa forma de fazer cinema.

O autor explica que os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não-ficção, uma vez que são a matéria de que é feita a realidade social. Trabalhar com a não-ficção possibilita ao cineasta representar os diversos grupos em sua individualidade, trazendo novas experiências para o espectador, já que “os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos” (NICHOLS, 2005, p.27). É também uma maneira de olhar e, sobretudo, uma maneira de escuta ao Outro. E são os métodos adotados pela produção e pela direção que irão auxiliar nesse sentido.

João Moreira Salles⁸ costuma dizer que a notícia é o que atrapalha o documentário, pois ele deve ser para experienciar algo. Como exemplo, Moreira Salles menciona o início do outono: “Em 21 de março começou o outono, essa é uma notícia. A outra coisa é descrever a árvore que fica vermelha diante da sua janela. Aí você está, de certa maneira, transmitindo uma experiência do outono”. Nesse aspecto, ao descreverem sobre seus temas, os documentários propõem um conjunto de questões que nos fazem pensar e ver o outro.

No presente capítulo iremos apresentar as ideias básicas que definem as funções do filme documentário. Também destacaremos as abordagens produzidas pelo estilo documentário nas representações sociais. Por fim, faremos uma reflexão acerca da relação do cineasta com o outro e da experiência proporcionada ao espectador por meio de escolhas e procedimentos narrativos que determinam uma visão sobre o Outro.

3.1 Características do documentário

Existem seis modelos de documentário, de acordo com Bill Nichols (2005). O modo *poético*, que enfatiza combinações visuais e passagens descritivas; o *expositivo*, com comentários verbais e com lógica argumentativa; o *reflexivo*, que chama a atenção para convenções que regem o cinema; o *performático*, com características geralmente

⁸Entrevista concedida à Tv Câmara. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J6cjVR_tTxc>Data de acesso: 04 de agosto de 2015.

experimentais; o *observativo*, com engajamento direto no cotidiano das pessoas; e o *participativo*, em que as filmagens acontecem em entrevistas ou em outras formas de envolvimento. Nos dois últimos estilos “os personagens, ou atores sociais, podem ir e vir, proporcionando informação, dando testemunho, oferecendo provas” (NICHOLS, 2005, p. 56). Visto que na não-ficção as pessoas são tratadas como atores culturais e não como artistas teatrais, pois continuam a desempenhar suas atividades próximo de como fariam sem a presença da câmera (NICHOLS, 2005).

Manuela Penafria (2004) esclarece que, para estar junto aos atores sociais, a produção e a filmagem dos filmes de não-ficção acontecem *in loco*. Uma espécie de “prova” e de autenticidade do registro, que também constituem a matéria base do documentarismo. A autora salienta que “o momento das filmagens propriamente ditas é extremamente importante, não só porque é aqui que se estreita a relação documentarista-intervenientes, mas também, porque o material recolhido é decisivo para o filme final” (PENAFRIA, 2001, p.4). Neste momento, a câmera cinematográfica funciona como uma “extensão” do olho humano, pois:

O olho mecânico (câmera) mostra-nos a “verdadeira realidade”, completa e aperfeiçoa o olho humano. O aparato cinematográfico mostra-nos a nossa presença no mundo. Ao mesmo tempo, transcende-a, pois mostra-nos o que sem ele nunca poderíamos ver. (PENAFRIA, 2004, p.7).

O estilo documentário também apresenta como característica o recurso da locução em *off*⁹ – mais precisamente – a *voz-over*, uma estrutura institucional, conforme Nichols (2005). Esse procedimento consiste em uma narração em que o narrador, geralmente, não aparece, é onipresente e onisciente, mas não é personagem. Entretanto, há também os filmes que não utilizam esse método. Para Jean-Claude Bernardet (1985) essa “voz do saber”, quando dispensada, é uma maneira de escutar a “voz do outro”, que é mais legítima e portadora de uma “verdade” cinematográfica. O vídeo ainda desperta no público um “desejo de saber”, como observa Nichols (2005), já que transmitem um caráter informativo, persuasivo e até mesmo poético. Além de propor a satisfação desse desejo, compartilhando conhecimento. “*Eles falam sobre eles para nós*, e nós obtemos prazer, satisfação e conhecimento como resultado” (NICHOLS, 2005, p.70).

Outro traço que define o documentário é a possibilidade de ressaltar temas que são inerentes ao coletivo, além da ausência da obrigatoriedade de atualidade que a notícia exige (PENAFRIA, 2001). Segundo Manuela Penafria (1998), o ato de “documentar” a vida das

⁹ “voz *off*” é a voz que lê o “comentário” ou a “narração” do filme, e somente esta. Conservo a expressão “voz *off*” por ser usual em português, apesar de imprecisa, pois são *off* todos os sons cuja fonte não é visível na imagem (afirmação também imprecisa)” (BERNARDET, 1985, p.11).

peças e os fatos que ocorrem na sociedade pode ser feito de diversos modos. E, ao longo de sua história, o documentário tem cumprido o papel de registrar os acontecimentos do mundo (PENAFRIA, 1998). Para a autora, o registro produzido pelos filmes documentários é uma forma de marcar nossa existência, uma vez que “lembra-nos que fazemos parte do mundo e que interagimos com ele” (PENAFRIA, 2004, p.8).

Durante a década de 1930, o movimento documentarista britânico afirmou que os documentários possibilitam uma tomada de consciência sobre questões que dizem respeito à toda sociedade (PENAFRIA, 2004). No Brasil, Jean-Claude Bernardet afirma que, durante as décadas de 1960 e 1970, podemos observar que a maior parte da produção documentária começa a registrar a cultura popular, as artes, a música – motivada pelo contexto político da época. Posterior ao Golpe Militar, sob a influência política dos movimentos sociais e do aparecimento das “minorias”, há o surgimento de um modelo sociológico de documentários, preocupados com os problemas sociais (BERNARDET, 1985).

Um dos principais atrativos do gênero é essa capacidade de falar de tudo e, principalmente, das questões que envolvem as sociedades. De acordo com Penafria (2001) cada filme tem a possibilidade de auxiliar - da sua maneira - o cumprimento de uma das principais funções do documentarismo: discutir sobre o nosso próprio mundo; confrontando-nos ou distanciando-nos de nós próprios. A autora destaca que apresentar novas perspectivas, outras formas de encarar o mundo, ou de mostrar aquilo que, por qualquer dificuldade ou condicionalismos, muitos não veem, é então a principal tarefa de um documentarista, já que

documentar é algo importante do ponto de vista da humanidade. Subjacente a esse ato estará, porventura, a vontade de preservação das nossas memórias, uma tomada de consciência da nossa diversidade ou uma necessidade de nos manifestarmos. (PENAFRIA, 2004, p.11).

Para Miranda (2011), podemos observar através dos documentários, questões invisibilizadas e importantes que necessitam de atenção. Pois neles, podemos ter a visão fílmica de uma determinada realidade:

Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. Por nos oferecerem uma representação reconhecível do mundo, os documentários tendem a ser apreendidos como verdade e por isso merecem atenção e reflexão. (MIRANDA, 2011, p.49).

No entanto, retratar dificuldades sociais não garante uma separação absoluta entre filmes de ficção e documentários, uma vez que alguns documentários servem-se de práticas como roteirização, ensaio ou encenação (NICHOLS, 2005). Ainda que os documentários

ofereçam ao espectador um retrato das pessoas e de lugares que não precisaríamos necessariamente ir ao cinema para ver, o documentário

não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão de mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. (NICHOLS, 2005, p.47).

Logo, representar também é um dos fundamentos básicos no ato de documentar. “Os documentários significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões” (NICHOLS, 2005, p.30). Representar no processo de documentação passa por diversas etapas, uma vez que

A representação antecede a filmagem e prossegue mesmo depois do filme terminado, quando este se dirige ao espectador. Disseminada na vida social, a representação – mais do que um repertório de enunciados no qual se encarnam valores e visões de mundo – é uma forma viva da mediação, um terceiro simbolizante que se interpõe entre o um e o outro. (GUIMARÃES E LIMA, 2007, p.146).

3.2 A representação social no documentário

Nichols (2005) reforça que o fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Por conseguinte, fazem uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular. Entre as possibilidades dessa voz está a defesa de uma causa, a apresentação de um argumento, bem como a transmissão de um ponto de vista (NICHOLS, 2005). Logo, por meio das representações que desenvolve, esse estilo de fazer cinema busca nos persuadir pela potência de seu argumento.

O estilo do argumento em um documentário difere do utilizado em filmes de ficção, visto que a voz está claramente relacionada ao estilo, à maneira pela qual o filme molda seu tema (NICHOLS, 2005). “O documentário é um espaço onde existe e deverá existir sempre, a possibilidade de construção de significados a partir das imagens e dos sons do mundo que nos rodeia” (PENAFRIA, 1998, p.2).

Ao analisar o documentário *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), Jean-Claude Bernardet (1985) aponta a maneira como o processo de adaptação das pessoas que estavam inseridas no intenso fluxo migratório do nordeste em direção a São Paulo foi representado. Neste caso, a voz do locutor é muito usada, os migrantes são entrevistados para relatar sua *experiência*: sua vida, os motivos que os levaram a migrar; e o locutor demonstra através da sua fala, como se

tivesse a voz do *saber*, uma visão sociológica, sempre obedecendo à gramática e à norma culta (BERNARDET, 1985). Portanto, “se o saber for a voz do locutor, os entrevistados não possuem nenhum saber sobre si mesmos” (BERNARDET, 1985, p.13). Guimarães e Lima (2007) sugerem que o cineasta conceda ao Outro a prioridade que até então era concedida ao Eu.

