

A representação cultural do outro no estilo documentário

Gabrielle de Paula¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar a representação da cultura dos quilombolas no estilo documentário, por meio da análise de *Quilombo da Família Silva*, lançado em 2012. Para isso, procuramos identificar as vozes presentes no filme e a maneira como o narrador se colocou diante de seu representado. Baseando-se em estudos de outros pesquisadores e especialistas da área, sistematizaremos as características do estilo documentário no desenvolvimento de representações sociais. Assim, faremos uma reflexão acerca das escolhas e procedimentos narrativos que determinam uma visão sobre o Outro.

Palavras-chave: *Representação Cultural; Voz; Documentário; Quilombo dos Silva.*

INTRODUÇÃO

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 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.*

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

¹ Estudante de Graduação, 9º Semestre de Com. Social – Hab. Jornalismo na FABICO-UFRGS, e-mail: gabispaula88@gmail.com

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).

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 (1998) 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*.

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 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).

Representar está na essência do documentarismo. De maneira distinta, o estilo documentário propicia que os produtores desenvolvam suas temáticas, tornando-as visíveis e audíveis. João Moreira Salles² 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.

²Entrevista concedida à Tv Câmara. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J6cjVR_tTxc>Data de acesso: 04 de agosto de 2015.

2. A FUNÇÃO DO DOCUMENTÁRIO NA REPRESENTAÇÃO DO OUTRO

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.

Segundo Manuela Penafria (1998), o ato de “documentar” a vida das pessoas 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).

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).

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.

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).

2.1 O ponto de vista e a relação com o Outro

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 intervenientes³, 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. 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

³Intervenientes (PENAFRIA, 2001) é uma expressão que significa o mesmo que atores sociais, ou seja, os entrevistados.

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).

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 alteridade⁴, 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 Deutruedes da Rocha, um migrante lavador de automóveis. A fala de Deutruedes 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).

⁴ Alteridade 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.

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 Aloysio 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).

3. DOCUMENTÁRIO QUILOMBO DA FAMÍLIA SILVA

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. 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 contra o racismo que permeiam a comunidade.

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. 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.

A obra tem início com a música *Família Qualquer* do cantor Gonzaguinha, que nos diz: “a família Silva, uma família qualquer”. 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-off*⁵, 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. 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. 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 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.

Ao explorar essas falas, o documentário demonstra uma tentativa de “educar” e proporcionar o entendimento da formação de uma comunidade quilombola. “O discurso

⁵ “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).

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).

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 movimentava 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.

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). 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” (LINS, 2004).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para conhecermos culturas distintas da nossa sem estereotipá-las é fundamental que haja um exercício de escuta aos indivíduos oriundos dessas culturas. Em *Quilombo da Família Silva*, Lorico e Lígia acabam sendo representados como dois griôs⁶. 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).

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

⁶Griôs: 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>

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).

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.

Em 2013, com intuito de também apresentar a cultura quilombola, realizei uma série de reportagens com alguns colegas para a disciplina de Radiojornalismo II, ministrada pela professora Cida Golin na Fabico/UFRGS. 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. 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. Ela 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 BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

CASTRO, Natascha Enrich 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=8155b8f8f71bcaea> Acesso em: 07 jun.2015.

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.

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.

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.

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.

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.unisinos.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.

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.