

Série Ensino, Aprendizagem e Tecnologias

Desenvolvimento, agricultura e sustentabilidade

Fábio Dal Soglio
Rumi Regina Kubo
(orgs.)


UFRGS
EDITORA

 **SEAD**
UFRGS
EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA

**DESENVOLVIMENTO,
AGRICULTURA E
SUSTENTABILIDADE**



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO RIO
GRANDE DO SUL

Reitor

Rui Vicente Oppermann

Vice-Reitora e Pró-Reitora
de Coordenação Acadêmica

Jane Fraga Tutikian

EDITORA DA UFRGS

Diretor

Alex Niche Teixeira

Conselho Editorial

Álvaro Roberto Crespo Merlo

Augusto Jaeger Jr.

Carlos Pérez Bergmann

José Vicente Tavares dos Santos

Marcelo Antonio Conterato

Marcia Ivana Lima e Silva

Maria Stephanou

Regina Zilberman

Tânia Denise Miskinis Salgado

Temístocles Cezar

Alex Niche Teixeira, presidente

Fábio Dal Soglio
Rumi Regina Kubo
(Organizadores)

DESENVOLVIMENTO, AGRICULTURA E SUSTENTABILIDADE



Copyright dos autores 1ª edição: 2016

Direitos da edição: Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Capa: Ely Petry

Revisão: Ignacio Antonio Neis, Jaques Ximenes Beck e Sabrina Pereira de Abreu

Série Ensino, Aprendizagem e Tecnologias

Coordenação: Lovois de Andrade Miguel, Gabriela Trindade Perry e Marcello Ferreira

Curso de Graduação Bacharelado em Desenvolvimento Rural (PLAGEDER)

Coordenação Pedagógica: Marcelo Antonio Conterato

Coordenação de Tutoria: Laura Wunsch

Coordenação Núcleo EAD: Tânia Rodrigues da Cruz

Secretário: Jorge Luis Aguiar Silveira

Projeto gráfico: Editora da UFRGS

Apoio chamada 81/2013 – CNPq/MDA

D451 Desenvolvimento, agricultura e sustentabilidade [recurso eletrônico] / organizadores Fábio Dal Soglio e Rumi Regina Kubo ; coordenado pela SEAD/UFRGS. – Dados eletrônicos . – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.
251 p. : pdf

(Série Ensino, Aprendizagem e Tecnologias)

Inclui referências.

1. Agricultura. 2. Desenvolvimento sustentável. 3. Desenvolvimento rural. 4. Agroecologia. 5. Sustentabilidade. 6. Segurança alimentar. 7. Educação ambiental. 8. Mercados alternativos. 9. Agrobiodiversidade. I. Dal Soglio, Fábio. II. Kubo, Rumi Regina. III. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Secretaria de Educação a Distância. IV. Série.

CDU 631:338.43

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.
(Jaqueline Trombin – Bibliotecária responsável CRB10/979)

ISBN 978-85-386-0355-9

PARTICIPAÇÃO E DESENVOLVIMENTO RURAL: REFLEXÕES SOBRE O FAZER PESQUISA E EXTENSÃO PERMEADO PELA IMAGEM

Julia Saldanha Vieira de Aguiar
Alessandra Gisele Fagundes Verch
Rumi Regina Kubo

INTRODUÇÃO

No bojo da questão ambiental, um dos temas que tem emergido como pauta fundamental é o da participação. Esse tema, de uma forma geral, está relacionado com os debates desenvolvimentistas, pois, de acordo com Ellis e Biggs (2001), a partir da década de 1980, se evidencia a relevância do protagonismo dos atores sociais envolvidos nos projetos de desenvolvimento. Reforçam a emergência desta pauta outros movimentos como a da justiça ambiental¹(ACSELRAD, 2004, 2010), da Agroecologia (GUZMÁN, 2001) ou mesmo a noção de uma etnoconservação² (DIEGUES, 2000), Todos estes movimentos ou propostas, que integram o escopo contemporâneo da problemática ambiental, em alguma medida reforçam o tema da participação social.

¹ Conforme esta perspectiva, os sujeitos afetados pelos problemas ambientais são afetados de forma diferente conforme sua condição social. Nesta lógica, os grupos já excluídos social ou economicamente, seriam os segmentos igualmente mais afetados ou que, de forma mais contundente sofreriam as consequências dos problemas ambientais.

² Enfatiza o reconhecimento de diferentes matrizes culturais imersos no debate da conservação - como o caso das populações tradicionais - e a possibilidade destas diferentes óticas culturais sobre a natureza, poderem contribuir de forma efetiva para a resolução ou minimização dos problemas ambientais.

O tema da participação, com ampla difusão enquanto fundamento para as ações e os projetos sociais contemporâneos, no campo da produção de conhecimento atrelado à temática ambiental tem motivado propostas metodológicas específicas, a exemplo do conjunto de técnicas designadas como metodologias participativas, disponibilizadas por Geilfus (1997), Verdejo (2006), Boef e Thijsen (2007) e Kubo (2009). Constituem estes textos, em sua maioria, manuais de técnicas passíveis de serem adotadas em campo, com vistas a facilitar a interlocução entre os participantes dos projetos. Eles têm sido objeto de reflexões, por parte de Guivant e Jacobi (2003), Anjos e Silva (2008) e Bracagioli (2014), quanto às suas potencialidades e aos seus limites.

Bracagioli (2014) ao buscar identificar as raízes históricas de propostas desta natureza, aponta para a multiplicidade de influências que podem ter contribuído para a sua formatação. Inicialmente concebidas no contexto de projetos de desenvolvimento ou intervenção, eles foram gradualmente se constituindo em ferramenta de coleta de dados, pautada pela perspectiva de pesquisa e participação. Nessas propostas, um questionamento fundamental gira em torno da efetiva participação que logram angariar esses processos de desenvolvimento de projetos, os quais não dependem necessariamente da adoção das ferramentas sugeridas. Ou, por outra, projetos alinhados com metodologias participativas podem não ter necessariamente contado com uma efetiva participação. Em que medida, então, se consegue realmente, com essas ferramentas, realizar os anseios do grupo?

É bem verdade que o conjunto de ferramentas que regulam as metodologias participativas oferece estratégias que facilitam a interlocução; mas cabe ressaltar que, mais do que as técnicas propriamente ditas, o que pesa na balança em favor da participação é a premissa que embasa essas propostas, ou seja, a ideia de uma busca de simetria entre os participantes do projeto e as possibilidades de real interlocução. O que nos faz retornar aos fundamentos da constituição de uma relação de respeito e reconhecimento entre diferentes. Nesse contexto, na problematização que remete às relações interculturais e às condições de consumação destas, cabe retomar questões levantadas por Oliveira (1996), ao definir a constituição de uma comunidade de comunicação como precondition para que se possa conceber uma interação interétnica – e, portanto, intercultural –, pautada pela noção de simetria. Ou seja, a existência de um repertório comunicacional comum que proporcione troca de ideias.

Além desta questão de um repertório comunicativo comum, normalmen-

te associado ao uso de imagens e gráficos visuais, como elemento comunicacional de maior legibilidade (o que pode e deve ser questionado), o que se busca, como objetivo, no caso das metodologias participativas, é justamente a possibilidade de reconhecimento dos universos alheios. Esta é, em última instância, a pré-condição para a efetividade do processo participativo: o reconhecimento. Um repertório comunicacional que propicie o reconhecimento remete ao desencadeamento de processos que identifiquem tanto as similaridades quanto as diferenças. No entendimento de Simmel (1983), assume-se a interação social a partir desse contexto, de estabelecimento de relações que abarquem conflitos em sua função disruptiva, mas que, também propiciem convergências a partir da compreensão das diferenças.

Adotando a perspectiva da antropologia visual, buscamos aprofundar algumas questões metodológicas relativas à realização de pesquisa, ensino e extensão no campo do desenvolvimento rural e socioambiental, permeadas pela indagação acerca da possibilidade e dos limites das ferramentas de pesquisa para detectarem os anseios, as subjetividades e as alteridades dos sujeitos em interação. A documentação de saberes e práticas relativas a estudos rurais permite aprofundar a compreensão das formas pelas quais as pessoas interagem com o seu meio, acionando conhecimentos, habilidades, memórias, representações sociais, etc. Isso não somente possibilitaria o registro de situações de interação entre uma pessoa e seu entorno, ou entre pessoas, mas também se converteria em um processo de acionamento de sentidos outros, ligados às vivências pessoais e coletivas de cada uma das pessoas envolvidas.

Assim, partindo de situações empíricas no contexto rural sulbrasileiro, em que a imagem se tem constituído em um aparato de pesquisa e, principalmente, em um produto do esforço reflexivo para entender essas realidades, propomo-nos a discutir o estatuto da imagem e suas potencialidades. Com isso, objetivamos contribuir para uma aproximação mais efetiva entre a antropologia visual e o desenvolvimento rural.

No caso empírico em apreço, reportamo-nos aos assentamentos rurais do município de Santana do Livramento/RS, em que uma das questões cruciais enfrentadas pelos assentados concerne às formas de escoarem seus produtos para colocá-los nas cadeias de comercialização local. A forma de relatar essa situação, propiciada através de um vídeo, permite evidenciar paradoxos locais, ao mesmo tempo em que parece converter-se em um mecanismo de exposição

e tensionamento dessa situação. O presente texto esboça uma reflexão com base nesses elementos.