O documentário, a partir do arranjo de seus recursos expressivos, confrontados com aquilo que ele se esforça por representar (e que não será de todo representável) poderia realizar pelo menos dois gestos: primeiro, promover a disjunção entre a imagem e a palavra e, ao assumir que falar não é ver, libertar a palavra tanto do visível quanto do invisível; em seguida, abandonar o Eu como medida para o conhecimento do outro, descentrá-lo radicalmente. (GUIMARÃES E LIMA, 2007, p.153).

Entretanto, Bernardet esclarece que a exterioridade do locutor se justifica quando o argumento escolhido pelo filme adota uma postura sociológica (BERNARDET, 1985). A visão sociológica e a visão antropológica, geralmente, são apresentadas nas representações do Outro, contudo, Freire (2005) destaca que o filme antropológico tem sido frequentemente identificado com duas tendências do documentário: exploração do exotismo e preocupação etnográfica. Assim, algumas especificidades de outras culturas podem ser assimiladas ao extraordinário, ao incomum.

O modo como os filmes encaram o desafio de ir ao encontro do outro é bastante diversificado, e as dificuldades desta tarefa aumentam sobremaneira quando se trata de filmar o outro de classe, pertencente a um grupo social à margem da sociedade e, conseqüentemente, à margem da esfera da visibilidade. (GUIMARÃES E LIMA, 2007, pg.149).

Já Rafael Valles (2015) faz um comparativo no modo como documentário e telejornalismo representam o Outro. Visto que o telejornalismo concentra-se em registrar o momento presente, o documentário possui como alternativa a liberdade de um tempo superior para elaborar suas temáticas. Permitindo assim, que o cineasta seja mais cuidadoso e tenha mais tempo de aprofundamento, sem a exigência de entregar o material no mesmo dia, por exemplo (VALLES, 2015). Por outro lado,

seria reducionismo dizer que todo o telejornalismo assume uma posição ampla e superficial em relação ao outro, assim como seria pretensioso dizer que toda produção vinculada ao cinema documentário priorize uma abordagem aprofundada sobre o outro. (VALLES, 2015, p. 61).

Ao analisar quatro reportagens referentes ao *massacre do Carandiru*¹⁰, realizada pela emissora Rede Globo nos programas *Jornal Nacional* e *Fantástico*, Valles (2015) enfatiza a primeira delas - a reportagem produzida no dia seguinte ao ocorrido. A representação do que aconteceu com aquelas pessoas passa somente pelo discurso das fontes oficiais, como o diretor da Casa de Detenção e o então prefeito da cidade de São Paulo. “Nessa reportagem, a única possibilidade de se conhecer uma posição dos presos é quando a imagem mostra uma faixa com os dizeres ‘queremos nossos direitos’” (VALLES, 2015, p.50). O autor conclui que o material jornalístico da emissora não contemplou quem realmente foi vítima, no caso, os presos.

Ao comentar sobre o documentário *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003), que também aborda a questão do massacre, mas sob a ótica dos detentos, Valles (2015) ressalta uma tendência seguida pela produção documental brasileira: buscar a afirmação do sujeito perante os grupos. Pois há momentos em *O prisioneiro da grade de ferro*, em que os próprios prisioneiros executam a câmera, ou seja, a representação social é feita pelos próprios sujeitos. Bernardet (1985) classifica essa estratégia como uma tentativa de buscar a voz do outro, de “erguer o outro”. Mesmo considerando as particularidades de cada meio, o pesquisador Rafael Valles entende que a seleção e a abordagem indicam diretamente o discurso que será construído sobre o outro (VALLES, 2015).

Vivemos numa era onde o real e a representação do real possuem uma linha muito tênue entre si, identificar a distância entre ambos se torna essencial para poder entender as construções discursivas que se estabelecem diante de um determinado fato. (VALLES, 2015, p.48).

Representar imigrantes, presidiários, trabalhadores, pessoas de classes inferiores exige do cineasta uma sensibilização em relação àquilo que irá transmitir para o espectador, já que as representações sociais e os discursos produzidos “são determinantes para a construção da alteridade” (VALLES, 2015, pg.49). Logo, o exercício de alteridade também é fundamental para a relação que o diretor terá com os atores sociais, para que a maneira com que sejam representados também provoque no público a disposição em *olhar o outro*.

¹⁰O Massacre do Carandirú, como ficou conhecido, ocorreu no dia 2 de outubro de 1992, na Casa de Detenção de São Paulo. Após a intervenção da polícia para conter uma rebelião, 111 presos foram assassinados. Disponível em: <<http://globotv.globo.com/rede-globo/memoria-globo/v/massacre-no-carandiru-1992/2268236/>>Data de acesso: 30 de setembro de 2015.

3.3 O ponto de vista e a relação com o Outro

Segundo Rafael Valles (2015), frequentemente, percebemos nas reportagens jornalísticas uma preferência pelas fontes oficiais e quando as comunidades, as pessoas comuns e os grupos vulneráveis prestam seus relatos, há sempre a necessidade de se ouvir um especialista que legitime esses discursos. Logo, o não direito à palavra é uma espécie de condenação aos grupos vulneráveis: a de seguirem sendo marginalizados pela sociedade (VALLES, 2015). Já os filmes documentários são caracterizados por uma percepção do outro. Eles envolvem uma relação diferente entre o cineasta e o seu tema (NICHOLS, 2005). No entanto, Jean-Claude Bernardet destaca que o documentário também é discurso, já que é feito de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Para o autor, é necessário deixar de “fingir a coincidência com o real e colocar o discurso em primeiro plano” (BERNARDET, 1985, p.77).

Uma questão que deve ser observada, segundo Miranda (2011), é que o real também pode ser arquitetado para servir ao discurso do diretor. “A linguagem é construída para que nenhuma dúvida paire a respeito do assunto, dentro de uma visão estreita do senso comum de que o documentário é uma apresentação fiel da realidade” (MIRANDA, 2011, p. 50). De acordo com Manuela Penafria (2001) é comum encontrarmos filmes onde o realizador é também produtor, câmera e, em especial, também editor. Logo, nesta situação, é o documentarista que produz os intervenientes¹¹, define os movimentos de câmera e seleciona as cenas na montagem com as suas próprias motivações.

Tendo em conta que o ponto de vista de um plano é entendido como representando uma visão individual, seja a do documentarista, seja a de um interveniente, o ponto de vista determina com quem o espectador se identifica e o modo como o espectador lê os planos (e o filme) e interpreta a ação. É através do uso de câmera de filmar e da montagem que o documentarista define qual o ponto de vista a transmitir e, conseqüentemente, qual o nível de envolvimento do espectador. (PENAFRIA, 2001, p.2).

Portanto, Penafria (2001) enfatiza que cada ideia desenvolvida de uma temática, constituiria a visão do realizador sobre determinado assunto. Assim, “cada seleção que se faz é a expressão de um ponto de vista, quer o documentarista esteja disso consciente ou não” (PENAFRIA, 2001, p. 3). Para Bill Nichols (2005) o ponto de vista social do cineasta também representa qual será a voz do documentário no instante de criação do filme.

¹¹Intervenientes (PENAFRIA, 2001) é uma expressão que significa o mesmo que atores sociais, ou seja, os entrevistados.

Consuelo Lins (2004), pesquisadora do cinema de Eduardo Coutinho, comenta que a abordagem do autor se insere no que é chamado de cinema-verdade francês, que tem como filme manifesto *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1960). Essa tradição reconhece a intervenção explícita na realização de um documentário, já que ao ligar uma câmera diante de uma determinada realidade, ela sofrerá uma transformação (LINS, 2004).

Mesmo que não haja para o documentarista a consciência dessa intervenção e que ele acredite em uma representação totalmente fidedigna, Penafria (2001) sugere que, antes de tudo, é fundamental determinar qual é a sua motivação, ou seja, o documentarista deve questionar-se sobre os propósitos que o levam a desenvolver a produção de um documentário.

Essa tentativa de estabelecer uma representação fiel do real, de acordo com Miranda (2001) faz com que uma série de escolhas sejam estabelecidas, como realizar entrevistas para garantir a autenticidade dos fatos. Normalmente, os produtos não apresentam contradições, a montagem e a finalização são coordenadas em função das necessidades do filme e o diretor ou locutor assume uma postura de exterioridade em relação à experiência relatada (MIRANDA, 2011). Como reforça Penafria (2001), a não direção de atores, o uso de cenários naturais, os modos de utilizar a câmera, são recursos que constituem o “garante” da autenticidade do representado no documentário.

No entanto, é preciso lembrar que essa ligação documentarista-intervenientes proporciona uma visão específica. “A natureza da relação que um realizador de ficção estabelece com os atores é diferente da natureza da relação que um documentarista estabelece com os “atores” do seu filme” (PENAFRIA, 2001, p.1). Visto que ao exigir que muitas ou mesmo a totalidade das suas imagens e sons sejam obtidas *in loco* - nos espaços onde as pessoas moram ou trabalham -, e de fato, onde os acontecimentos ocorrem (PENAFRIA, 1998).

Como vimos anteriormente, na representação dos presos que viviam no Carandirú, em São Paulo, o direito à não-palavra nas reportagens feitas pela Rede Globo significou uma segunda condenação àqueles indivíduos (VALLES, 2015). Dessa maneira, “o que *não está* dito nessas reportagens pode revelar muito mais em relação ao que *está* dito” (VALLES, 2015, p.53). Por isso, não ouvir os depoimentos dos presidiários e suas famílias representaria um atenuamento do massacre promovido pela polícia (VALLES, 2015). Nesse sentido, a não escuta ao outro também não proporciona ao espectador um exercício de alteridade. Guimarães e Lima (2007) salientam que a produção dos documentários também deve considerar a obrigação que possuem com aqueles que irão representar. “Na relação de proximidade com o Outro, o documentário, com seu dispositivo próprio de imagens, sons e falas, não pode

ignorar o tipo de responsabilidade que ele deve (ou consegue) sustentar” (GUIMARÃES E LIMA, 2007, p.152).

