

## Terra a Vista<sup>1</sup>

Filipe GALVÃO<sup>2</sup>  
Bruno RONCADA<sup>3</sup>  
Douglas NASCIMENTO<sup>4</sup>  
Gabriel VASCONCELOS<sup>5</sup>  
Wesley PRADO<sup>6</sup>  
Renata REZENDE<sup>7</sup>

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ

### RESUMO

Este documentário nasceu da imersão de oito semanas dentro do antigo Museu do Índio na cidade do Rio de Janeiro, espaço popularmente conhecido como Aldeia Maracanã. Durante esse período registrou-se a disputa envolvendo o território da Aldeia entre indígenas e Governos Estadual e Municipal. O filme trata não somente a situação imediata envolvendo a disputa do espaço, mas usa, antes, esse caso como figura modelar de um processo histórico de opressão, exploração dos mais fracos e disputa pela construção do imaginário narrativo da cidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Documentário; Aldeia Maracanã, Interesse Público, Antropologia Visual.

### 1. INTRODUÇÃO

A história da formação da linguagem cinematográfica e reflexos do mundo narrado por intermédio de uma lente remetem obrigatoriamente aos documentários. Os primeiros filmes feitos foram experimentações e tentativas de registro do cotidiano, da realidade imediata. Mas o documentário se esgarçou nas diversas experimentações propostas pela efervescência cultural do século XX. De Dziga Vertov a Chris Marker, de Jean Rouch a Cao Guimarães, o filme documentário foi se abrindo a novas possibilidades tanto estéticas quanto discursivas. E foi justamente a premissa do documentário enquanto formato experimental que serviu de base para a gravação do filme *Terra a Vista*.

O filme, porém, desenvolvido para a disciplina *Introdução ao Telejornalismo*, partiu de uma proposição mais tradicional e menos artística. Tendo sua origem numa pauta

---

<sup>1</sup> Trabalho submetido ao XX Prêmio Expocom 2013, na Categoria IV: Cinema e Audiovisual, modalidade Filme de não ficção/documentário/docudrama.

<sup>2</sup> Aluno líder, estudante do 5º. Semestre do Curso de Comunicação Social - Jornalismo, e-mail: filipe.ferreira.galvao@gmail.com

<sup>3</sup> Estudante do 5º. Semestre do Curso de Comunicação Social - Jornalismo, e-mail: brunoroncada@terra.com.br

<sup>4</sup> Estudante do 5º. Semestre do Curso de Comunicação Social - Jornalismo, e-mail: dg\_nascimento@globo.com.

<sup>5</sup> Estudante do 6º. Semestre do Curso de Comunicação Social - Jornalismo, e-mail: gabrielfevas@hotmail.com

<sup>6</sup> Estudante do 5º. Semestre do Curso de Comunicação Social - Jornalismo, e-mail: wesleyph20@yahoo.com.br

<sup>7</sup> Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social - Jornalismo, e-mail: renatarezende@yahoo.com.br

jornalística, as experimentações de formato, linguagem e *mise en cene* acabaram ocorrendo durante o processo de realização.

A pauta – disputa territorial entre grupos indígenas e Governo do Estado do Rio de Janeiro – surgiu com o objetivo de retratar intimamente o cotidiano dos indivíduos mais fragilizados: os índios. O tema, porém, se estende e permeia um campo muito mais amplo das discussões e prática políticas, sociais e urbanas que ocorrem hoje no Rio de Janeiro. A Aldeia Maracanã, terreno anexo ao Estádio Maracanã, no bairro da Tijuca, reivindicado pelos indígenas, nos serviu de ponto de partida para uma análise do todo. O filme é sequência de propostas de sinédoque em que cada indivíduo representa um marco discursivo na formação contemporânea da cidade do Rio de Janeiro.

Para além dos discursos, há também a questão prática. A truculência nas remoções para a reurbanização da cidade carioca, a ocupação militar nas comunidades pobres, a catalisação do processo de estratificação social e desrespeito aos direitos humanos, todos esses são temas recorrentes no Rio de Janeiro que se encontraram refletidos no processo de disputa pela Aldeia Maracanã. A luta indígena no coração da cidade era a figurativização de todo o discurso que pretendíamos expor ao mundo.