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE CINEMA E IMAGEM

O ano de 1895 é considerado o da invenção do cinema. Foi neste ano que ocorreu a primeira exibição pública de pequenos filmes produzidos com uma máquina chamada *cinematógrafo*. A invenção, patenteada pelos Irmãos Lumière, consistia em uma máquina capaz de registrar em fotogramas instantes fixos de um movimento, que, reproduzidos em sequência e projetados sobre uma tela, ou mesmo sobre uma parede, davam a ilusão de movimento. Concretizavam-se então, no final do século XIX, aspirações e sonhos que vinham estimulando inúmeras mentes havia alguns milhares de anos.

As investigações e pesquisas relacionadas ao desenvolvimento de um aparelho capaz de fixar, ou melhor, de imprimir em material sensível o movimento são anteriores a esse momento específico e precisam ser aclaradas, a fim de que se desconstrua a figura do “gênio iluminado” comumente acionada quando são usadas expressões como “invenção”, “invento”, etc. O anseio, ou a vontade, de registrar o olhar para outros olhares data de determinados períodos históricos, identificáveis com base na análise do conjunto de técnicas e instrumentos já desenvolvidos, e que viabilizaram a invenção do cinematógrafo.

O cinematógrafo pode, portanto, ser visto como resultado de vontades históricas e, principalmente, do acúmulo de saberes engendrados em diferentes tempos e espaços. Por exemplo, técnicas como o jogo de sombras desenvolvido na China por volta do ano 5000 a. C. evidenciam tais aspirações e acabam por se correlacionar com a sua efetivação, que se concretizou em Paris no final do ano de 1895. É o que confirma Mascarello (2006, p. 18) em seu comentário:

Não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar. Uma conjunção de circunstâncias técnicas aconteceu quando, no final do século XIX, vários inventores passaram a mostrar o resultado de suas pesquisas na busca da projeção

de imagens em movimento: o aperfeiçoamento nas técnicas fotográficas, a invenção do celuloide (o primeiro suporte fotográfico flexível, que permitia a passagem por câmeras e projetores) e a aplicação de técnicas de maior precisão na construção dos aparatos de projeção.

Inicialmente pensado como instrumento técnico-científico, o cinematógrafo foi rapidamente apropriado por uma elite intelectual³ que passou a utilizá-lo com finalidades artísticas, incorporando narrativas literárias e teatrais ao desenvolvimento desse novo produto artístico chamado cinema. Segundo Georges Sadoul (1963), historiador do cinema, “as contribuições de Louis Lumière e de seus operadores são consideráveis. Todavia o realismo lumeriano, que até certo ponto é apenas mecânico, nega ao cinema os seus principais meios artísticos”.

O cinema é, então, o resultado de uma escolha social que excluiu, pelo menos temporariamente, usos outros que aqueles proporcionados pela invenção do cinematógrafo, monopolizando a ferramenta no desenvolvimento de peças artísticas, de entretenimento e fruição. Porém, independentemente de sua função artística, os registros da imagem e do movimento continuaram (e continuam) a ser pesquisados; instrumentos e tecnologias são constantemente desenvolvidos e aperfeiçoados para darem conta de novos interesses e vontades que se manifestam com a saturação dos anteriores.

Desde a invenção da máquina fotográfica, passando pela invenção do cinematógrafo, a possibilidade de registrar a imagem estática e a imagem em mo-

³ Bernardet (1985) afirma que o cinema é produto criado exclusivamente pela classe burguesa e que, portanto, “no bojo de sua euforia dominadora, a burguesia desenvolve mil e uma máquinas que não só facilitarão seu processo de dominação, como criarão um universo cultural à sua imagem”. O autor teórico identifica-se com o marxismo e contextualiza a invenção diante do processo de revolução industrial, conectando-o ideologicamente com a classe que protagonizou e forjou o processo. Porém Eisenstein, igualmente marxista, via no cinema uma ferramenta fecunda para a divulgação e publicização dos ideais marxistas. Em texto oriundo do Congresso do Sindicato de Trabalhadores Criativos da Cinematografia Soviética, realizado em Moscou, em 1935, Eisenstein assim se pronunciou: “O cinema soviético está atravessando agora uma nova fase – uma fase de bolchevização ainda mais nítida, uma fase de contundência ideológica ainda mais aguda e militante. Uma fase historicamente lógica, natural e dotada de possibilidades fecundas para o cinema como a mais notável de todas as artes. / Essa tendência nova não é nada surpreendente, senão o estágio lógico de crescimento, enraizado no âmago mesmo do precedente estágio. [...] No entanto, nossa tarefa é tornar esse novo estágio suficientemente sintético. Para assegurar que, na sua marcha rumo a novas conquistas de fundamento ideológico, não só a perfeição alcançada pelas realizações passadas não se perca, mas seja também superada, sempre na perspectiva de qualidades novas e meios de expressão ainda não explorados. Para elevar uma vez mais a forma ao nível do conteúdo ideológico (EISENSTEIN, 2008, 218-219).

vimento desencadeou o processo de construção e de manipulação da realidade de forma fidedigna; e as técnicas de produção de imagens, tanto fotográficas quanto audiovisuais, se desenvolveram de tal modo que selaram a transformação da comunicação de massa. E a imagem, de uma forma genérica, passou a ser a mediadora de relações, discursos e entendimentos. Nesta linha, Wiener (1984) observa que a sociedade, o pensamento e a cultura de cada época se refletem em sua técnica; e vice-versa, poderíamos nós acrescentar. A técnica, numa via de mão dupla, influencia os modos de ser e de agir, de sentir e de pensar as possibilidades existenciais e comunicacionais. Analisando a expansão do uso da imagem na vida cotidiana moderna, Xavier (2003, p. 9) assim externa a sua percepção:

[...] os dispositivos que articulam o olhar e a cena vão além do teatro, da pintura, da fotografia, do cinema, do vídeo e dos modos de composição literária. Envolvem outras formas de relação com o mundo fora de tais molduras, como as interações e os jogos de poder de grande incidência em nossa vida ordinária. A crescente importância da imagem num amplo espectro de atividades e relações é parte constitutiva de uma nítida onda de teatralização da experiência, quando se projeta na cena pública o que antes estava reservado à intimidade, e se define um cotidiano pontuado pelo que já se diagnosticou como “sociedade do espetáculo”.

A “crescente importância da imagem” nas sociedades contemporâneas, para usar a expressão de Xavier (2003), passa a mediar relações e interações, produzindo atores e *performances* adaptados à cena pública, cabe até dizer que a imagem altera a cena pública, ou melhor, cria uma nova cena pública, um novo espaço de relação social, com novas regras e normas, mutáveis, evidentemente. A possibilidade do registro fidedigno de uma cena, pessoa ou situação é tão impactante que acaba por mudar as condutas sociais, ou seja, o modo de as pessoas se comportarem e se relacionarem, como já foi mencionado. Ao comentar o impacto da fotografia, bem como do cinema, nas investigações criminais dos departamentos de justiça, Tom Gunning (2004, p. 61) conclui:

Assim como o cinema desenvolveu-se a partir de uma tecnologia planejada para analisar o fluxo do movimento corporal em segmentos calculáveis e poses observáveis nos primeiros estudos de movimentos de Muybridge e Marey, *Une erreur tragique* mostra que a sucessão de imagens do filme também pode ser estancada, fixando uma imagem de culpa. A imagem do corpo em movimento pode transformar-se naquela do corpo imobilizado e analisado, disponível para comparação e identificação. Mas se o cinema é verdade vinte e quatro (ou dezesseis) fotogramas por segundo, é também apenas um punhado de imagens. O uso mais frequente da fotografia fixa e em movimento como evidência apoia-se menos no estabelecimento da veracidade do que na regulação do fluxo de reconhecimento e na imputação de culpa, como nós – e Rodney King – descobrimos recentemente.

A imagem cinematográfica aparece, pois, como intrinsecamente paradoxal. Por um lado, o cinema suscita um estatuto de veracidade, como a representação da realidade. Por outro, possui um estatuto ficcional e é aceito pelos seus espectadores como construção criativa de uma ou de várias pessoas; ou seja, é “apenas um punhado de imagens”. Tal percepção, porém, se dissipa quando o discurso ficcional não é devidamente explicitado no registro fílmico. Em outras palavras, quando não há enunciação explícita do tema da obra ficcional, adaptamos nosso olhar para um filme documental, um filme sobre a realidade, ou sobre “fatos reais”. Trata-se de uma falsa dicotomia, que explora a “realidade” como algo neutro e objetivo, e a ficção como produto de uma subjetividade.

Creemos que esse comportamento não deva ser atribuído à imagem técnica, que, segundo Bernardet (1985), supostamente elimina a subjetividade do olhar, pois a ideia de que existe uma “realidade universal”, independente do olhar que se detém sobre ela, é anterior a essas invenções. Tais invenções, todavia, disseminaram a noção de “realidade” passível de ser apreendida de forma neutra e inquestionável, legitimando um olhar isento de reflexão e pro-

blematização. Para Bernardet, esse comportamento se verifica em função da objetividade conquistada com o cinema, o “olho mecânico”, que elimina a interferência da mão do pintor ou da palavra do poeta, criando uma “ilusão de verdade” ou “impressão de realidade”. Segundo o mesmo autor, entretanto, “eliminando a pessoa que fala, ou faz cinema, ou melhor, eliminando a classe social ou a parte dessa classe que produz essa fala, elimina-se também a possibilidade de dizer que essa fala ou esse cinema representa um ponto de vista”. Ou seja, situar as técnicas, invenções, saberes, etc. no tempo histórico e social é imprescindível em uma análise da produção cinematográfica ou, mais genericamente, do registro fílmico.