Fernando Resende (2009) considera a questão da representação das diferenças um tema central nos dias de hoje. Ao avaliar a repercussão do documentário *Falcão – os meninos do tráfico* (MV Bill e Celso Athayde, 2006), exibido no dia 19 de março de 2006, pelo programa *Fantástico*, o autor alerta para o fato de que quando o diretor acredita ser capaz de mobilizar o espectador, a visão pode ser fragmentada. Já que ele se autointitula o mais legítimo para falar, caso de MV Bill - alguém que viveu em uma favela.

Na abertura deste documentário (*Falcão...*), logo percebemos que o tema será tratado de um ponto de vista reducionista, seja porque o veremos à luz da opinião daquele que o recorta – MV Bill, o seu autor -, seja porque o fato será tomado como se ele não fizesse parte de uma espacialidade que o complexifica. (RESENDE, 2009, p.4).

MV Bill adota um discurso didático-explicativo para elucidar ao público o que seria uma favela, através do enquadramento da janela de um carro (RESENDE, 2009). Por conseguinte, Fernando Resende (2009) comenta que há correlação de força em vários campos sociais, como o campo do discurso, que é:

Instância fundamental para se pensar a questão da representação. No momento atual, as noções alteradas de espaço e tempo reconfiguram os papéis e as pertinências tanto dos campos como dos atores sociais que constituem a sociedade e com os quais os produtos midiáticos, invariavelmente, dialogam. (RESENDE *apud* RESENDE, 2009, p.5).

Bill Nichols (2005) chama a atenção para o fato de que a relação entre o cineasta e o seu tema têm consequências não só para aqueles que estão sendo representados no filme, mas também para os espectadores. “Os cineastas que têm a intenção de representar pessoas que não conhecem, mas que tipificam ou detêm um conhecimento especial de um problema ou assunto de interesse, correm o risco de explorá-las” (NICHOLS, 2005, p.36). Assim, o autor destaca que os princípios éticos tornam-se indispensáveis para se pensar essa relação.

A abordagem da questão ética no documentário deve ser buscada no plano da escritura fílmica, tomada como uma mediação – de natureza intersubjetiva – entre a aparição singular do Outro individualizado e a alteridade indistinta dos vários outros da vida social. (GUIMARÃES E LIMA, 2007, p.145).

Segundo Consuelo Lins (2004), Coutinho faz parte dos documentaristas que se ocupam das histórias, que por muitos, são consideradas insignificantes. Com base em Michel Foucault, a autora reforça a ideia de um retrato da vida de pessoas infames, no sentido de “não-famoso”. E ao representar e se relacionar com os ditos infames, “como não apreender o

outro somente sob o modo atual com que ele aparece para nós, mas sobretudo, também dando a ver (e a escutar) as possibilidades e as virtualidades que o atravessam?” (GUIMARÃES E LIMA, 2007, p.150).

Eduardo Coutinho aposta em um cinema da “palavra filmada”, que explora a narração dos próprios personagens, podendo assim, filmar a palavra em ato sem propor explicações e acabando por revelar a singularidade dos personagens (LINS, 2004).

Coutinho dizia que é preciso “tentar conhecer o que está sendo filmado, sem uma ideia preconcebida sobre aquele universo, nem sobre o que se quer passar para o espectador”. O método utilizado por ele evidencia uma tentativa próxima ao exercício da alteridade, pois promove vários deslocamentos quanto à estética que produz (LINS, 2004). Assim como a Psicanálise, que aborda o reconhecimento do eu diante do Outro, para Manuela Penafria (2004), o cinema percebe os sentimentos a partir de uma introspecção e da relação com o Outro.

O Outro é me dado como evidência, como comportamento, nós reconhecemos uma certa estrutura comum na voz, nos gestos, na fisionomia de cada pessoa e essa pessoa é para nós essa estrutura ou uma determinada maneira de ser no mundo. (PENAFRIA, 2004, p.8).

Jean-Claude Bernardet (1985) exemplifica o método de ouvir a voz do outro, mencionando dois filmes de não-ficção: *Tarumã* (Mário Kuperman, 1975) e *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971). O primeiro retrata – por meio de um depoimento de uma lavradora – o cenário dramático das condições de vida de trabalhadores rurais no oeste de São Paulo. O segundo apresenta o depoimento de Deutrades da Rocha, um migrante lavador de automóveis. A fala de Deutrades é alternada com a de outros baianos que vivem nas mesmas circunstâncias (BERNARDET, 1985).

Em *Tarumã*, por não ser uma entrevista com perguntas direcionadas, a fala da mulher é um depoimento que a coloca a frente das decisões do que vai dizer (BERNARDET, 1985). O documentário atende a vontade da camponesa em falar, é “como se ela dominasse o filme e o cineasta se dobrasse” (BERNARDET, 1985, p. 106).

O cineasta se curva diante do discurso do outro, diante do discurso de alguém das classes subalternas. Não é um discurso que ele provoque. É um discurso que se apresenta e que ele apresenta como autônomo. O desejo realiza-se: o outro de classe fala. (BERNARDET, 1985, p. 106).

Ao falar de suas condições precárias de vida, a mulher revela uma compreensão da opressão que sofre do sistema que está submetida. Como consequência disso, cineasta e

espectador são tomados por uma fala consciente, que muitas vezes não é esperada (BERNARDET, 1985).

A particularidade de *Jardim Nova Bahia* é que temos Raulino como diretor, câmera, roteirista, produtor e Deutrudes como o personagem. Na segunda parte, o autor do filme entrega a câmera ao personagem, que filma cerca de um terço das imagens (BERNARDET, 1985). De acordo com Bernardet (1985) poderia-se esperar que ele filmasse algo relacionado com o seu trabalho, mas não, ele filma a Estação do Brás e a praia de Santos, ele filma para brincar com a câmera e acaba por mostrar algo que se refere antes ao lazer do que ao trabalho.

No entanto, mesmo esses dois filmes revelando particularidades e singularidades nessa tentativa de ouvir o outro, Bernardet (1985) salienta que não é possível existir uma isenção do autor do filme. As imagens podem ter sido feitas por Deutrudes, porém quem selecionou e ordenou os planos foi o diretor. Em *Tarumã*, mesmo que o diretor se apague em favor da voz do outro, “o olhar continua sendo o do cineasta” (BERNARDET, 1985, p.110).

Para Manuela Penafria (1998) analisar todas essas maneiras de produção são fundamentais. “Contribuir para que o documentário seja discutido é contribuir para que seja possível definir lhe os seus exatos contornos, a sua especificidade e uma justificada demarcação em relação a outros filmes” (PENAFRIA, 1998, p.2).

4 ANÁLISE DO DOCUMENTÁRIO *QUILOMBO DA FAMÍLIA SILVA*

4.1 Metodologia de análise

Frente às múltiplas possibilidades de significados que podem determinar uma visão sobre aquele que será representado, analisar o estilo documentário mostra-se passível de muitas interpretações. Com base na leitura de Gardies, Miranda (2011) reforça que cabe ao pesquisador definir a segmentação da sua análise, uma vez que os filmes apresentam muitas estruturas. Luiz Gonzaga Motta (2013), em seu livro *Análise Crítica da Narrativa*, enfatiza que as narrativas estão arraigadas na cultura humana, já que tecem nossas vidas e produzem significados. Desse modo, não há um método universal de avaliação, o pesquisador deve propor a leitura que será estabelecida.

O analista, mesmo principiante, não deve-se sentir constrangido com os rigores das propostas formais e consolidadas da literatura, nem temer ser metodologicamente criativo. Deve buscar caminhos próprios, até porque a narratologia está ainda em processo de gestação. (MOTTA, 2013, p.119).

A análise pragmática da narrativa observa a construção de significações na comunicação narrativa. A narratologia na qual Motta (2013) se insere dedica-se a estudar os sentidos produzidos pelas relações humanas através de expressões narrativas, sejam elas factuais ou não. “Procura entender como os sujeitos sociais constroem intersubjetivamente seus significados pela apreensão, representação e expressão narrativa da realidade” (MOTTA, 2013, p.79).

O narrar está presente em nossa ancestral herança cultural de relatar estórias e recriar o mundo. Dessa maneira, “as narrativas criam significações sociais, são produtos culturais inseridos em certos contextos históricos, cristalizam as crenças, os valores, as ideologias, a política, a cultura, a sociedade inteira” (MOTTA, 2013, p.121).

No Jornalismo, muitas vezes, a narrativa caracterizada em uma reportagem apresenta um enxugamento de manifestações subjetivas nas notícias. No estilo *soft news*¹² há a possibilidade de uma maior subjetividade, pois o repórter possui uma liberdade maior para construir o seu relato (MOTTA, 2013). Nas notícias mais duras, temos dificuldade na percepção da lógica narrativa, já que o jornalismo trata de um tempo presente, imediato. Além

¹²Estilo conhecido por tratar de assuntos mais “leves”. Em uma análise pragmática, Motta (2006) concluiu que além das informações banais, o gênero ativa excedentes de significação que superam a informação. É conhecido também como *fait divers*. Com base nos estudos de Barthes, Motta (2013) reafirma que tudo é dado no *fait divers*, pois as informações são totais.

disso, é preciso ressaltar que a audiência não só constrói cognitivamente os significados a partir das informações presentes nas notícias, mas também por meio de sua própria cultura e memória.