Por fim, propusemos ainda outra leitura possível e necessária: a analogia entre Pedro Álvares Cabral e o Governador do Estado do Rio de Janeiro Sérgio Cabral. A ganância por terra e ouro em terras indígenas e a ocupação espacial-discursiva é tão opulenta e truculenta em um quanto em outro. A terra avistada em 1500 era agora colocada à venda, uma terra à vista.

## **2. OBJETIVO**

O objetivo principal do documentário foi narrar o cotidiano das pessoas envolvidas na defesa da Aldeia Maracanã. Essa atitude foi tomada ao detectarmos que tanto o assunto, quanto os indivíduos que reivindicavam a manutenção da aldeia estavam sendo negligenciados pela imprensa carioca. Além desta proposta, estritamente assentada na realidade imediata, queríamos também que a reflexão tomasse proporções muito mais ampliadas. Para isso, além das sinédoques possíveis, o documentário foi construído sob as seguintes égides: disputa discursiva entre opressor e oprimido; questionamento da verdade oficial; metáforas referentes ao passado colonial; e adoção da estrutura narrativa da ficção com a divisão em três atos. Esses elementos serão retomados na metodologia do projeto.

Procuramos, ainda, expor o choque despuadorado entre interesse público e interesse privado que é constantemente provocado pelas medidas dos Governos Estadual e Municipal do Rio de Janeiro.

### **3. JUSTIFICATIVA**

A principal justificativa da existência do filme é seu valor social e jornalístico. Por passar por um intenso e violento processo de reurbanização, inúmeras pessoas são afetadas no Rio de Janeiro, seja através dos despejos ou da violência por instituições oficiais como a truculência cotidiana das polícias civil e militar, juízes não comprometidos com o interesse público ou a negligência das grandes corporações midiáticas.

Há ainda a justificativa de releitura do fazer jornalístico enquanto prática e produto. Ao utilizarmos linguagens cinematográficas em um produto jornalístico e recorrermos a artifícios ficcionais (divisão de atos, ordenação sincrônica dos acontecimentos, não situação literal e pré-formulada dos acontecimentos, etc.) propusemos mesmo uma crítica aos conceitos basilares do jornalismo como verdade, imparcialidade e simplicidade na linguagem, na tentativa de aprofundamento da temática. Para isso priorizamos o formato documental na medida em que como afirma Nichols (2008 p. 73) “a voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista”.

Partimos, por fim, do conceito que é impossível ser imparcial acerca de um tema, apesar dos alardeados valores-notícia do jornalismo. Ao recorrermos ao documentário, entendemos esse formato como um contrapeso necessariamente parcial à premissa jornalística, por serem produtos que segundo Nichols (2008 p. 73) “procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva”.

### **4. MÉTODOS E TÉCNICAS UTILIZADOS**

Jean Rouch (1993), ao resgatar o *kino pravda* de Dziga Vertov, estabelece uma máxima para suas filmagens antropológicas: um bom filme etnográfico deve aliar o rigor científico à arte, no caso, a arte cinematográfica. Essa mescla entre arte e verdade científica, porém é ainda um tabu, especialmente em se tratando das ciências da comunicação e mais especificamente no jornalismo. Há um pudor corrente, principalmente entre os membros da

academia e os profissionais da área, em se utilizar recursos artísticos na construção de uma narrativa jornalística que se propõe idônea, simples, imparcial e verdadeira. Mas tratamos aqui de um filme documentário e a busca da verdade diante da pró-filmia – atuação artificial do indivíduo frente à câmera – é sempre o cerne da questão.

Esse elemento de artificialidade causado pela presença da câmera foi basilar na construção narrativa e estética do documentário *Terra a Vista*. Como narrar a verdade se nossa presença com a câmera é, essencialmente, um mecanismo de artificialização do discurso? Para isso lançamos mão das premissas de dois indivíduos que contribuíram para o esgarçamento do gênero documentário com inovações plásticas, conceituais e de *mise en cene*: Chris Marker e Jean Rouch. De Rouch usamos a improvisação enquanto mecanismo atenuador da pró-filmia “no filme de improvisação, bem como no documentário de ficção, o objeto de registro não preexiste à presença da câmera. É esta última que provoca, que instaura a situação a ser registrada” (ROUCH apud FREIRE, 2006, p. 61). De Marker, além da preocupação com a visão particular do indivíduo enquanto objeto pertencente à realidade filmada, partimos da premissa que “talvez a verdade não seja o objetivo (do filme), talvez ela seja o caminho” (MARKER apud MICHAUD, 1982, p. 112).