A máquina fotográfica e a câmera cinematográfica são mediadoras da relação do sujeito (histórico e social) com o seu olhar, e não com “a” realidade, como se convencionou acreditar. Essa reflexão cabe também perfeitamente às produções científicas, que buscam constantemente distanciar-se da noção de neutralidade e verdade – absoluta e atemporal –, para se situar no plano de uma construção humana, impotente, portanto, para forjar uma neutralidade, isto é, para representar “a” verdade. A ciência – talvez as ciências sociais estejam mais adiantadas nesse processo de reflexão epistemológica –, assim como o cinema, são produtos humanos, construções humanas, e tendem a se encontrar e se complementar sem grandes obstáculos quanto mais se distanciarem das noções ingênuas e dogmáticas sob as quais se estruturaram. Geertz (1989, p. 25-26) faz ressalva semelhante ao fazer etnográfico, quando afirma que:

[...] os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. [...] Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não-factuais ou apenas experimentos de pensamento.

Após essas observações, deve-se reconhecer que o espaço atualmente ocupado pela imagem na comunicação é inquestionável e que agregá-la ao fazer científico parece imprescindível quando o intuito é a divulgação de algo ou o estabelecimento de uma comunicação mais efetiva com um amplo espectro social. Verifica-se a busca e a utilização cada vez mais intensiva de ferramentas ingênuas em diversas atividades interessadas nesse diálogo ou nessa exposição.

As mídias (internet, televisão, DVD, etc.) são constantemente procuradas com essa intenção, e tais suportes não podem mais ser ignorados, se o interesse é a comunicação social. Talvez seja por isso que, na tentativa de entabular uma comunicação, ou propriamente um diálogo, com a sociedade, as ciências estão buscando ocupar também esses espaços, porém, ao mesmo tempo, problematizando-o e analisando-o de forma não ingênua.

A antropologia já há algum tempo vem se apropriando dessas ferramentas (antes mesmo da televisão, a antropologia visual já se desenvolvia) e, talvez por isso mesmo, já desenvolva reflexões mais complexas sobre suas produções. No universo das ciências, a antropologia foi precursora no uso das tecnologias audiovisuais, e conta com um rico histórico de registros desse tipo. Desde os primeiros filmes que remetem ao fazer etnográfico – os de Robert Flaherty, passando pelos de Marcel Griaule e de Jean Rouch –, a antropologia visual vem se apropriando de tais ferramentas, capacitando-se para desvendar aspectos que a palavra não registra nem comunica.

É neste cenário que os estudos sobre a ruralidade brasileira desejam ingressar e construir de maneira mais dialógica e democrática o conhecimento científico, propiciando maior acessibilidade das pesquisas desenvolvidas à sociedade. É, portanto, igualmente importante a discussão sobre o incentivo e a adoção desses novos “produtos científicos”, que acabam por entrar na lógica de fomento da produção cultural, sem deixarem de ser pesquisas científicas.

Atualmente, o modelo de fomento da produção cinematográfica brasileira dá-se por intermédio da Agência Nacional de Cinema – ANCINE. Criada em 2001, no bojo das privatizações e do surgimento de outras agências regulatórias, a agência assim se define no texto de sua Apresentação:

A missão da ANCINE é desenvolver e regular o setor audiovisual em benefício da sociedade brasileira. Encerrado o ciclo de sua implementação e consolidação, a ANCINE enfrenta agora o desafio de aprimorar seus instrumentos regulatórios, atuando em todos os elos da cadeia produtiva do setor, incentivando o investimento privado, para que mais produtos audiovisuais nacionais e independentes sejam vistos por um número cada vez maior de brasileiros (BRASIL, 2001).

Fornazari (2006), bastante crítico em relação ao estatuto da agência, manifesta-se nestes termos:

A área de políticas públicas de cultura é, por definição, uma área “social”. Analisando a estrutura e funcionamento da Ancine, porém, verificamos que a agência cumpre um papel preponderantemente econômico. Sua atuação é a da promoção de investimentos e de desenvolvimento setorial de um ramo industrial e apenas tangencia objetivos e valores ligados à identidade cultural nacional.

O que, na verdade, se pode verificar é uma disputa até certo ponto política entre Estado, mercado e classe cinematográfica.

As reivindicações de parcela significativa de diretores e produtores audiovisuais visam, em grande parte, à implementação de políticas públicas preocupadas não só com a produção cinematográfica brasileira em sua dimensão econômica, mas também com a diversidade de tal produção, a chamada dimensão sociocultural da produção cinematográfica ou audiovisual. Busca-se sublinhar a importância dessa outra dimensão, a fim de que as diferentes vozes e olhares do Brasil se façam ouvir e ver, na presença de diferentes sujeitos sociais, estabelecendo dessa forma uma comunicação mais eficiente nos espaços comunicacionais, não só no cinema, mas também em outras mídias. Agrega-se, portanto, a essa discussão o estímulo à produção de audiovisuais científicos, oriundos de pesquisas científicas, visto que este é um formato bastante promissor, já em circulação em diversas mídias ou janelas de exposição.

O encontro da ciência com o cinema, ou com a imagem, entrará inevitavelmente nesta seara de discussão – bastante polêmica – de fomento e estímulo ao audiovisual, se a pretensão for inserir-se em um espaço dominado e estruturado por determinados produtos e empresas; se o objetivo, porém, é dialogar com a sociedade e trazer a produção acadêmica para fora dos muros da Universidade, a tarefa vale a pena.

No momento, a produção de vídeos e imagens que objetivam registrar fenômenos, comunidades, sujeitos, etc. invisíveis para boa parte da sociedade tem aumentado, entre outros motivos, devido à possibilidade e à necessidade

do diálogo entre a imagem, a pesquisa e a extensão. As próprias comunidades, objetos de alguns audiovisuais, têm percebido a eficiência desse formato e a visibilidade que ele lhes confere. Algumas comunidades têm-se mostrado constantemente entusiasmadas com a produção audiovisual, por verem nela espaços para expressarem suas demandas, vontades, visões e posições acerca de temas específicos⁴.

Atualmente, editais como o DOCTV (Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro)⁵ são exemplos, porém insuficientes, de iniciativas que abram espaço para um produto audiovisual diferenciado do “comercial”, mas que seja estimulado na tentativa de se ocupar um espaço em que predomine uma linguagem e um discurso despreocupados com questões socioculturais, ou mesmo com a necessidade de debate e de reflexão.

Além do fomento aos produtos audiovisuais, deve-se continuar a debater o modelo televisivo brasileiro, principal janela de exibição, e a mídia, atualmente o mais eficiente canal de comunicação com a sociedade. A internet⁶, cada vez mais democrática, e suas possibilidades também constituem uma janela importante, porém não igualmente eficiente, por não romper com interesses já manifestados anteriormente pelo internauta e, de modo geral, também pelo telespectador.

Hansen (2004, p. 437), ao analisar a obra de Krakauer, teórico importante do cinema, apresenta esta conclusão pouco otimista:

⁴ Para ilustrar o exposto, pode-se citar o projeto Taramandahy, desenvolvido pela ONG Ação Nascente Maquiné – ANAMA em parceria com o PGDR/UFRGS. Uma das atividades propostas no projeto eram oficinas de artesanatos para a geração de renda das comunidades de pescadores tradicionais do litoral norte do Rio Grande do Sul; tal proposta, porém, teve de ser modificada a pedido das próprias comunidades, que não viam nas oficinas a possibilidade de concretização de demandas. Por sugestão delas mesmas, as oficinas foram substituídas pela produção de um vídeo documentário com os pescadores e as pescadoras tradicionais.

⁵ O DOCTV iniciou as políticas da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura para a integração entre a produção independente e as televisões públicas. Com o objetivo de fomentar a regionalização da produção de documentários e a implantação de um circuito nacional de teledifusão através da Rede Pública de Televisão, o projeto já viabilizou 114 documentários, uma produção expressiva da diversidade cultural do país, que envolveu realizadores de todos os estados brasileiros. A seleção dos projetos é descentralizada, feita pelas TVs públicas nos estados. A partir de parcerias inéditas, a Secretaria do Audiovisual implantou polos regionais de produção e teledifusão, envolvendo a TV Cultura de São Paulo, a Associação Brasileira de TVs Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC), a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) e o Banco do Nordeste, abrindo novos mercados e formando novos realizadores. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2007/11/09/doctv-2/>>. Acesso em: 17 ago. 2015.

⁶ Na internet, ressaltamos alguns sítios que permitem a veiculação de tais produções: <http://vimeo.com/>, <http://www.youtube.com/?gl=BRHYPERLINK>, <http://curtadoc.tv/> (com seleção preliminar da curadoria do programa Internet SescTV), <http://portacurtas.org.br/> (o material precisa ser contemplado em editais da Petrobrás)

Krakauer ansiara por uma versão [...] da modernidade dos meios de comunicação de massa que fosse capaz de resistir às tensões entre a economia capitalista industrial em crise permanente e os princípios e práticas de uma sociedade democrática. Um elemento crucial a esta modernidade teria sido a capacidade de o cinema e a cultura de massa funcionarem como um horizonte intersubjetivo em que uma ampla variedade de grupos – um público de massa heterogêneo – pudesse negociar e refletir sobre as contradições vivenciadas, bem como encarar de frente a violência da diferença e da mortalidade, em vez de reprimi-la ou estetizá-la.