Quando escutamos (oralidade, canção, rádio), quando assistimos (teatro, filme, telenovela, telejornal) ou quando lemos uma estória (jornal, revistas, livro) estamos na estória, e recriamos a sua significação a partir da relação que fazemos com os nossos próprios valores e nossa memória cultural. (MOTTA, 2013, p.73).

De acordo com Motta (2013), o fenômeno da narrativa implica em uma sequência de estados: “Narrar é relatar eventos de interesse humano enunciados em um suceder temporal encaminhado a um desfecho” (MOTTA, 2013, p.71). É desse modo que os documentários apresentam uma lógica narrativa que encaminha para um fechamento, mesmo que não haja, necessariamente, um final.

Logo, as narrativas são representações e construções discursivas acerca da realidade, pois, ao narrar, “alguém está explorando na sua imaginação possíveis desenvolvimentos (reais ou ficcionais) das condutas e comportamentos humanos, que os teóricos chamam de atividade mimética (ou imitação)” (MOTTA, 2013, p.72). Segundo o autor, esse conceito significa, originalmente, imitação ou recriação do mundo por meio de alguma configuração. Ao configurar, o diretor acrescenta suas visões e vai além do objeto representado, de modo que ele se apropria daquela realidade.

Diante da potência que os documentários exercem na representação das diversas culturas e também ante às particularidades que a relação cineasta-intervenientes estabelece - como visto anteriormente -, percebemos que a abordagem definida durante o desenvolvimento da narrativa indica o sentido que será construído sobre o outro.

Para compreender as representações dos quilombolas realizadas em *Quilombo da Família Silva*, não podemos desconsiderar o contexto pelo qual a narrativa foi motivada, os métodos adotados e a maneira como o narrador se colocou diante de seu representado. Assim, nossa análise apresentará uma singularidade própria, destacando as particularidades reveladas pelo outro.

Cada análise da comunicação narrativa segue um caminho próprio e individual. Dependendo do esforço e fôlego do analista, algumas análises podem esgotar os procedimentos narrativos, semânticos ou simbólicos, ir além deles e extrair conclusões amplas e profundas. (MOTTA, 2013, p.133).

Inspirado na ideia de autonomia na condução de alguns procedimentos analíticos proposta por Luiz Gonzaga Motta, buscaremos elencar as escolhas realizadas pelo documentarista na construção da narrativa e as vozes presentes no interior do documentário

para, assim, verificar as práticas representacionais empregadas pelo narrador na tentativa de apresentar a questão da cultura quilombola. Nesse processo, iremos acionar o referencial teórico construído nos capítulos anteriores. Neste documentário procuramos identificar (1) quem tem direito à voz no filme; (2) quais os recursos narrativos empregados, como *off*, planos, música, espaço e tempo; e por fim, (3) a maneira como o narrador se coloca diante do Outro.

4.2 Análise da narrativa de *Quilombo da Família Silva*

4.2.1 Contexto de produção

Lançado no ano de 2012, *Quilombo da Família Silva* tem duração de 14 minutos e conta a história do primeiro quilombo urbano reconhecido e titulado do Brasil, localizado em uma das áreas mais valorizadas do mercado imobiliário de Porto Alegre, o bairro Três Figueiras. A sinopse do filme apresenta o roteiro de um documentário que revela a resistência de um povo que evoca os seus antepassados que lutaram pela liberdade e que hoje luta pelos seus direitos e pelas terras que habita há quase cem anos.

Filmado integralmente na região e no espaço do terreno do Quilombo dos Silva, a obra traz o depoimento de duas lideranças comunitárias e de um membro do Movimento Negro Unificado (MNU), que relatam a história do lugar, as dificuldades na conquista de seu território e os episódios de luta que permeiam a comunidade. Ademais, o filme também registra o momento histórico de uma decisão que abre um precedente jurídico para as demais comunidades remanescentes de quilombo existentes no país.

O processo de produção do documentário se inicia com a participação do diretor e roteirista, Sérgio Valentim, no movimento quilombola através da Frente Nacional em Defesa dos Territórios Quilombolas do Rio Grande do Sul, da qual o Quilombo da Família Silva faz parte. O filme foi visto pelo movimento social como uma forma de divulgar a luta dessa família e contribuir para o processo de regularização do território, que ainda está em curso. Desde 2009, Valentim vem auxiliando no registro audiovisual das manifestações e realizando reportagens que foram veiculadas no quadro *Outro Olhar*, da TV Brasil.

Para a produção de *Quilombo da Família Silva* foi necessário um ano de pesquisa, com participação frequente nas reuniões da Frente Quilombola que se realizavam no Quilombo. A partir destes encontros, a comunidade entendeu a importância do documentário para contribuir com a ação judicial de regularização fundiária, e assim construir o roteiro e

rodar. O processo também é oriundo de oficinas audiovisuais ministradas por Valentim no projeto Ponto de Cultura, financiado pelo Governo Federal, para jovens que cumpriam medidas socioeducativas. Os equipamentos de filmagem foram emprestados e cerca de dez pessoas ajudaram a construir o filme, entre produção, câmera, edição e assistentes. Um empreendimento sem recursos financeiros que precisou ser filmado à luz do dia.

Além disso, Sérgio Valentim, até então, integrava o Coletivo Catarse, um grupo de comunicadores que, ao longo de seus 11 anos de existência, procura destacar as influências dos negros e dos indígenas no Rio Grande do Sul, por acreditar que no estado, a cultura negra ainda é muito invisibilizada e a cultura europeia é o que ainda recebe maior relevância. Segundo dados apresentados em site oficial, o grupo Catarse¹³ se apresenta como um coletivo de comunicação organizado nos princípios do cooperativismo, da autogestão e da economia solidária.

Assim, o coletivo vem tentando desconstruir a ideia eurocêntrica da história gaúcha. Além de retratar a luta de vários quilombos, documentários do Catarse como “Grande Tambor”, sobre o instrumento musical sopapo, e “Batuque”, que relata as particularidades das religiões de matriz africana no Rio Grande do Sul, só comprovam o empenho desse grupo e do diretor Sérgio Valentim em revelar o quanto vivemos em um lugar com uma herança negra muito forte.

Como parte do quilombo da Família Silva ainda não foi conquistado pela comunidade, o documentário produzido foi anexado ao processo de titulação. Outras comunidades quilombolas do Brasil também estão utilizando a produção como exemplo para narrar suas histórias.

Desde que foi lançado, em 2012, *Quilombo da Família Silva* já participou de sete festivais, como o 6º Festival de Curtas de Direitos Humanos em São Paulo, e saiu vencedor no Festival Manuel Padeiro de Pelotas como melhor documentário. Foi apresentado em cerca de 250 cidades. Em 2015, foi exibido em todas as capitais brasileiras e selecionado para o Festival Brasil em Movimento, promovido pela AutresBrésils na cidade de Paris, na França. O documentário foi exibido pela TVE (televisão pública do Rio Grande do Sul) e pela TV Brasil, e ainda está disponível – de forma gratuita - na rede através do canal de internet YouTube, possibilitando que qualquer pessoa o assista, em qualquer lugar do mundo.

4.2.2 Olhar o Outro: voz e recursos narrativos

¹³CATARSE. Disponível em: <<http://coletivocatarse.com.br/home/sobre-nos/>>Data de acesso: 02 de novembro de 2015.

A obra tem início com a música *Família Qualquer* do cantor Gonzaguinha, que nos diz: “a família Silva, uma família qualquer”. O documentário inicia apresentando uma família em frente a uma casa simples, entre adultos e crianças, todos negros. A imagem de uma fotografia dos moradores do quilombo vai se abrindo para o espectador. Uma tentativa altruísta de percepção do outro, em uma relação de aproximação com quem assiste (GUIMARÃES E LIMA, 2007).

Quando a música diminui, apenas sons da canção em *background*¹⁴ são percebidos. Não há a utilização de *off* para a apresentação, a primeira voz que escutamos é a de um homem, o presidente da associação quilombola Lorivaldino da Silva - mais conhecido como Lorico, como ele mesmo se apresenta. Sentado à sombra de uma árvore, seu rosto é colocado em plano fechado e o brilho de seus olhos salienta-se. Esse momento nos remete ao conceito exposto por Nichols (2005) a respeito da escolha do ponto de vista:

Falar na primeira pessoa aproxima o documentário do diário, do ensaio e de aspectos do filme e do vídeo experimental ou de vanguarda. A ênfase pode se transferir da tentativa de persuadir o público de um determinado ponto de vista ou enfoque sobre um problema para a representação de uma opinião pessoal, claramente subjetiva. (NICHOLS, 2005, p.41).

O recurso da *voz-over* que apresentamos anteriormente, com base em Nichols (2005), na verdade, é descartado durante toda a narrativa. Neste caso, a *voz do saber* a que Bernardet (1985) se refere, frequentemente desempenhada pelo locutor, é realizada pelos quilombolas. No entanto, também aparece por meio de informações adicionais que são postas através de caracteres. Ou seja, legendas explicativas que auxiliam na contextualização. Lorico e sua irmã Lígia são os atores sociais que apresentam a história do quilombo. Durante a descrição de como era constituído o ambiente no passado, caules de árvores centenárias são valorizados pelos enquadramentos. “*Aqui era tudo mato, não tinha nada, nem rua. Foi onde a minha mãe casou aqui. Aqui a minha vó lavava roupa pra fora*” (Lorico). Ao elencar essas características, as raízes das árvores também são enquadradas em plano fechado. O jogo de cenas é quase como uma metáfora de uma família que está enraizada em cima daquela terra há muitos anos.