Foi essa reconceitualização da Verdade o ponto de partida para toda a gravação, além da estratégia de filmagem. Uma vez que escolhemos um “filme de improvisação”, tivemos que: primeiro vivenciar uma imersão na realidade da Aldeia Maracanã, incluindo pernoitar no local, dividir tarefas e compromissos com os moradores; e ainda estarmos sempre atentos ao acaso enquanto elemento guia do processo.

O processo de gravação do documentário começou com visitas à Aldeia Maracanã e conversas com especialistas. Depois de estabelecido o contato e com o tema estudado, nossa equipe passou oito semanas (da segunda semana de janeiro à segunda semana de março de 2013<sup>8</sup>) visitando e eventualmente dormindo no local. O equipamento utilizado para as filmagens foram: duas câmeras DSLR Nikon D90 e uma D5100; lentes Nikkor de 35 mm / diafragma 2.4, 18 – 55 mm / diafragma 3.6 e uma 70 – 300 mm / diafragma 4.5. Como decidimos utilizar a guia paradigmática de Jean Rouch e gravar o cotidiano da Aldeia sem roteiro definido, ao final das filmagens, tivemos um total de 20 horas de gravações com cenas, depoimentos e imagens de cobertura.

---

<sup>8</sup> Vale marcar que, por causa da greve nas universidades públicas federais, o segundo semestre letivo de 2012 foi estendido até março de 2013.

A fim de narrar o cotidiano e realidade dos habitantes da Aldeia Maracanã, além de explicitar a dualidade discursiva entre a narrativa oficial do Estado e a narrativa dos movimentos pró-Aldeia, realizamos longas entrevistas com duração média de quarenta e cinco minutos (45'). O objetivo era dar tempo suficiente para naturalizar o processo da narração mediada por uma câmera, reduzindo assim a pró-filmia e conseguir depoimentos menos artificiais. Podemos definir duas classes de personagens no documentário *Terra a Vista*: os que vivenciam o cotidiano da Aldeia; e as autoridades nos assuntos específicos que envolvem o caso (jurídico, político, econômico).

A escolha estética para a gravação das entrevistas foi pautada na busca pela importância narrativa das falas de cada entrevistado. Para isso usamos profundidades de campo mínimas borrando toda ação que não fosse do entrevistado e ainda enquadramentos em “super detalhe” que conduziram o ponto de interesse ao conteúdo das mensagens e não nas figuras em si.

Outro método utilizado nas entrevistas foi a gravação sem aviso prévio e, preferencialmente, após algum evento importante (culto na Aldeia, tentativa de invasão policial, reunião das lideranças, etc.). Essa foi mais uma alternativa para reduzir a pró-filmia e buscar as falas que nascessem dos momentos de ruptura emocional ou organizacional do grupo o que facilitou os depoimentos não ensaiados.

Para a montagem do material filmado utilizamos o aplicativo de edição de vídeo Première Adobe CS5. Procuramos dar ordenação lógica às propostas de metáforas e sinédoques na narrativa do documentário, principalmente pela divisão em três atos em que os títulos remetem à ocupação portuguesa do território brasileiro nos primeiros anos de colonização. Utilizamos ainda blocos de silêncio típicos da lógica teatral como estratégia de crítica aos próprios discursos envolvidos – o nosso incluso – deixando a entender que toda “verdade” contada é uma história contada.

## **5. DESCRIÇÃO DO PRODUTO OU PROCESSO**

A estratégia narrativa utilizada para a construção de sentido no documentário seguiu a lógica do descobrimento. O não conhecido é revelado aos poucos: primeiro pelos sons, depois pelas imagens e finalmente pelo discurso. Assim, o filme se inicia com uma tela em preto que é gradativamente preenchida por sons de madeira rangendo, depois pelo discurso religioso de uma das etnias indígenas (Ashaninka) e finalmente pela imagem da fogueira

enquanto arquétipo da união das etnias e, numa segunda leitura menos literal, na prova cabal de que aquele território já é habitado por um povo.