Concluimos esta primeira seção afirmando nossa crença de que os anseios de Krakauer são passíveis de concretização.

PESQUISA, REGISTRO AUDIOVISUAL E COMUNICAÇÃO: RELATO DE UMA EXPERIÊNCIA

Para problematizar essas questões relataremos a seguir uma experiência em que recorreremos ao registro audiovisual durante parte do trabalho de campo de uma pesquisa com foco voltado para o rural. Realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFRGS, como preparação à nossa dissertação de mestrado (AGUIAR, 2011), essa pesquisa tinha como escopo compreender o processo de territorialização e a territorialidade existente nos assentamentos da Reforma Agrária de Santana do Livramento, município situado na Campanha Gaúcha, no extremo sul do Brasil, na fronteira com o Uruguai. O município apresenta uma das maiores concentrações de assentamentos no Estado e conta com mais de 1.000 famílias assentadas em 26 mil hectares de terras.

Buscamos examinar o processo de territorialização – para usar a terminologia de Santos (1996) – como um *evento* de grandes proporções, que agrega mudanças às regiões onde ocorre, transformando nessas localidades o uso da terra e as relações sociais. O autor propõe o *evento* como a categoria de análise que permite a observação das transformações espaciais em sua qualidade

dinâmica e complexa. Segundo essa concepção, o evento se assemelha a um vetor, no qual as possibilidades existentes em determinada formação social são canalizadas e, como em um verdadeiro processo químico, as qualidades originais são transformadas e se materializam em uma nova situação, uma entidade com qualidades próprias. Assim sendo, o evento **é** a categoria através da qual se podem condensar as partes fracionadas anteriormente observadas: forma, conteúdo, estrutura e processo. Enquanto portadores da ação presente, os eventos materializam, portanto, o tempo, a partir da fusão das variáveis encontradas em determinado momento e lugar (SANTOS, 1996, p. 155).

Para estudar os assentamentos em escalas diferentes, a pesquisa apoiou-se na utilização de meios diversificados de representação, tais como gráficos, cartografia, fotografia e registro audiovisual. Aqui nos ateremos a uma reflexão acerca da experiência com o registro audiovisual e a posterior produção de um vídeo-documentário. O vídeo, batizado de *Assentamento: relatos da Campanha Gaúcha* (2011, 33 min.), teve como objetivo primeiro o de expor uma situação: a de que existe uma necessidade expressiva de abastecimento em um determinado município, ao mesmo tempo em que vivem ali numerosos agricultores familiares e em que essa necessidade pode oferecer oportunidades para ambos os lados.

No início da pesquisa, constatamos existir em Santana do Livramento uma situação comum aos demais municípios da fronteira: a carência de alimentos *in natura*. Com cerca de 80 mil habitantes⁷, o meio urbano importa da Central de Abastecimento (CEASA), situada na região metropolitana de Porto Alegre, a cerca de 500 km de distância, a quase totalidade (80%) dos alimentos hortigranjeiros e das frutas consumidos pela população. Enquanto isso, vivem nesse contexto mais de 1000 famílias, em boa parte de agricultores familiares sujeitos a uma série de dificuldades em suas atividades produtivas, principalmente nas etapas de escoamento e comercialização da produção. Detectada essa contradição, nosso objetivo passou a ser o de entender a situação da produção nos assentamentos, os sistemas de produção adotados pelas famílias assentadas e as relações sociais através das quais as famílias se organizam para produzir.

O registro audiovisual foi organizado com base nas *formas macrodescritivas*, conforme proposto por France (2000). Nesse tipo de descrição, busca-se uma

⁷ Somando-se a estes a população de Rivera, no Uruguai, que se abastece em boa parte no Brasil, atinge-se a cifra de 150 mil habitantes.

restituição aproximada dos encadeamentos de fatos que constituem as grandes fases temporais da vida de um grupo, como a alternância entre tempos fortes e tempos mortos da atividade (trabalho e repouso), os ritmos sazonais, as variações na ocupação dos espaços, entre outros. Enfatiza a autora, além disso, ser importante a apreensão espacial das principais zonas de interação entre os membros do grupo, ou seja, o registro da interação acontecendo *in loco*. Houve, assim, na etapa das gravações, a preocupação de obter imagens voltadas para o registro das técnicas materiais, tanto mediante a seleção dos momentos de gravação quanto através da postura da câmera, do enquadramento e dos ângulos escolhidos.

As gravações foram concentradas em épocas de colheitas e de preparo da terra, como forma de captar a situação nos principais sistemas produtivos adotados pelas famílias assentadas: leite, soja, arroz, fruticultura e horticultura. Abrimos ainda uma pequena cena para tratar da questão das estradas e da relação entre os assentados e os poderes públicos municipal e federal (Prefeitura e INCRA). Num plano mais geral, através de entrevistas⁸, procuramos entender como a organização das famílias assentadas passou de uma forma mais coletivizada às unidades familiares que hoje constituem o assentamento.

O assentamento foi, pois, observado como um evento que se articula ao espaço geográfico através da atividade produtiva dos novos habitantes, onde o novo traz consigo não somente a conotação de um grupo social antes ali inexistente, mas também a de uma concepção produtiva diferenciada, ligada à luta por uma reforma agrária no Brasil. Para apreender esse fenômeno abstrato, buscou-se dimensioná-lo em uma escala do corpo, ou seja, do vivido, da prática. Assim, a linha geral de nossa reflexão apoiou-se nas ideias de Heidrich (2010) acerca da territorialidade, vista como uma articulação entre pessoa e espaço. Nessa compreensão, a territorialidade envolve um movimento, uma ação que produz uma nova forma, e a geração de uma representação como produto desse movimento. Tínhamos como uma das metas do registro audiovisual captar esse movimento de territorialização *in loco*, através da lente da câmera, no espaço-tempo do seu transcorrer.

⁸ Na etapa de levantamento de informações primárias, foram realizadas 30 entrevistas com agricultores assentados em Santana do Livramento. A amostra se distribui em 16 assentamentos, localizados em diversas partes do Município. Foram realizadas seis entrevistas com comerciantes de mercados localizados no meio urbano, uma com o Secretário da Agricultura do Município e uma com o Superintendente do INCRA/RS. Todas as entrevistas foram registradas em vídeo.

A realização e o resultado do vídeo, contudo, suscitaram diversas inquietações e reflexões acerca da pesquisa que recorreu ao registro audiovisual, principalmente em relação à necessidade de se comunicar uma ideia e em relação à linguagem audiovisual (ou cinematográfica) utilizada para transmitir essa ideia. A estrutura do vídeo foi pensada logo após termos entrado em contato com os documentários da *Caravana Farkas*⁹. Foram por nós observados e nos inspiraram filmes como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *Maioria Absoluta* (Leon Hirszman, 1964), classificados como reportagens cinematográficas, que têm temáticas sociais e políticas, e lançam questões ao público espectador.

Organizamos, então, a estrutura do vídeo em quatro grandes momentos, ou sequências:

- (1) O município e a importação de alimentos;
- (2) A chegada dos assentamentos, a dissolução dos coletivos e a discussão sobre a organização da produção;
- (3) A situação dos sistemas de produção adotados em meio à precariedade da política de reforma agrária e as dificuldades enfrentadas; e
- (4) As possibilidades dos assentamentos e as formas pelas quais muitas famílias conseguiram condições melhores de vida.

Durante a capacitação em produção audiovisual, tivemos a oportunidade de organizar um curso¹⁰ um pouco mais aprofundado sobre produção documental, intitulado “As relações entre o audiovisual e a pesquisa”. Com isso, entramos em contato com maior quantidade de textos e teorias sobre cinema.

⁹ A respeito de *Caravana Farkas*, transcrevemos uma passagem de Ramos (2007, p. 8):

Caravana Farkas é o nome dado a um conjunto de documentários produzidos por Thomas Farkas entre 1964 e 1969. Primeiramente, o título se referia a 20 documentários sobre a cultura popular nordestina, produzidos em 1969 e reunidos sob o título de *A condição brasileira*. Os episódios, com duração de 10 a 40 minutos, foram dirigidos por Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Sérgio Muniz, filmados de forma simultânea no Ceará, em Pernambuco e no Recôncavo Baiano, entre março e maio de 1969, e editados entre 1969 e 1972. Posteriormente, passaram a ser incluídos na *Caravana* outros quatro curtas-metragens produzidos por Farkas em 1964 – *Nossa Escola de Samba*, de Manuel Horácio Gimenez, *Os subterrâneos do futebol*, de Maurice Capovilla, *Viramundo*, de Geraldo Sarno, e *Memórias do canjaço*, de Paulo Gil Soares –, que integraram o longa-metragem *Brasil Verdade*. Assim, somando-se essas duas fases de produção, obtém-se a cifra de 24 curtas e médias-metragens (Texto revisado por nós).

¹⁰ Oferecido em agosto de 2011 pelo Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Rural e pelo Curso Superior de Tecnologia em Desenvolvimento Rural da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, contemplando aulas teóricas e práticas nas modalidades presencial e a distância.