O relato dos dois quilombolas reafirma a demonstração da presença de gerações anteriores no local, o que consiste na avaliação necessária para o reconhecimento de um quilombo atualmente (CARVALHO, 2013). Além de Lorico e Lígia, o direito à voz nesse filme também é concedido a Onir Araújo, advogado da Frente Quilombola e responsável por defender o Quilombo dos Silva no processo de titulação. Durante seu depoimento, Onir

¹⁴Música vai a BG. *In background*. O som é utilizado “ao fundo” da voz.

esclarece o conceito que explica a formação de comunidades quilombolas contemporâneas, de acordo com a Antropologia e com as possíveis interpretações da lei. A partir daqui, podemos perceber um posicionamento da narrativa sobre o que é um quilombo.

Ainda que seja característica do jornalismo recorrer a especialistas para legitimar uma declaração, ao explorar essas falas, o documentário demonstra uma tentativa de “educar” e proporcionar o entendimento da formação de uma comunidade quilombola. “O discurso educativo enuncia suas verdades para o povo que, por sua vez, deve ser capaz de tirar proveito daquele que educa” (GUIMARÃES E LIMA, 2007, p. 148). Soma-se a isso o diferencial que o filme proporciona ao deslocar-se da lógica de ouvir “os dois lados”, neste caso, a fala hegemônica das fontes oficiais (VALLES, 2015) é rejeitada por já desfrutar de um espaço midiático frequente e consolidado. Ao abdicar desse protocolo, o diretor faz uma escolha. Ao escolher, assume-se também como uma espécie de porta-voz dessa determinada fonte. Por outro lado, o que *Quilombo da Família Silva* nos revela é a tentativa de que

procurar entender o outro, marginalizado pela sociedade, é uma forma de combater a política do silêncio, de questionar o âmbito discursivo dos meios de comunicação e de pensar-se a si mesmo como indivíduo inserido num contexto sociopolítico. (VALLES, 2015, p.54).

No entanto, de imediato outra voz ganha espaço: “*Desde quando vocês estão tentando regularizar esse espaço?*”. “*Desde o tempo do meu avô*” (Lorico). Ela torna a aparecer no relato de Lorico sobre a resistência dos quilombolas frente a uma das tantas tentativas de despejo que sofreram. “*Tinha uns trinta brigadianos e levantou aquele fogaréu. Depois vieram os bombeiros e apagaram o fogo*” (Lorico). A voz de alguém fora de quadro então questiona: “*Quem colocou fogo?*”. Essa voz pertence ao indivíduo diretor que, mesmo que não apareça em sua totalidade, assume a narração e mostra-se presente no processo. Podemos perceber que há perguntas, mas não necessariamente uma entrevista direcionada, pois o depoimento de Lorico permanece, visto que é o seu conteúdo que provoca os questionamentos, ou seja, as perguntas surgem a partir daquilo que ele manifesta. “*Foi nós e o pessoal do movimento negro pra Brigada não invadir, né. Fizemos uma barricada*” (Lorico). “*E conseguiram?!*” (Diretor). “*Conseguimos*” (Lorico).

O método se assemelha ao utilizado pelo cineasta Eduardo Coutinho, como nos apresenta os estudos de Consuelo Lins (2004), que evita os textos em *off* e perguntas decoradas. Uma abordagem diferente do que costuma aplicar o jornalismo, quando edita os momentos de pausas e de silêncio dos personagens.

Contrariamente às informações telejornalísticas onde a lógica do texto em *off* é o que determina a edição das imagens e onde o silêncio e os tempos mortos de uma

conversa não tem vez, aqui é a lógica das imagens e do que dizem ou deixam de dizer os entrevistados que pesa na construção das sequências. (LINS, 2004, p.2).

Ao se concentrar no presente da filmagem para, dali, extrair todas as possibilidades (LINS, 2004), a voz do diretor aparece surpresa com o fato que ouve, e então, a singularidade da consciência do outro (BERNARDET, 1985) transparece. Nessa passagem, o personagem descreve um episódio de traição, no qual a comunidade foi enganada pelo então advogado: “*Pegou todos os documentos que a gente tinha e levou pra ele. E passou tudo pro nome dele, foi onde ele vendeu aquele pedaço lá de cima, onde eu morava*”(Lorico). “*Ele transferiu pro nome dele?!*”(Diretor). Segundo Consuelo Lins (2004), existem documentários e reportagens que se aproximam do entrevistado com um saber pré-concebido, porém, as escolhas feitas por Sérgio Valentim se desenvolvem em atos, - e não em diálogos. Pois as cenas vão acontecendo e vão sendo mostradas, de forma mais dinâmica. Uma demonstração do diretor em optar pelo método de escuta ao outro (BERNARDET, 1985), sem a necessidade de explicações “mastigadas”, de maneira que:

O que o espectador percebe é resultado de uma mistura de personagens, falas, sons ambientes, imagens, expressões, e jamais significações fornecidas por uma voz *off*. Por isso a possibilidade de interpretações múltiplas é inerente à montagem desses filmes. (LINS, 2004, p.2).

Conforme as definições de Nichols (2005) - e com as características acima descritas -, *Quilombo da Família Silva* apresenta ser um documentário com perfil *participativo* (NICHOLS, 2005), já que as filmagens acontecem por meio de entrevistas, revelando o envolvimento do narrador. Assim como o cinema de Eduardo Coutinho (LINS, 2004), esse perfil de documentar acaba por filmar o que existe, os acontecimentos e as particularidades do Outro.

Talvez o que mais falte na atual produção incessante de imagens, palavras, sons, informações, é justamente uma escuta que possa pontuar e dar algum sentido à fala dos personagens, para que a palavra não sucumba ao silêncio que o mundo tenta condená-la. (LINS, 2004, p.3).

Já no que se refere ao espaço representado, logo no início da narrativa, estamos na Avenida Nilo Peçanha, em Porto Alegre, e acompanhamos os passos de um homem negro (Lorico) como se percorrêssemos o caminho da entrada do quilombo junto com ele. Nas ruas, carros de modelo mais popular até modelos de poder aquisitivo maior. A filmagem acontece *in loco*, pois “é ao selecionar e combinar as imagens e sons registrados *in loco* que o documentarista se expressa” (PENAFRIA, 2001, p.5).

A) Espaço 1

Figura 1 – Caminho e região do quilombo



Fonte: Youtube.

B) Espaço 2

Figura 2 – Entrada do quilombo



Fonte: Youtube.

Durante os dois dias de gravação, foram registradas imagens da região em que estão localizados o quilombo e os espaços do seu terreno para termos a percepção de um lugar comum a todas as cidades brasileiras. Como o conhecimento acerca dos territórios

quilombolas sempre foi abreviado e a única referência universal é a do Quilombo de Palmares (MOURA, 1988), podemos esperar por um lugar ermo, sem moradias. No entanto, ali está um pátio com chão de terra, casas simples de madeira, muitas árvores e rodeado por grandes construções. Ao mesmo tempo, nos é apresentada uma cidade desconhecida, uma outra cidade é revelada, já que abriga um espaço de resistência cultural que deve ser preservado. Um raio de sol atravessa as copas das árvores e um menino brinca no quintal. São as gerações que se renovam nesse território a cada dia que passa. Há animais no pátio, como galinhas e porcos. Muros com arames farpados nos dão a ideia de certa hostilidade entre vizinhos. Nesse momento, a filmagem ocorre do lado do muro dos Silva. Enquadramentos nítidos se alternam e nos dão uma visão aberta e fechada de casas e prédios de uma cidade urbanizada. Um cenário contrastante com o terreno do quilombo, onde estão moradias muito antigas.

Contudo, não é possível perceber a sonorização do ambiente, como dos carros que são mostrados na avenida ou dos pássaros em meio às árvores do quintal, pois a música de Gonzaguinha retorna. Apenas são percebidos alguns latidos de cachorro durante uma das entrevistas. Se esses recursos sonoros fossem destacados, poderíamos ter uma percepção acentuada desse contraste. Ainda assim, somos surpreendidos por essas características, já que o quilombo é apresentado como uma “ilha” encravada na cidade, uma faixa de terra arborizada envolta por um mar de asfalto e concreto.

C) Espaço 3

Figura 3 – Parte interna do quilombo



Fonte: Youtube.

Então, a ideia estereotipada do que poderia vir a ser um quilombo é desfeita pelo enquadramento da câmera. “A câmera é responsável por intermediar nossa relação, enquanto espectadores, com um mundo ao qual quase não temos acesso, mas sobre o qual se constrói um forte imaginário” (VALLES, 2015, p.58).

Há de se ressaltar que, na construção do discurso, “o real – condicionado pelo enquadramento da câmera – promove uma redução simbólica daquele universo, limitando as possibilidades de compreensão da riqueza da vivência, exposta num contexto mais amplo” (MIRANDA, 2011, p.50). E também que a realidade retratada sofre uma transformação (LINS, 2004) no instante em que o equipamento é ligado, pois ele não faz parte do cotidiano de determinadas pessoas. Durante as falas de Lorico, percebemos essa intervenção em sua rotina, visto que ele movimenta as pernas e os braços como alguém que não está confortável diante de uma câmera. Mas, ainda que a câmera – “extensão” do olho humano - esteja sendo operada pelo cineasta-narrador, é Lorico quem a guia, e se posiciona à frente do filme (BERNARDET, 1985) e com as mãos indica o que mostrar.

A) Câmera 1

Figura 4 – Lorico aponta o que filmar



Fonte: Youtube.