Esse é o início do primeiro ato: *Terra Brasilis*. A estratégia de fazer o vídeo surgir do nada para vir à luz na Aldeia Maracanã é um posicionamento claro do nosso referencial discursivo: a história dessa vez será contada pelos invadidos. Depois de desenhada a essência que rege o ambiente com essa cena inicial, há uma elipse espaço-temporal no filme levando ao cerco policial à Aldeia. Nesse momento, o discurso é construído pelo caos. Manifestantes pró-indígenas discutem com policiais enquanto três lideranças indígenas cantam e protestam em cima dos muros que cercam a Aldeia.

O segundo ato, *A Fome Lusitana*, busca explicar não só o discurso das empreiteiras e Governo para a expulsão daquele povo como a realidade histórica e imediata dos habitantes da Aldeia Maracanã. Não só a ganância é estudada, mas o próprio objeto a ser consumido (cultura indígena, dignidade humana, coexistência cultural harmônica) entra na análise como item primordial.

O terceiro e último ato, *Dóceis Animais*, mostra de que forma a movimentação das minorias tenta amenizar o processo de reurbanização da cidade. Esse ato procura desenhar o futuro possível da Aldeia Maracanã e, de forma mais geral, da própria cidade do Rio de Janeiro. A lógica da reurbanização na cidade carioca é seguidamente contestada e as instituições de coerção que a validam (coerção monetária e policial, principalmente) são expostas para análise.

Assim, o vídeo parte da especificidade simbólica da fogueira e termina de maneira ampla, abordando toda a atual gestão política da cidade do Rio de Janeiro. Quando essa passagem é finalmente construída – a ponte que vai do nada ao todo – temos mais um breve bloco negro de silêncio sem título: é a pausa para a conclusão. O filme se conclui de duas maneiras: primeiro com o discurso de um Comendador da ordem de Juscelino Kubitschek que amarra todas as metáforas e sinédoques propostas ao longo do documentário, dando um final argumentativo lógico; e finalmente com um canto de lamento de um índio pataxó que representa não só a disparidade de forças apresentada durante o filme, mas uma esperança inocente que se nega a morrer apesar dos quinhentos anos de opressão.

## **6. CONSIDERAÇÕES**

Incutir no jornalismo premissas artísticas é um processo e projeto que vai muito além dos potenciais ganhos estéticos e comunicacionais. Tomar de empréstimo os

mecanismos da arte que geram reflexão e potencialização do discurso é algo vantajoso e torna a obra jornalística mais completa e atrativa. Trazer Jean Rouch ou Chris Marker para o jornalismo audiovisual é talvez uma experimentação obrigatória para qualquer estudante da área.

Flexionar e criticar os valores de verdade, bem como assumir o discurso como um objeto mais complexo e formado por narrativas que vão além do imediato, é tornar a prática jornalística menos banal: principal desafio aos comunicadores contemporâneos.

O documentário *Terra a Vista*, conseguiu mesclar técnicas de apuração jornalística com premissas e métodos do cinema documental e experimental. É uma obra de reflexão ampla, cheia de metáforas e social, histórica e culturalmente necessária.

O produto final talvez não se encaixe tanto nos dogmas jornalísticos: as críticas são complexas e exigem uma reflexão do espectador; a edição é mais lenta e temporalmente não linear; não há uma mediação discursiva clara do jornalista, mas sim a tomada de um ponto de vista pela própria câmera e títulos dos atos. Ainda assim, é uma tentativa necessária. O papel do jornalismo é informar, mas não só. Munido dos preceitos da arte, o jornalista deve passar a propor um movimento intelectual no espectador e foi esse o objetivo buscado com o filme *Terra a Vista*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MICHAUD, Samuel. *Rouch et le cinéma-vérité: un detour par le direct, in Cinemaction – Jean Rouch, un griot gaulois*. N.17, p. 11-118, 1982.

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

FREIRE, Marcius. **Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário**. Doc Online, n.03, Dezembro 2007, p.55-65 Ver in: [www.doc.ubi.pt.pp](http://www.doc.ubi.pt.pp) [Acesso em 15/03/2013].

ROUCH, Jean. **Os pais fundadores: dos ancestrais totêmicos aos pesquisadores de amanhã**. Catálogo / Mostra Internacional do Filme Etnográfico. Rio de Janeiro, Interior Produções, 1993.