E essas leituras propiciaram-nos compreender melhor aquilo que tínhamos realizado no vídeo-documentário sobre os assentamentos de Santana do Livramento.

À semelhança do que se observa nos filmes da *Caravana Farkas*, estruturamos o vídeo mediante a utilização de diferentes vozes, com diferentes funções. Fruto dessa opção, por se tratar do assentamento e da produção agrícola em linhas gerais, ocorreu, embora de modo não intencional, um processo de *tipificação*, ou seja, de criação de personagens-tipos, os personagens do filme. Assim sendo, os entrevistados que se tornaram personagens têm pouca singularidade e, de um modo geral, abordam e mostram aquilo que tem relação com essa situação mais geral do sistema produtivo em questão.

Exemplificando, a figura abaixo mostra *frames*¹¹ retirados dos registros da família Souza.



Registro audiovisual da família Souza, desde a colheita e o beneficiamento até o escoamento e a comercialização dos produtos hortigranjeiros. Fonte: Julia Aguiar, 2011

Embora a família estivesse envolvida em uma série de atividades, no filme ela aparece exclusivamente trabalhando com os produtos da horta,

¹¹ Um segundo de filme é composto de 24 *frames* que se sobrepõem na produção da ilusão do movimento.

sistema produtivo que, durante a edição, optamos por fazê-la apresentar.

Outro exemplo é o do assentado Deco, um dos mais bem-sucedidos produtores de soja nos assentamentos, mas cuja família também produz leite e frutas. No entanto, devido à estruturação do filme, não coube houve espaço para este detalhamento que complexificam (e talvez tornem mais reais) os personagens.

Por outro lado, o uso de técnicas audiovisuais como meio de pesquisa – e tendo o objetivo de fazer compreender os assentamentos em relação aos seus potenciais mercados – foi uma experiência um tanto surpreendente. Registramos, nesta linha, uma série de entrevistas e várias situações de entrega dos alimentos produzidos pelos assentados nos mercados de Santana do Livramento, como mostra a figura a seguir.



Registro audiovisual das entregas do assentado Gilberto Souza. Fonte: Julia Aguiar, 2011

De um modo geral, verificou-se ótima receptividade à produção dos assentados, que chega diretamente do produtor ao consumidor urbano, fresca e em melhores condições. O filme, então, procura mostrar isso, ou seja, o potencial que têm esses agricultores para resolverem, em parte, a carência de abastecimento do Município.

Tendo sua matéria-prima gerada a partir do mundo real, de pessoas e situações concretas, o documentário – como também o registro audiovisual em pesquisa, evidentemente – tem implicações éticas. Ou seja, *o que fazemos com as pessoas filmadas*, é de fundamental importância. É possível que, com a metodologia escolhida, tenhamos conseguido um retrato fiel da coletividade das famílias assentadas, a partir de traços comuns. Também é possível que o vídeo cumpra com a função para a qual foi criado, a de lançar elementos para o debate sobre essa contradição berrante entre, por um lado, as necessidades de abastecimento dos municípios da fronteira sul do Brasil e, por outro, a ociosidade e o desperdício de mão de obra local, de vidas, de pessoas que estão ali assentadas há quase duas décadas¹². Entretanto, na estrutura do filme, na montagem adotada, parece que faltou algo relacionado às pessoas reais, complexas, à vivência que elas têm do espaço e do tempo na Campanha.

Apesar da grande quantidade de questionamentos que se levantaram, concluímos que o registro audiovisual do trabalho de campo e a produção de um vídeo que problematiza situações e sugere soluções a partir da pesquisa constituem um modo eficiente de interação e de comunicação com um público mais amplo. Até o momento, os debates propiciados pelos nossos vídeos têm-se restringido a universidades, mostras, escolas, pontos de cultura, sindicatos, etc.; mas poucos penetraram em um circuito de exibição mais amplo¹³. Apesar das limitações de alcance, os debates realizados mostram, já nestas situações, como um vídeo é capaz de suscitar ideias e experiências e de fomentar a reflexão sobre os temas em apreço.

O AUDIOVISUAL EM PESQUISAS: REFLEXÃO A PARTIR DE UMA ATIVIDADE DE CAPACITAÇÃO

Nos meses seguintes à produção do vídeo-documentário sobre os assentamentos de Santana do Livramento, desenvolvemos o projeto “O audiovisual em processos educativos: da capacitação participativa à montagem de um banco de

¹² Vale, nesse sentido, relatar um debate ocorrido no Iterra – Instituto Técnico de Capacitação e Pesquisa da Reforma Agrária, ligado ao MST. A apresentação foi realizada para uma turma de formandos do Curso de Comunicação, oriundos principalmente das regiões Centro-Oeste e Norte do Brasil. Os espectadores se incomodaram com algumas situações exibidas no filme, entre as quais, por exemplo, assentados do MST plantando soja transgênica e aplicando os agroquímicos necessários, mas que comprovam nossa opção por apresentar questões controversas observadas ao longo do trabalho.

¹³ A TV Brasil é uma emissora que tende a veicular reportagens ou documentários curtos (3 min) de conteúdo socioambiental, principalmente no quadro “Outro Olhar”.

dados”, junto ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Rural, da UFRGS. Uma das ações do projeto compreendeu a realização de um curso de capacitação, que se configurou como uma rica oportunidade para aprofundar o estudo da teoria cinematográfica e de autores ligados à antropologia visual, sistematizando aprendizados e promovendo, com os participantes do curso, uma prolífica reflexão sobre as possibilidades do audiovisual nas pesquisas voltadas para o desenvolvimento rural¹⁴.

A capacitação, intitulada “As relações entre o audiovisual e a pesquisa”, foi pensada como meio para difundir a produção de imagens audiovisuais por pesquisadores em seus universos de pesquisa vinculados à perspectiva do desenvolvimento rural, propiciando, com isso, um espaço para a discussão dessa temática. Organizamos a exposição de conteúdos em dois Módulos: o primeiro, teórico-reflexivo, orientado para uma reflexão acerca da linguagem cinematográfica – imagem e representação –; e o segundo, de caráter técnico-prático, oferecendo aos participantes a oportunidade de entrar em contato com as etapas da produção e da pós-produção propriamente ditas.

Relataremos aqui, mais detalhadamente, alguns aspectos do Módulo 1 que, ao nosso ver, promoveram um debate proficiente, ponto de partida instigante para pesquisadores que se sintam estimulados a trabalhar em suas pesquisas com o registro audiovisual ou com materiais audiovisuais de terceiros.

Iniciamos o **Módulo 1** com a apresentação de uma breve história do cinema mundial, momento em que foram apresentadas, em linhas gerais, as principais escolas cinematográficas e as inovações que elas agregaram, em termos de linguagem, ao que hoje conhecemos como cinema. Projetamos um trecho do filme *Truque de Luz*, do alemão Wim Wenders¹⁵, que mostra como o surgimento do cinema foi fruto de uma conjunção de fatores técnicos e culturais que pairavam no espírito do final do século XIX. Esse filme, que faz a reconstrução de uma família de “inventores”, também ligados às artes circenses, reorienta o foco, geralmente conferido aos irmãos Lumière, para homenagear os tantos inventores anônimos que contribuíram para o efetivo surgimento dessa nova forma de arte. Elaboramos, além disso, um clipe, com uma montagem de trechos de filmes que exemplificassem os aspectos de linguagem destacados no

¹⁴ A capacitação contou com 31 participantes, a maioria alunos do Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Rural.

¹⁵ *Um truque de luz* (*Die Gebrüder Skladanowsky*, Alemanha, 1996, 79 min). Direção: Wim Wenders.

decorrer da exposição.

Na sequência, a capacitação debruçou-se sobre a linguagem cinematográfica propriamente dita, abordando noções básicas como o plano, o corte, a cena, a sequência e a construção do filme a partir desses elementos. Nesta etapa, foram exibidos e discutidos quatro curta-metragens que fazem parte do filme *11 de Setembro*¹⁶, produzido por Alejandro González Iñárritu. A observação dos filmes foi bastante produtiva, não somente pelo fato de apresentarem visões e perspectivas radicalmente diversas a respeito de um mesmo fato, como também por trabalharem com a linguagem cinematográfica, de modo que cada filme é único e “autossuficiente”, abarcando em si mesmo um todo, um mundo, uma subjetividade construída. Ficou claro, graças à reflexão realizada, que a produção de uma peça em audiovisual jamais pode ser considerada como um discurso universal, pois, mesmo quando a linguagem promove, ou busca promover, a camuflagem da autoria, a ela subjaz sempre uma subjetividade que elabora o discurso de tal modo que a emoção e a mensagem são veiculadas e transmitidas ao espectador.

Este primeiro momento da capacitação foi concebido com o intuito de proporcionar aos participantes um contato com uma arte que tem uma rica história, que teve e tem múltiplos olhares, possibilidades e perspectivas e que conta, ao mesmo tempo, com especificidades que podem e devem ser exploradas, até mesmo em vídeos realizados com base em pesquisas.