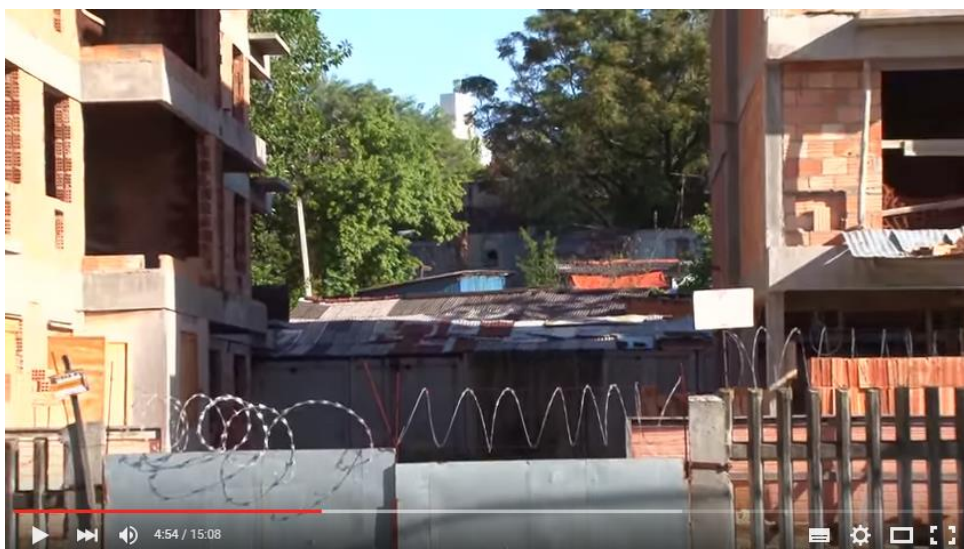
Ele aponta os lugares do terreno onde precisaram se concentrar com barricadas para resistir a uma das tentativas de despejo. Ao apontar a parte em que foram feitas as barricadas, Lorico mostra uma região alta do pátio com uma cerca pequena e muita vegetação no entorno.

Como quem quer comprovar o que diz, recomenda que o cineasta verifique nas fotografias que foram produzidas: *“Pode ver na foto aí”* (Lorico). Uma atitude justificável para quem é marginalizado, pois frequentemente tem de comprovar a situação em que vive para que as pessoas entendam que aquele é seu lugar, um lugar legítimo. Esse ato desenvolvido pela narrativa mostra-se interessante e importante, já que a cena é contínua e não apresenta cortes. É o exercício de “narrar o infame, deixar contar-se”, como Consuelo Lins (2004) fala de *As Canções*, documentário de Eduardo Coutinho. Ouvir sobre a música que marcou a vida de uma pessoa, como trata o enredo, pode parecer insignificante em um primeiro momento, mas depois se revela potencialmente surpreendente, já que traz revelações que não são esperadas.

O mesmo acontece quando o personagem quilombola apresenta o local que foi perdido para o condomínio vizinho, mostrando as fotos da festa de aniversário de sua filha. Ao mesmo tempo em que procura demonstrar a veracidade do que descreve, Lorico nos confronta com a surpreendente e irônica constatação: *“Aqui foi os 15 anos, tava meu pai também. E hoje é o condomínio. Onde foi o aniversário, hoje tem um salão de festa e uma piscina”* (Lorico).

B) Câmera 2

Figura 5 – Quilombo rodeado por construções



Fonte: Youtube.

A câmera, então, realiza um *zoom*¹⁵ nas fotografias para termos essa aproximação. Em outro momento, o aparato cinematográfico se afasta do terreno e a música retorna. Uma forma de mostrar o quanto o crescimento da cidade “engoliu” o quilombo.

¹⁵Recurso de aproximação do aparato tecnológico, para ver de perto e em detalhes.

Os caracteres informam que a comunidade “está inserida em um dos bairros mais ricos de Porto Alegre”, e imagens de grandes mansões aparecem, com a música terminando no seguinte trecho “*das cores do novo arco-íris, da nova terra aleia descobrir, é o pote de ouro, o pote de ouro*”, constituindo a visão do realizador (PENAFRIA, 2001), no momento em que ele junta palavra e imagem, aliando significados. Uma estratégia desafiadora, mas que parece funcionar: *Uma Família Qualquer*, de Gonzaguinha, é uma canção que apresenta a “família silva”, que representa essa universalidade brasileira, de uma família que tem a luta como constante em seu cotidiano e que convive com o *silêncio do ar que polui* nas grandes cidades. A maneira pela qual as frases musicais são utilizadas faz alusão à questão da posse e da disputa que os Silva enfrentam.

Ou seja, o narrador construído pelo documentarista demonstra a opinião de que as dificuldades na titulação do território quilombola passam pela questão de estar inserido em um local com alto valor econômico, que diz respeito a interesses de terceiros, como a insatisfação dos vizinhos em compartilhar o mesmo espaço e os planos da especulação imobiliária em investir na região. De acordo com Luiz Gonzaga Motta (2013), não podemos “desconsiderar as manobras e artimanhas discursivas decorrentes das intenções do autor, sejam elas conscientes ou não” (MOTTA, 2013, p.121). Uma vez que

narrar não é apenas contar ingenuamente uma história, é uma atitude argumentativa, um dispositivo de linguagem persuasivo, sedutor e envolvente. Narrar é uma atitude – quem narra quer produzir certos efeitos de sentido através da narração. (MOTTA, 2013, p.74).

Podemos relacionar o modo como o espectador interpreta a ação em virtude de como os planos são definidos. Através do uso da câmera, o documentarista expressou seu ponto de vista e selecionou movimentos que despertarão maior envolvimento de quem assiste com o que está sendo representado. A mediação que acontece nesse documentário é permeada pela defesa de uma causa. Ainda que essa intervenção possa ser inconsciente por parte desse narrador, o documentarista necessita tornar claro seu propósito. No objeto que analisamos, o diretor-narrador assume explicitamente seu posicionamento com as escolhas que faz. Bill Nichols (2005) destaca que a voz do documentário é transmitida pela visão social do cineasta. Assim, o documentarista se manifesta no desenvolvimento e na construção da sua narrativa.

A voz do documentário transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme. Fala através de todos os meios disponíveis para o criador, em especial a seleção e o arranjo de som e imagem que conduzem a lógica organizadora do filme. (MIRANDA, 2011, p.49).

Por outro lado, os depoimentos de Lígia e Onir acabam por confirmar essa posição. Nesse sentido, é o Outro quem legitima o ponto de vista do narrador. “*É óbvio que essa ascensão étnica pra lutar pelo território, ela se enfrenta com interesses poderosos*” (Onir). “*É que nem eu digo, aqui é um bairro muito rico, aqui só tem gente de dinheiro, eles não querem pobre e negro por perto*” (Lígia). Lígia, figura da mulher negra e quilombola, também afirma de forma contundente que o advogado que tiveram “se vendeu”.

Ainda assim, Bernardet (1985) lembra que o olhar continua sendo o do cineasta, já que é ele quem seleciona a sequência das cenas. Mesmo que os personagens sejam protagonistas de sua fala e de sua história, é o narrador quem define o desfecho da narrativa.

Ao ser protagonista de sua história, o personagem também manifesta o conhecimento do seu próprio tempo, o tempo passado e o tempo presente. No Jornalismo, o tempo presente é relatado pelos jornalistas (MOTTA, 2013). “Com o advento das novas tecnologias da informação, o jornalismo ganhou um status ainda mais contundente como historiador do presente” (MOTTA, 2013, p.104).

O tempo jornalístico, segundo Motta (2013), é difuso. Visto que a cronologia do enredo costuma ser invertida: as notícias quase sempre começam pelo final e as causas só serão reveladas posteriormente. Já quando o jornalista se propõe a realizar uma grande-reportagem, a construção desse tempo e dos seus significados é mais bem elaborada. O filme etnográfico também é reconhecido por dedicar mais tempo à pesquisa para apresentar determinada cultura: “Os filmes antropológicos são orientados para a pesquisa autêntica, esta deve ser sua mais importante característica. Podemos definir filme etnográfico a partir dessa descrição, porque ela separa claramente registros culturais de narrativas dramáticas ou artísticas.” (COLLIER *apud* FREIRE, 2005, p.113).

De acordo com Motta (2013), a historiografia e o jornalismo são exemplos da narrativa objetiva, uma vez que seus relatos pretendem se aproximar do real. No entanto, “o vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. Por nos oferecerem uma representação reconhecível do mundo, os documentários tendem a ser apreendidos como verdade e por isso merecem atenção e reflexão” (MIRANDA, 2011, p.49). Ao documentar, o sentido de temporalidade é distinto do jornalismo factual, visto que o documentário apresenta uma lógica narrativa que tem início e se direciona para um enlace.

Em *Quilombo da Família Silva*, a vivência do tempo por meio da memória está inserida na narrativa de modo que compreendamos o surgimento dessa família e o início da história. “*Minha vó lavava roupa pra fora, alugava umas peças aqui*” (Lorico). Os caracteres nos informam que a Família Silva é a última comunidade remanescente da região antigamente

conhecida como Colônia Africana de Porto Alegre, que hoje compreende os bairros do Bom Fim, Mont’Serrat e Rio Branco - uma memória desconhecida por boa parte da população. Depois, a temporalidade é atravessada pelas transformações do cotidiano e do crescimento da cidade, revelando o conflito que foi constituído. *“Aqui meus avós plantavam, o sustento vinha todo da terra, mas aí quando começaram a abrir a Nilo Peçanha, a fazer esses prédios aqui na volta, aí começamos a nos incomodar”* (Lígia). *“Depois que meu pai faleceu, a pessoa mais velha que estava em cima das terras, aí veio nosso primeiro despejo”* (Lígia).