A segunda parte do Módulo 1 focalizou a produção documentária e as possibilidades que esta oferece para pesquisas realizadas com registros audiovisuais. Abordamos, inicialmente, observações de Nichols (2007), que vê em todo filme um documentário. O autor divide os documentários em dois tipos:

(1) documentários de *satisfação do desejo* (*wish-fulfillment*): seriam as ficções, as expressões tangíveis de desejos, sonhos e pesadelos, os filmes que tornam a imaginação concreta, visível e audível, aqueles cujo sentido mostra o que a rea-

¹⁶ *11 de Setembro* (11'09"01, França, 2002, 135 min). Direção: Alejandro González Iñárritu, Roteiros de: Youssef Chahine (segmento Egito), Amos Gitai (segmento Israel), Alejandro González Iñárritu (segmento México), Shohei Imamura (segmento Japão), Ken Loach (segmento Reino Unido), Samira Makhmalbaf (segmento Irã), Mira Nair (segmento Índia), Idrissa Ouedraogo (segmento Burkina-Faso), Sean Penn (segmento Estados Unidos) e Danis Tanovic (segmento Bósnia-Herzegovina). Trata-se de um vídeo que remete aos acontecimentos de 11 de setembro de 2001, em que o produtor artístico Alain Brigand solicita a 11 diretores que contribuam cada um com um curta-metragem para uma coletânea a ser exibida internacionalmente. Inspirados naquela data, todos os realizadores tiveram liberdade artística para refletir sobre o atentado, limitando-se à duração de 11 minutos, 9 segundos e 1 *frame* – ou seja, 11'09"01.

lidade foi ou o que pode vir a ser, os que oferecem mundos passíveis de serem contemplados, aceitos ou rejeitados, ou os que envolvem o simples prazer de experimentar as infinitas possibilidades de mundos; e

(2) documentários de *representação social*: seriam os filmes de senso comum denominados de não ficção, as representações tangíveis de aspectos da realidade que vivenciamos, os filmes que reorganizam a matéria da realidade social, os que mostram compreensões do que a realidade foi, é e será, os que podem ser aceitos como verdade, ou os que oferecem novas visões sobre a realidade.

Observamos que ambos esses tipos de filmes podem ser interpretados, já que não constituem verdades absolutas em si; e essa interpretação, segundo Nichols, é uma questão de apreender como a forma e a organização do filme carrega significados e valores. Nesse sentido, os documentários, tanto os de satisfação do desejo quanto os de representação social, têm, de um modo geral, a intenção de provocar um impacto sobre o mundo histórico, ou seja, de comunicar, de pôr em comum determinada perspectiva sobre a existência e a condição humana ou social¹⁷.

Após essa primeira reflexão, assistimos ao filme *Agarrando Pueblo*, de Luiz Ospina e Carlos Mayolo (1978)¹⁸, que mostra uma equipe de documentaristas produzindo um filme encomendado por uma emissora europeia sobre a pobreza na Colômbia. O modo de captar as imagens e de construir, para os estrangeiros, o sentido da pobreza evidencia, da parte da equipe, uma atuação vampiresca e antiética na produção de imagens. Não se cria na imagem produzida nenhuma relação recíproca nem qualquer tipo de respeito pelos sujeitos filmados. Há, na verdade, uma clara adesão a um estereótipo de pobreza a ser captado, e uma insensibilidade à complexidade das pessoas reais e da realidade vivida por elas. O filme gerou um debate profícuo entre os participantes da capacitação, alguns dos quais já haviam começado a utilizar registros audiovisuais e já haviam sentido certo desconforto frente à assimetria gerada pela “posse” dos meios de produção de imagens; e, nos participantes ainda inexperientes, provocou a sensação de que a produção de imagens é por natureza delicada e requer cuidado.

Em seguida, com base em texto de Salles (2005) intitulado “A dificulda-

¹⁷ Ao tratarmos, na capacitação, da utilização do audiovisual em pesquisas voltadas para o desenvolvimento rural, referimo-nos principalmente aos documentários de representação social.

¹⁸ *Agarrando Pueblo* (Colômbia, 1978, 28 min).

de do documentário”, abordamos noções gerais sobre o documentário de representação social, doravante denominado simplesmente “documentário”. De acordo com o autor, haveria na fórmula tradicional do documentário uma relação de sentido entre as três partes envolvidas no processo: os sujeitos filmados, o cineasta e os espectadores. A relação seria assim expressa: “Eu (cineasta) falo sobre você (sujeito filmado) para eles (espectadores)”. Esse sentido, porém, na maioria das vezes, configura-se assim: “Eu (cineasta) falo sobre ele (sujeito filmado) para nós (espectadores)”, uma vez que o cineasta é geralmente membro do mesmo grupo social de seus espectadores. Assim sendo, o documentário, enquanto representação, não é exatamente “sobre os outros”, mas “sobre *como* os documentaristas mostram os outros”; por isso, a representação de qualquer coisa constitui a criação de outra coisa; e, neste caso, essa outra coisa criada é um personagem.

O filme implica, portanto, sempre uma redução da complexidade captada e a construção de outra experiência. Há, por conseguinte, durante a etapa de edição e montagem, o abandono de outros filmes hipotéticos, de possibilidades que não serão concretizadas por serem derrotadas pela lógica e por exigências da estrutura da obra. Nesse processo de construção do documentário, a pessoa “real” fica mais e mais distante, perdendo características que a identificam e cedendo lugar ao personagem. É o que sintetiza Salles (2005, p. 68), nestes termos: “O paradoxo é este: potencialmente, os personagens são muitos, mas a pessoa filmada, não obstante suas contradições, é uma só”. Segundo o autor cineasta, “precisamente aqui reside a verdadeira questão do documentário. Sua natureza não é estética, nem epistemológica. É ética”.

Uma das características do discurso cinematográfico é, pois, fixar os personagens em constelações dramáticas de pares de opostos – por exemplo, o oprimido e o opressor, o rico e o pobre, o homem e a mulher, etc. –, sendo praticamente inevitável que todo personagem acabe, de um modo ou de outro, submetido a essa dialética e levando um rótulo conferido quer pelo diretor, quer pelo espectador. Na produção documentária, conforme alerta Salles (2005), é necessário ter em mente, sem cessar, que a pessoa filmada possui, fora do filme, uma vida independente, sendo, portanto, esta a questão central: “O que fazemos com as pessoas, do ponto de vista ético?”.

Na esteira desta reflexão, abordamos o modelo sociológico de produção de documentários, que viveu seu auge nos anos de 1964 e 1965, registrando

como uma de suas criações exponenciais a *Caravana Farkas*¹⁹. A partir de textos de Bernadet (1985), discutimos características da linguagem e da estrutura desse tipo de documentário. O modelo sociológico foi desenvolvido em um contexto sócio-histórico de contestação de valores e formas preestabelecidos, tendo como principais elementos para promover o diálogo: a abordagem crítica de temas polêmicos e assuntos de interesse nacional, a presença de uma voz autoral e a escolha de personagens que caracterizem o assunto e/ou o grupo social em questão. Esse tipo de documentário consolidou-se com uma linguagem que ainda é amplamente utilizada em reportagens televisivas.

Ao analisar filmes como *Viramundo*²⁰ e *Maioria absoluta*²¹, Bernadet (1985) observa que o modelo sociológico tende a fragmentar o seu discurso em diferentes vozes, vozes essas que, no filme, desempenham funções distintas claramente definidas. Nesse sentido, o narrador cumpre o papel da “voz do dono”, sendo ele quem fornece dados sobre o universo apresentado, faz generalizações, mas não fala de si, e sim, dos sujeitos filmados, passando inclusive informações de que estes não dispõem a seu próprio respeito. Os entrevistados, por outro lado, são retratados como as vozes da experiência, conferindo perspectivas particulares ao discurso. São inúmeras vozes, que não fazem generalizações e que só falam quando lhes é perguntado. Para conferir tais características, assistimos ao documentário *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman.

Para deitar luz sobre outras possíveis perspectivas de documentários, com base em um texto de Frochtengarten (2009), trouxemos uma reflexão a respeito de alguns aspectos da obra cinematográfica de Eduardo de Oliveira Coutinho. Tendo iniciado sua produção na mesma época da *Caravana Farkas*, esse cineasta desenvolveu ao longo de sua trajetória um modo muito particular de construir sua visão sobre a realidade. Coutinho assume em seus documentários que o que está filmando é uma relação, ou seja, é fruto do momento de interação entre ele e o sujeito filmado. E essa é uma relação fugaz, já que o cineasta não conhece a pessoa antes da filmagem, pois dispõe de uma equipe que realiza uma pré-produção detalhada, havendo, nessa etapa, uma primeira seleção de personagens e histórias singulares. Quando o cineasta entra em ação, a conversa se desenrola toda com a câmera ligada. Nesse momento de

¹⁹ Ver *supra* nota 34.

²⁰ Documentário (Brasil, 1965, 17 min). Direção de Geraldo Sarno.

²¹ Documentário (Brasil, 1964, 20 min). Direção de Leon Hirszman.

interação, Coutinho diz que faz da diferença entre ele e seu entrevistado um trunfo, pois a descoberta das qualidades particulares do sujeito filmado faz com que elas sejam admiradas por serem únicas e diversas, alimentando com isso a relação momentânea criada. Polêmico, Coutinho admite que “não fica amigo” de seus personagens, e que tampouco tem o hábito de, por exemplo, retornar às imagens que produz.