O tempo presente é reportado pela vivência atual e pela necessidade de resistência contra os episódios de racismo. *“Quando nós ganhamos os banheiros da Funasa (Fundação Nacional de Saúde) ...(Lígia), a máquina entrou para abrir caminho, e o pessoal na janela gritava ‘ê vão tirar a negrada hoje, até que enfim vão tirar a negrada’”* (Lorico). O fato marcante desse tempo presente remete à data de 25 de setembro de 2009, dia em que os Silva receberam a titulação do seu território e, assim, tornaram-se o primeiro quilombo urbano reconhecido e titulado no Brasil. Uma voz até então desconhecida, que não é identificada no filme, mas que aparenta ser a voz da cerimônia de titulação, faz o anúncio e uma música com estilo africano toca ao fundo. Um enquadre em P&B (preto e branco) moldura um filme dentro do filme. As imagens são de homens tocando atabaque, mas eles também não são identificados pelo narrador. O uso desses recursos torna o momento marcante: uma imagem arquetípica representando os donos da terra.

Há então, uma marcação histórica desse dia, um acontecimento que sinaliza a memória atual. Uma característica que nos remete às atividades jornalísticas, uma vez que o registro desse tempo presente é fortemente assinalado pelo jornalismo. Ainda que o documentarista Sérgio Valentim defina seu produto final com um perfil etnográfico, os fatos reportados por esse documentário revelam diversas transformações que ocorreram com essa família. Além de grifar um caso paradigmático, que trouxe a discussão do que são quilombos urbanos. Atribuindo-lhe, assim, um cunho jornalístico no ato de documentar. O fato de a produção ter sido anexada ao processo de titulação do quilombo também reforça essa ideia, já que o argumento utilizado enfatiza que o documentário é um registro da realidade.

O anúncio da titulação, então, aparenta para o espectador ser um “final feliz” depois da conquista, contudo, acontece uma quebra de expectativa, visto que a luta por reconhecimento ainda não acabou. O plano fechado volta no rosto de Lígia, que relata mais episódios de conflito com os moradores vizinhos, já que ainda há disputa judicial para recuperar a parte do quilombo onde está o salão de festas do condomínio que faz divisa na parte alta do quilombo, onde antigamente ficava a casa de Lorico. Lorico ainda nos mostra o

local de onde sumiu o marco que foi colocado pelo INCRA (Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária) na praça em frente ao quilombo, indicando que ali há uma área de preservação cultural, um território quilombola. Por conseguinte, o documentário continua a desempenhar o registro desse tempo atual.

Freire (2005) também lembra que a exploração do exótico e do incomum faz parte da história do filme documentário, entretanto, ao representar uma determinada realidade, *Quilombo da Família Silva* nos exhibe uma narrativa que escuta a voz das duas pessoas mais velhas da comunidade, nos revela um espaço desconhecido na cidade, atravessa por múltiplas temporalidades, possibilitando uma preservação da memória (PENAFRIA, 2004) proporcionada pelo documentarismo. Lorico e Lígia acabam sendo representados como dois griôs¹⁶. Por meio de suas falas, carregam uma memória que os mais novos não possuem. Logo, são responsáveis por passar adiante a história oral de seu povo. A autoidentificação também passa pelo relato dessas memórias, que nos apresentam uma visão de mundo na qual não estamos habituados. Essa representação não é uma reprodução (NICHOLS, 2005), pois tem a natureza de oferecer conhecimento. Em um dos depoimentos finais, Lorico diz que desperta a curiosidade das pessoas quando se identifica como morador de um quilombo urbano: “*Eles perguntam o que a gente faz, o que trabalha, do que sobrevive, tudo eles querem saber e como a gente veio parar aqui*” (Lorico).

Respostas que podem ser encontradas em um produto de comunicação, como *Quilombo da Família Silva*. Assim, a representação feita pelo documentário apresenta a função de mediar essas histórias. Pois a representação prossegue ao se dirigir ao espectador (GUIMARÃES E LIMA, 2007).

As narrativas são dispositivos argumentativos produtores de significados e sua estruturação na forma de relatos obedece a interesses do narrador (individual ou institucional) em uma relação com o seu interlocutor, o destinatário ou audiência. (MOTTA, 2013, p.120).

Para a realização de produtos midiáticos que representem diferentes culturas, devem ser considerados os aspectos morais de uma dada cultura e seus elementos valorativos, que podem ser diferentes dos nossos. Esses elementos são chamados de “ethos”. “O *ethos* de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo” (GEERTZ, 1989, p. 143). Além disso, segundo Magalhães e Ratts (2006), os realizadores de representações midiáticas

¹⁶Griôs: A palavra griô (ou griot) tem origem africana, mas chegou ao país por meio do idioma francês, guiriot, que significa criado, e designa aquele que ensina as lendas e os costumes de seu povo. Disponível em: <http://g1.globo.com/economia/agronegocios/noticia/2013/08/globo-rural-mostra-cultura-grio-no-brasil.html>

precisam abandonar a crença em mitos para uma melhor compreensão acerca dos grupos negros. Como pessoa não negra e não quilombola, Sérgio Valentim não sabe o que é o racismo, já que esse tipo de segregação representa a dominação de uma raça sobre a outra. Como “homem branco”, dotado de privilégios de quem não sofre racismo, estava sujeito ao desafio de superar a linha tênue do exotismo e acabar reproduzindo as oposições binárias que Hall (1997) nos indicou: o negro representado como objeto de estudo, e o branco como referência de conhecimento.

No entanto, na tentativa de buscar uma prática participativa e reflexiva, o filme se colocou diante do outro, de forma a colaborar com ele no alcance da visibilidade social para ser legitimado enquanto cultura digna de relevância. Uma vez que nos documentários há espaços para narcisismos (PENAFRIA, 2001), mas também para a defesa de vozes que não têm a oportunidade de se expressar, o narrador construído por Valentim se coloca como um indivíduo que assume a defesa de um Outro. “Por isso, é importante incentivar a produção de documentários, há que permitir o acesso aos meios de produção, há que deixar surgir novas visões sobre o mundo” (PENAFRIA, 2001, p.9).

Soma-se a isso a experiência proporcionada ao espectador em conhecer uma cultura e uma realidade nas quais não está inserido e da qual provavelmente teria uma visão pré-concebida e estereotipada. É como se colocasse o indivíduo imerso em outro mundo no qual ele será incentivado a realizar um deslocamento e olhar o outro. Ao final de *Quilombo da Família Silva*, chega ao fim também nossa “imersão” nesse local, já que Lorico sai do terreno em direção à rua. A música retorna. A câmera realiza um *zoom*, e a imagem fica em câmera lenta. O plano se fecha na placa do Governo Federal que informa que ali é uma área remanescente de quilombo.

Se no início da narrativa temos um resgate da memória e da história no momento de enquadre da fotografia, o enquadramento final marca essa luta presente em que a placa do INCRA reforça uma definição: esse quilombo urbano foi reconhecido e titulado.

Se o espectador conseguiu - de fato - realizar um exercício de alteridade, precisaríamos desenvolver outro estudo. No entanto, pudemos observar que, mesmo havendo um claro posicionamento da defesa de uma causa específica, também houve uma tentativa por parte da produção de estimular quem assiste a deslocar-se, reconhecer a diferença e olhar o outro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa procurou inferir como a representação de outra cultura pode ser construída por meio de um produto de comunicação. Nos propusemos a investigar como a questão quilombola foi retratada no documentário *Quilombo da Família Silva*, através da análise da construção da narrativa, verificando as práticas representacionais empregadas pelo narrador. Para isso, procuramos identificar as vozes presentes no filme, os recursos narrativos e a maneira como o narrador se colocou diante de seu representado.

No primeiro capítulo, debruçamo-nos em um embasamento teórico para desenvolver a conceituação de cultura, que foi apresentada a partir da perspectiva da Antropologia (GEERTZ, 1989) e dos estudos culturais (HALL, 1997, 2001, 2006; WILLIAMS, 2007). Muitas são as interpretações sobre o que é cultura, contudo, observamos que ela é uma ciência à procura de significados (GEERTZ, 1989). Além disso, com base em Williams (2007), exploramos como esses significados podem ser desvendados a partir de como as palavras foram historicamente construídas. Também salientamos que a cultura é constantemente utilizada como uma ferramenta de segregação pelas diversas sociedades.

Com vistas a um desenvolvimento acerca de como as representações sociais são realizadas, a partir das ideias de Hall (1997), destacamos que somos produtores de diferenças e que a construção do “eu” depende do *olhar do Outro*. Assim como a existência da diferença é importante para estabelecer “significação” (HALL, 1997). Salientamos, ainda, que representar os diferentes grupos sociais sem um conhecimento acerca das relações de poder e daquilo que podemos classificar como história do Outro, pode ocasionar uma representação estereotipada.

Ainda nesse capítulo, consideramos importante abordar a representação do negro na cultura brasileira. Ampara-se nos estudos do sociólogo negro Clóvis Moura (1988) para exemplificar que o conhecimento sobre a história e a cultura africana e afro-brasileira sempre esteve atrelada à escravidão. Destacando também os efeitos do racismo nessa questão. Além de situarmos a localização das comunidades quilombolas no Rio Grande do Sul.

A discussão a respeito das práticas jornalísticas apresenta-se como último item desse capítulo. Propomos uma reflexão sobre a importância de um exercício de alteridade estar presente nas representações desempenhadas pelo jornalismo, com base nos autores Claudia Lago (2010), Marcia Veiga (2010), Stuart Allan (2010) e Fernando Resende (2007, 2009). Problematicamos também a rotina jornalística nas definições do que é notícia (TRAQUINA, 1993) e a legitimação do jornalismo pela construção social (FRANCISCATO, 2005).