Utilizando em seus filmes progressivamente menos imagens de cobertura, Coutinho afirma que trabalha com a memória, e não com a história. Explica (de acordo com Frochtengarten, 2009, p. 130), que “quando as conversas rendem, têm uma qualidade poética tão grande que qualquer tipo de ilustração é empobrecimento”. Assim, a utilização de imagens para cobrir o rosto que fala e os gestos dos personagens perde o sentido, uma vez que o que se busca é a emoção do olhar, da lembrança, da memória sendo revivida ao ser contada. Esclarece o cineasta que seus documentários não são filmados para “produzir conhecimento”, mas, sim, para mostrar seus personagens em sua singularidade, como seres complexos, não classificáveis, que escapam aos estereótipos.

Após a exposição das linhas gerais dos documentários de Eduardo Coutinho, passamos a discutir a linguagem e a estrutura adotadas pela produção documentária contemporânea, com base em ideias de Ramos (2001). O autor inicia problematizando a possibilidade de qualquer representação objetiva, transparente, qualidade que poderia conferir ao documentário um campo específico. O raciocínio de Ramos (2001, p. 3) segue aproximadamente a seguinte linha:

1. parte-se do postulado de que, para alguns, o documentário busca, ou tem como objetivo, estabelecer uma representação do mundo;
2. na medida em que o postulado está estabelecido (“eu posso representar o mundo”, diria necessariamente o documentarista), a ideologia dominante, hoje, sobrepõe facilmente a esta possibilidade o seu caráter especular e falsamente totalizante;
3. a isto segue-se o discurso sobre a necessária fragmentação do saber e da subjetividade que sustenta a representação;

4. e necessariamente atrelado, surge a saída ética dominante da ideologia contemporânea: a reflexividade como postura correlata ao indispensável recuo do sujeito (pois necessariamente fragmentado, senão imediatamente ideológico) na articulação da representação.

Na visão de Ramos, portanto, o recuo reflexivo é o ponto cego ideológico do documentário contemporâneo. Em outras palavras, é ético mostrar o processo de representação; o que não é ético é construir a representação para sustentar uma determinada opinião como a correta.

Seguindo a linha de pensamento do mesmo autor, passamos ao que este caracteriza como a especificidade do documentário, ou seja, a *intensidade da tomada*. Pergunta-se, então, Ramos de onde vem a surpreendente intensidade que a imagem não ficcional pode adquirir, e como é possível defini-la de modo mais preciso. Prosseguindo em sua reflexão, observa que a imagem não ficcional, disposta ou não em narrativa documentária, tem como paradigma uma intensidade própria à imagem da morte, pois é irrepetível; e nisto se singulariza. Nesta perspectiva, o autor ressalta uma etapa central na constituição desse tipo de imagem, mediada pela câmera, que é o momento da *tomada* propriamente dita. A circunstância da tomada²² seria a qualidade que conforma a imagem-câmera de modo singular no universo das imagens. E acrescenta: “O cinema não ficcional é voltado para o instante da tomada, para o transcorrer da duração na tomada e para [a] maneira própria que este transcorrer tem de se constituir em presente, que se sucede na forma do acontecer” (p. 9). Assim, no cinema documental, a montagem é realizada a partir de imagens originalmente constituídas na situação de tomada, e que têm potencialmente essa intensidade do instante que não pode ser repetido. Segundo o autor, é essa qualidade das imagens que configura o documentário como um campo específico e com necessidades próprias de reflexão.

Enfronhados nessas ideias, mergulhamos numa discussão sobre o que foi considerado o primeiro documentário da história, *Nanook of the North*²³ (Na-

²² O autor entende por *circunstância da tomada* o conjunto de ações ou situações que cercam e conformam o momento em que a câmera capta o que lhe é exterior, o momento em que o mundo deixa sua marca, seu índice, no suporte da câmera ajustado para tal.

²³ *Nanook of the North* (Estados Unidos, 1922, 79 min). Direção de Robert Flaherty.

nook, o Esquimó). Salles (2005) traz em sua reflexão outra visão sobre as particularidades dessa obra. O autor pergunta-se por que *Nanook, o Esquimó* é considerado o primeiro documentário, se a história do cinema nasce com uma cena claramente não ficcional (*A Saída dos Operários da Fábrica Lumière*). E responde que o filme de Robert Flaherty não é apenas o registro do esquimó Nanook, mas **é uma história construída e muito bem contada, com estrutura narrativa, personagens, cenários e uma ação que** organiza o andamento da trama. É isso que faz do filme um documentário.

Em sua análise, Salles (2005) observa que Flaherty se apropriou da gramática do cinema ficcional e com ela escreveu seu filme. *Nanook* concentra-se na vida de um esquimó e de sua família, um conteúdo próximo ao das ficções cinematográficas. Somado a isso, o cineasta filma pensando no valor, não da imagem, mas da seqüência. Desse modo, segundo a análise de Salles (2005, p. 64),

[...] o sentido não reside no registro avulso, mas na cena construída. Pontos de vista, montagens paralelas, campos e contra campos, panorâmicas, continuidades geradas por arbítrio de direção, olhar e movimento, todo o arsenal da cinematografia clássica aperfeiçoada por Griffith foi posto à disposição de uma história sem atores, sem estúdio, sem roteiro.

Observa o autor que, a partir dessa experiência, todo documentário encerra duas naturezas distintas: por um lado, é o registro de algo que aconteceu no mundo; por outro, é uma narrativa, uma retórica construída a partir do que foi registrado. Assim sendo, nenhum filme se contenta em ser apenas registro, mas ambiciona ser, além disso, uma história bem contada; e essa oscilação entre documento e representação constitui o verdadeiro problema do documentário. Após a exposição destas ideias, assistimos a um trecho do filme *Nanook, o Esquimó*.

Passamos, a seguir, à parte final do módulo teórico reflexivo, voltado para o conhecimento de aspectos gerais da antropologia fílmica, de acordo com as teorias expostas por France (2000). Na antropologia fílmica, segundo esta autora, o filme é considerado como meio e objeto de estudo, e a imagem animada é tratada como instrumento de uma investigação que toma como ponto

de partida a observação do real e o registro desse real por meio do audiovisual. Desse modo, as imagens coletadas e montadas (o filmado) têm por vocação serem examinadas com vistas ao aprofundamento do conhecimento do real (o filmável). Considerada por esse ângulo, a antropologia fílmica tem como objeto o homem tal como ele é apreendido pelo filme, na unidade e na diversidade das maneiras como coloca em cena suas ações, seus pensamentos e seu meio ambiente. O observado filmado, impresso em um suporte, adquire uma existência autônoma que lhe permite ser indefinidamente examinado por si mesmo, o que confere à antropologia fílmica um duplo objeto: o homem e a imagem do homem.

France pondera que os registros produzidos a partir de pesquisas realizadas na linha da antropologia fílmica funcionam como *memória viva*, assimilando-se muitas vezes à tradição oral, ao assegurarem uma transmissão de valores e fatos que, sem isso, se extinguiriam com o desaparecimento das últimas testemunhas. A câmara funciona, pois, como um instrumento capaz de restituir a palavra, o gesto e o tempo; e as novas tecnologias – principalmente as câmeras portáteis e digitais – permitem aprofundar a pesquisa fílmica, descobrindo não somente o espaço, mas também o tempo dos homens.

Nesse tipo de pesquisa, a expressão verbal direta dos entrevistados (o áudio) teria o papel de agregar as representações mentais não passíveis de serem mostradas através da ação externalizada, tais como as interpretações sobre experiências de vida, julgamentos e emoções passadas. Essa modalidade, porém, deve concretizar-se através de uma relação de cooperação livremente consentida entre o filmador e o filmado, na qual o tempo é o elemento-chave. De fato, apenas o tempo, ao ver de France, pode dar a essa relação a respiração necessária ao seu desenvolvimento, o respeito a seus ritos, às suas normas, às suas regras. Para organizar o registro audiovisual, a autora propõe dois tipos de descrições: as formas microdescritivas e as formas macrodescritivas. Essas duas formas foram discutidas com os participantes, como princípios fundamentais para se planejarem os registros ao longo da etapa de filmagem.

O **Módulo 2** da capacitação, de caráter técnico-prático, foi dedicado à pesquisa fílmica e à prática em campo. Tratou-se da etapa de produção, dividindo-a em dois momentos: o da preparação para campo (a pesquisa prévia, o roteiro de gravação, a familiaridade com o equipamento, a concentração) e o da atividade em campo (o trabalho em equipe e o estabeleci-

mento de relação com os sujeitos filmados). Para o caso da pesquisa sobre o desenvolvimento rural, foi destacada a seguinte orientação de France: “O essencial é que o pesquisador esteja pronto para enfrentar o tempo de inserção que as pessoas filmadas lhe impõem, ao invés de impor-lhes o seu, pois, em matéria de inserção, a pessoa filmada dita as leis” (p. 27). Em preparação à etapa de pós-produção, abordamos os momentos da decupagem, da transcrição e análise das imagens produzidas, a elaboração do roteiro de edição, a edição e a montagem – momento em que se concretiza efetivamente a construção de sentidos – e a finalização dos trabalhos em audiovisual.

Concluído o relato da capacitação, uma última observação nos parece preciosa, por lembrar ao pesquisador o cuidado que é necessário ter quando se trabalha com imagens e se produzem sentidos a partir delas. É o que Oliveira Junior (1999, p. 154) sintetiza nestes termos:

Um filme nos propõe o momento da criação [construção] de um outro mundo, onde estão se organizando, como pela primeira vez, espaço, tempo e homens. O filme nos oferece uma narrativa fundadora. A cada filme produzido, um mundo é fundado.

O pesquisador que parte do mundo real, de pessoas reais, para a captação de seu material e para a construção deste “novo” mundo, ou desse novo olhar sobre o mundo que temos em comum, preocupado com sua atitude ética, haverá de ter extremo respeito e cuidado com os personagens criados, com as situações escolhidas e mostradas, com o sentido que os aspectos e detalhes adquirem no seu filme como um todo, o qual passa a ter uma existência autônoma, independente do autor do discurso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em mente que o cinema – ou o vídeo – é uma forma narrativa, um modo de contar uma história, de comunicar uma ideia, transmitindo ao espectador um sentimento, buscando convencê-lo pela persuasão, parece in-

interessante pensar nos possíveis modos de contar essas histórias. Os recortes que colhemos ao longo da pesquisa são passíveis de transposição para uma linguagem que não a textual, através dos sons e das imagens em movimento. Com o breve relato feito acima, a partir da experiência com o filme sobre os assentados, fica claro que a elaboração de um discurso, de uma enunciação, é sempre – e inevitavelmente – um fato problemático e delicado, que merece ser debatido, a fim de que se compreenda a função desse tipo de comunicação no momento atual e a sua possível contribuição para o tema da participação social.

Assim, por um lado, faz-se mister incentivar e implementar uma reflexão constante sobre a produção das imagens em movimento, visualizando-as como produção de discursos, de enunciações. Entretanto, por terem seus sentidos construídos a partir de matéria-prima retirada do mundo real, esses discursos têm uma forte conotação ética. Tal característica deriva basicamente da natureza da produção documental, que é a de *representar o outro*, utilizando, portanto, esse outro para a construção de sua enunciação. Nesta linha de pensamento, outro ponto-chave parece ser a investigação dos modos de retratar esse rural que está sendo pesquisado. Que relações podem ser criadas com os sujeitos filmados para que se obtenha um material que transmita visualmente, agregada às imagens, a compreensão do tema em estudo e uma efetiva presença de suas vozes?

Pensando ainda na estética da imagem e no seu impacto visual, lembramos Martins (2008), quando se reporta à percepção do fotógrafo Henri Cartier-Bresson sobre o *instante decisivo*, que de casual, na realidade, tem muito pouco. Nesse sentido, podemos também pensar que a produção da intensidade da imagem documental – mesmo em situações de pesquisa – parte do imprevisto da vida, sim, mas existe todo um modo de registrar os volumes, as camadas de sentido e significados do mundo, o entrar e sair dos corpos do quadro, a profundidade dos espaços, que leva o olhar do espectador para dentro da imagem; e isso parece ter muito pouco de casual.

Por fim, quanto aos espaços de exibição, pergunta-se: com um material audiovisual produzido, por exemplo, com o objetivo de lançar elementos para uma discussão acerca de determinado tema, que espaços podemos criar, ou a que espaços podemos nos conectar, para ampliar o alcance da mensagem? Mas este é outro debate fundamental e complementar em toda esta discussão sobre as possibilidades das imagens, sobre suas potencialidades e limites, que, no final

das contas, nos levam às macroestruturas e às relações de poder estabelecidas tanto na arena dos meios de comunicação de massa quanto nas políticas de desenvolvimento rural e ambiental.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, Henri. Justiça ambiental – ação coletiva e estratégias argumentativas. In: ACSELRAD, Henri; HERCULANO, Selene; PÁDUA, José Augusto (Orgs.). *Justiça ambiental e cidadania*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. p. 23-39.

_____. Ambientalização das lutas sociais – o caso do movimento por justiça ambiental. *Estudos Avançados*, São Paulo, USP, v. 24, n. 68, p. 103-119, jan. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n68/10.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2015.

AGUIAR, Julia Saldanha Vieira de. *Uso da terra, técnica e territorialidade: os assentamentos de Santana do Livramento/RS*. 2011. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

ANJOS, José Carlos dos; SILVA, Paulo Sérgio. A rede quilombola como espaço de ação política. In: NEVES, Delma Pessanha (Org.). *Desenvolvimento social e mediadores políticos*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2008. p. 155-172.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRACAGIOLI, Alberto. Métodos participativos na extensão rural: processos e práticas. In: CONTERATO, Marcelo Antonio; RADOMSKY, Guilherme Francisco Waterloo; SCHNEIDER, Sergio. *Pesquisa em Desenvolvimento Rural: aportes teóricos e proposições metodológicas*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2014. p. 281-312.

BRASIL. Ministério da Cultura. Agência Nacional do Cinema – ANCINE, 2001. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/ancine/apresentacao>>. Acesso em: 16 ago. 2015.

BOEF, Walter Simon de; THIJSSSEN, Marja Helen. *Ferramentas participativas no trabalho com cultivos, variedades e sementes: um guia para profissionais que trabalham com abordagens participativas no manejo da agrobiodiversidade, no melhoramento de cultivos e no desenvolvimento do setor de sementes*. Wageningen, UR: Wageningen International, 2007. Disponível em: <<http://ede-pot.wur.nl/194065>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. Antropologia e moralidade. Etnicidade e as possibilidades de ética planetária. In: CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto; CARDOSO DE OLIVEIRA, Luis Roberto. *Ensaio Antropológico sobre Moral e Ética*. RJ: Tempo Brasileiro, 1996.

DIEGUES, Antônio Carlos. *Etnoconservação: novos rumos para a conservação da natureza*. São Paulo: HUCITEC, 2000.

EISENSTEIN, Serguéi M. Novos problemas da forma cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 216-243. Disponível em: <<http://documents.tips/documents/livro-ismail-xavier-a-experiencia-do-cinemapdf.html>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

ELLIS, Frank; BIGGS, Stephen. Evolving themes in rural development 1950s-2000s. *Development Policy Review*, v. 19, n. 4, p. 437-448, Dec. 2001.

FORNAZARI, Fábio Kobol. Instituições do Estado e políticas de regulação e incentivo ao cinema no Brasil. *Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, FGV, v. 40, n. 4, jul./ago. 2006, p. 647-677. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rap/v40n4/31600.pdf>>. Acesso em: 16 ago. 2015.

FRANCE, Claudine de. *Do filme etnográfico à antropologia fílmica*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2000.

FROCHTENGARTEN, Fernando. A entrevista como método: uma conversa com Eduardo Coutinho. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 20, n. 1, p. 125-138, jan./mar. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pusp/v20n1/v20n1a08.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2015.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEILFUS, Frans. *80 herramientas para el desarrollo participativo: diagnóstico, planificación, monitoreo e evaluación*. San Salvador, El Salvador: Prochalate, IICA, 1997. Disponível em: <<http://repiica.iica.int/docs/B0850e/B0850e.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2015.

GUIVANT, Júlia Silva; JACOBI, Pedro Roberto. Da hidro-técnica à hidro-política: novos rumos para a regulação e gestão dos riscos ambientais no Brasil. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciência Humanas*, Florianópolis, UFSC, v. 4, n. 43, p. 2-26, jun. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1950/4424>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 33-66.

GUZMAN, Eduardo Sevilla. Uma estratégia de sustentabilidade a partir da Agroecologia. *Revista Agroecologia e Desenvolvimento Rural Sustentável*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 35-45, 2001.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Krakauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 405-450.

HEIDRICH, Álvaro Luiz. A abordagem territorial e a noção de representação. In: *Crise, práxis e autonomia: espaços de resistência e de esperanças*. Anais do XVI Encontro Nacional dos Geógrafos. Porto Alegre, 2010. p. 1-11. Disponível em: <www.agb.org.br/evento/download.php?idTrabalho=4525>. Acesso em: 3 fev. 2011.

KUBO, Rumi Regina. Metodologias participativas e sistematização de experiências. In: DAL SOGLIO, Fábio; KUBO, Rumi Regina (Orgs.). *Agricultura e sustentabilidade*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2009. p. 135-150. (Educação A Distância, 8).

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006. Disponível em: <<http://sesc-se.com.br/cinema/historia+do+cinema+mundial.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2015.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2007.

OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. *Chuva de cinema: natureza e cultura urbanas*. 1999. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é o documentário? In: RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio (Orgs.). *Estudos de Cinema SOCINE 2000*. Porto Alegre: Sulina, 2001. p. 192-207. Disponível em: <<https://estudiosaudiovisuais.files.wordpress.com/2014/03/fern3a3o-ramos-o-que-c3a9-documentc3a1rio.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

RAMOS, Clara Leonel. *As múltiplas vozes da Caravana Farkas e a crise do “modelo sociológico”*. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. São Paulo: Martins, 1963. v. 1.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. São Paulo: EDUSC, 2005. cap. 3, p. 57-71.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: EDUSP, 1996.

SIMMEL, Georg. A natureza sociológica do conflito. In: MORAES FILHO, Evaristo (Org.). *Simmel*. São Paulo: Ática, 1983. p. 122-134. Disponível em: <<http://www.iseg.ulisboa.pt/aula/cad95/A%20Natureza%20sociologica%20do%20conflito.pdf>>. Acesso em: 25 ago. 2015.

VERDEJO, Miguel Expósito. *Diagnóstico rural participativo: guia prático*. Brasília, DF: MDA, Secretaria da Agricultura Familiar, 2006. Acesso em: <http://www.mda.gov.br/sitemda/sites/site-mda/files/user_arquivos_64/Guia_DRP_Parte_1.pdf>. Acesso em: 24 ago 2015.

WIENER, Norbert. *Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.