Já no segundo capítulo, fundamentamos as características básicas do documentarismo, como o uso de *off*, a realização de filmagens *in loco* e a exposição de assuntos pouco visibilizados, por exemplo (NICHOLS, 2005) (PENAFRIA, 1998, 2001, 2004). Além de abordar as representações culturais presentes nesse estilo de produção (BERNARDET, 1985), já que representar está na essência da construção do documentário.

Baseado em Nichols (2005), reforçamos que o fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade, dá a eles uma voz própria. Por isso, a partir das ideias de Bernardet (1985) e Valles (2015), foi problematizada a questão do ponto de vista do cineasta, e a sua relação com os atores sociais representados. Para observarmos os métodos empregados no estilo documentário, consultamos o trabalho da pesquisadora Consuelo Lins (2004), que auxiliou no reconhecimento de uma intervenção explícita na realização de um documentário. Além de esclarecer o posicionamento do documentarista diante do Outro.

No capítulo de análise, com base na bibliografia anteriormente estudada e nas sugestões de procedimentos propostas por Luiz Gonzaga Motta (2013), analisamos os 14 minutos do documentário *Quilombo da Família Silva*, lançado em 2012 e com direção de Sérgio Valentim. Foram observados o contexto de produção, os recursos narrativos presentes, como o direito à voz, a não utilização de *offs*, música, espaço e as temporalidades apresentadas. Sobretudo, identificamos a maneira pela qual o narrador escolheu para *olhar o Outro*. Ainda que tenha ficado explícita a defesa pela causa quilombola, percebemos a tentativa de um exercício de alteridade para apresentar essa cultura que é diferente da cultura do diretor-narrador, já que o método usado é o que mais se aproxima da escuta ao outro.

Além disso, o documentário apresentou características jornalísticas ao reportar a questão da existência e da titulação de quilombos urbanos, possibilitando assim, um retrato da realidade e a discussão acerca do tema. Encarar as diferenças e promover um deslocamento para olhar o outro é um importante desafio para o jornalismo.

Analisar o documentário se mostrou importante porque os quilombos são espaços de memória e de resistência negra, onde milhares de famílias vivem. A titulação é uma garantia para que essas pessoas possam continuar preservando sua história. Mas ainda há muita luta pela frente para conquistar essa segurança tão desejada. Para visibilizar essa luta, é necessário que mais produções como o documentário *Quilombo da Família Silva* sejam realizadas.

Pensar o papel social do jornalismo e a possibilidade de apresentação de assuntos poucos explorados em nossa sociedade, também mostrou-se relevante. Pois os jornalistas desempenham a todo momento a responsabilidade em representar uma cultura que não é a sua, seja na difusão de notícias, seja na produção de reportagens. Inegavelmente, o formato

documentário segue sendo um importante método de representação e, por isso, possibilitaria um exercício de alteridade para jornalistas que investissem seu trabalho nesse tipo de produção. Assim, o aprendizado poderia refletir no cotidiano, proporcionando ao jornalista colocar-se no lugar do Outro ao construir as notícias.

Também há de se considerar a visibilidade que a questão quilombola pode alcançar com o lançamento de um produto como *Quilombo da Família Silva*, já que o documentário foi exibido em diversas capitais, participou de festivais fora do estado e foi anexado ao processo de titulação do Quilombo dos Silva. Além de servir como instrumento de luta para outras comunidades remanescentes de quilombo no país.

Quando realizamos a série de reportagens Quilombos Urbanos para a disciplina de Radiojornalismo II, em 2013, fomos inspirados por esse documentário, uma vez que nossa concepção de jornalismo privilegia a apresentação de diversas histórias e culturas presentes em nossa sociedade. Dessa maneira, fomos até o quilombo dispostos a ouvir sobre algo que estávamos muito pouco habituados. Lá, dona Lígia fez relatos absurdos sobre a violência sofrida, de forma resignada, mas ao mesmo tempo, demonstrando a resistência de uma mulher, negra e quilombola. Dona Lígia também expressou a seguinte frase: “Não é muita gente que se interessa pela nossa história, mas quando vocês vêm aqui e a escutam, pelo menos mais uma pessoa irá saber que a gente existe”.

Logo, percebemos a importância que desenvolver uma reportagem ou produzir um documentário como *Quilombo da Família Silva* pode representar na vida de pessoas marginalizadas pela sociedade e que tem suas lutas invisibilizadas.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Rosental Calmon. **Reinventando o jornal na internet**. Sala de Prensa. Fortaleza, 2001. Disponível em: <http://www.saladeprensa.org/art236.htm> Acesso em: 29 set.2015.
- ALLAN, Stuart. **O jornalismo e a cultura da alteridade**. São Luís: 8º Encontro Anual da SBPJor, 2010. Annals.
- ALMEIDA, Cristóvão; SANTANA, Aline Cristine. **Identidade Quilombola e reconhecimento étnico: uma abordagem conceitual dos estudos culturais em comunicação**. Universidade Federal do Pampa, In: Compós. Chapecó, 2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-0292-1.pdf> Acesso em: 20 set.2014.
- AMARAL FILHO, Nemézio. **Mídia e quilombos na Amazônia**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tese de doutorado, 2006. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp021805.pdf> Acesso em: 26 nov.2014.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- CARVALHO, Ana Paula Comin de. **Comunidades Remanescentes de Quilombo no RS: histórico e situação atual**. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Revista Olhares Sociais, 2013. Disponível em: <http://www.ufrb.edu.br/olharessociais/wp-content/uploads/comunidades.pdf> Acesso em: 21 set.2014.
- CASTRO, NataschaEnrich de. **Alteridade no jornalismo: Análise da narrativa do livro *O Irã sob o Chador***. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Trabalho de conclusão de curso, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000912863&loc=2014&l=8155b8f8f71bcae> Acesso em: 07 jun.2015.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A fabricação do presente: como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.
- FREIRE, Marcius. **Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro**. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Revista Famecos, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewArticle/455> Acesso em: 21 set.2014.
- GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GRISA, Gregório Durlo. **Ações afirmativas na UFRGS: Racismo, Excelência Acadêmica e Cultura do Reconhecimento.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tese de doutorado, 2015. Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000964930&loc=2015&l=85aa8e1fcf21e01a> Acesso em: 10 ago.2015.

GUIMARÃES, César; LIMA, Cristiane da Silveira. **A ética do documentário: o Rosto e os outros.** Universidade Federal de Minas Gerais. Contracampo, 2007. Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/viewFile/356/159> Acesso em: 02. fev.2015.

HALL, Stuart. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo.** Porto Alegre: Educação & Realidade, 2001.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.** London: Sage/Open University, 1997.

LAGO, Claudia. **Ensinos antropológicos: a possibilidade de apreensão do Outro no Jornalismo.** São Luis: 8º Encontro Anual da SBPJor, 2010. Annals.

LINS, Consuelo. **O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente.** In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). Documentário no Brasil - Tradição e Transformação. São Paulo, Summus Editorial, 2004.

MAGALHÃES, Leandro. RATTI, A.J. **Visibilidade e Representação de Comunidades Quilombolas na Mídia.** Universidade Federal de Goiás. In: CONPEEX. Goiânia, 2006. Disponível em: https://projetos.extras.ufg.br/conpeex/2006/porta_arquivos/pet/0363867-LeandroCaitanodeMagalh%C3%A3es.pdf Acesso em: 20 set.2014.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Os “usos culturais” da cultura.**In: YÁZIGI, Eduardo et al. Turismo: espaço, paisagem e cultura. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996.

MIRANDA, Francielle Felipe Faria. **As representações dos ciganos no cinema documentário brasileiro.** Universidade Federal de Goiás. Dissertação de mestrado, 2011. Disponível em: http://mestrado.fic.ufg.br/up/76/o/DISSERTA%C3%87%C3%83O_de_francielle.pdf Acesso em 27 nov.2014.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Crítica da Narrativa.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro.** São Paulo: Ática, 1988.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

PENAFRIA, Manuela. **O Documentarismo do Cinema**. Universidade da Beira Interior, 2004. Disponível em: http://bocc.unisinis.br/pag/penafria_manuela_documentarismo_cinema.pdf Acesso em 10 mar.2015

PENAFRIA, Manuela. **O ponto de vista no filme documentário**. Universidade da Beira Interior, 2001. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.pdf> Acesso em: 15 jan.2015.

PENAFRIA, Manuela. **Unidade e diversidade do filme documentário**. Universidade da Beira Interior, 1998. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-doc.pdf> Acesso em 01 mai.2015.

RESENDE, Fernando. **O discurso jornalístico contemporâneo: entre o velamento e a produção das diferenças**. Revista Galáxia. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://200.144.189.42/ojs/index.php/galaxia/article/viewFile/5663/5136> Acesso em: 07 set2015.

RESENDE, Fernando. **Representação das diferenças no discurso jornalístico**. São Paulo: 7º Encontro Anual da SBPJor, 2009. Annals.

TRAQUINA, Nelson (Org). **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Lisboa: Vega, 1993.

VALENTIM, Sérgio. **Quilombo da Família Silva**. Porto Alegre, Coletivo Catarse, 2012. 14min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ed69P1vIV0s>

VALLES, Rafael. **O Outro no telejornalismo e no cinema documentário** – uma análise sobre as abordagens narrativas assumidas no caso dos prisioneiros do Carandiru. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2015. Disponível em: http://www.doc.ubi.pt/17/dossier_3.pdf Acesso em 10 ago.2015.

VEIGA, Marcia. **Masculino, o gênero do jornalismo: um estudo sobre o modo de produção das notícias**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dissertação de mestrado, 2010. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/25629/000753018.pdf?sequence=1&locale=pt_BR Acesso em: 18 set.2015.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

WHITE, Leslie A. **O conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

ANEXO A – Documentário *Quilombo da Família Silva* (CD-ROM)