



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM JORNALISMO  
MESTRADO PROFISSIONAL EM JORNALISMO

PATRICIA YARA SILVA ROCHA

**A PISADA É DELAS**  
**Perfis de Mulheres do Coração Nazareno em documentário jornalístico**  
**e a resistência pela igualdade de gênero no maracatu rural**

JOÃO PESSOA  
2024

PATRICIA YARA SILVA ROCHA

**A PISADA É DELAS**

**Perfis de Mulheres do Coração Nazareno em documentário jornalístico  
e a resistência pela igualdade de gênero no maracatu rural**

Relatório de conclusão apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de mestre em Jornalismo, área de concentração “Produção Jornalística”, linha de pesquisa “Processos, Práticas e Produtos”.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Zulmira Nóbrega Piva de Carvalho

JOÃO PESSOA

2024

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

R672p Rocha, Patricia Yara Silva da.

A pisada é delas : perfis de mulheres do Coração Nazareno em documentário jornalístico e a resistência pela igualdade de gênero no maracatu rural / Patricia Yara Silva da Rocha. - João Pessoa, 2024.

84 f. : il.

Orientação: Zulmira Nóbrega Piva de Carvalho.  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Documentário jornalístico. 2. Perfil jornalístico. 3. Manifestação cultural - Presença feminina. 4. Maracatu rural - Mulheres. 5. Coração Nazareno. 6. Cultura popular - Pernambuco. I. Carvalho, Zulmira Nóbrega Piva de. II. Título.

UFPB/BC

CDU 070(043)



## ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Aos vinte e oito dias do mês de fevereiro de 2024, às 14 horas, foi realizada, na sala 107 do Bloco A do CCTA, em sessão pública, Banca de Defesa de Dissertação de Mestrado do(a) aluno(a) **PATRICIA YARA SILVA DA ROCHA**, sob a matrícula **20221005516**, cuja pesquisa intitula-se "**A PISADA É DELAS Perfis de Mulheres do Coração Nazareno em documentário jornalístico e a resistência pela igualdade de gênero no maracatu rural**", para obtenção do título de Mestre em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba.

### AVALIAÇÃO:

Aprovado(a) ( ) Reprovado(a) ( ) Insuficiente

As observações sobre o trabalho acadêmico encontram-se no verso desta ata.

### COMISSÃO EXAMINADORA:

**Prof(a). Dr(a). Zulmira Nóbrega Piva de Carvalho**  
Presidente

**Prof(a). Dr(a). Norma Maria Meireles Macedo Mafaldo**  
Examinador(a) Interno(a)

**Prof. Dr. João de Lima Gomes**  
Examinador Externo ao Programa

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho a todas as mestras e mestres da cultura popular que deram e dão a vida pelos folguedos populares e que jamais os deixarão morrer, em especial à saudosa mestra Gil, pelo exemplo de fé, força e coragem. Também dedico às minhas ancestrais, Narcisa, Creuza, Amélia, Ziza e Zizi, e a todas que vieram antes de mim, as que me fizeram chegar até aqui e as que virão depois.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por sempre ser luz na caminhada e por me dar força para vencer todos os desafios.

Agradeço a força conjunta de meus pais, minhas duas filhas e meu companheiro, que me apoiam e me incentivam nessa e em outras jornadas, por acreditarem em mim e na nossa capacidade de realizar sonhos.

Agradeço ao maracatu rural feminino Coração Nazareno e a todas as mulheres que o integram, em especial à Denise, Lucicleide e Mestra Gil, grandes protagonistas da cultura popular e estrelas do documentário *A pisada é delas – Mulheres do Coração Nazareno*. Com suas belas histórias de vida, elas resistem para que todas as mulheres possam atuar da forma que desejam no meio cultural. Gratidão pela disponibilidade em contribuir com o trabalho, além do exemplo de amor ao maracatu rural e, sobretudo, por resistirem para que nós mulheres possamos continuar a ocupar esses espaços cada vez mais. Acredito muito que, quando uma mulher abre caminhos, leva as outras consigo. Foi assim com todas as que vieram antes de mim, espero que continue sendo com aquelas que fizerem a travessia depois, que possamos ir cada vez mais adiante.

Agradeço aos colegas de turma e aos professores do mestrado pelos ricos aprendizados e trocas de apoio e incentivo que empreendemos coletivamente. Vocês foram essenciais ao longo de toda essa experiência acadêmica.

Agradeço também à minha orientadora por acreditar em minhas ideias e por somar junto enriquecendo a pesquisa e o produto. Seu suporte, incentivo e bagagem teórica foram muito importantes para que eu pudesse chegar até aqui e, em especial, para que o trabalho ganhasse corpo.

Por fim, agradeço aos meus amigos do IFPE, que me apoiaram para vencer esse desafio, sobretudo, assumindo minhas atividades profissionais, para que eu pudesse me dedicar integralmente ao mestrado.

Gratidão infinita a todos, todas e todes por fazerem parte da minha trajetória!

## RESUMO

Este relatório apresenta a produção de um documentário reunindo perfis de mulheres do maracatu rural feminino Coração Nazareno, da cidade de Nazaré da Mata - PE. O objetivo é investigar de que forma o documentário jornalístico contribui para dar visibilidade à presença feminina em uma manifestação cultural predominantemente masculina, a exemplo do maracatu rural, fomentando a igualdade de gênero na cultura popular pernambucana. Para tanto, nos baseamos em autores como Canclini (1983, 2008), Bosi (1992), Hall (2003), Lima (1993, 2014, 2018), Vilas Boas (2003), Beauvoir (1980), Scott (2009), Fraser (2010), Medina (1986, 2008), Nichols (2005, 2017), Penafria (1999), Lucena (2012) e Bezerra (2018). Em termos metodológicos, foi realizada uma pesquisa qualitativa, através do método da etnografia e da técnica da observação participante, com o uso de entrevistas semiestruturadas, que possibilitaram a apuração e captação de informações sobre a vida dessas mulheres e a elaboração de perfis em formato audiovisual para refletir essas realidades. Como resultado, foram produzidos reportagens-perfis originais para que o mundo possa conhecer a história de vida dessas mulheres e do maracatu rural Coração Nazareno, permitindo uma reflexão sobre a luta e a resistência feminina pela igualdade de direitos no campo cultural e contribuindo para a produção de documentários de cunho social e para a divulgação e valorização da cultura popular pernambucana. O documentário *A pisada é delas – Mulheres do Coração Nazareno* pode ser acessado através do link: <https://vimeo.com/936849480?share=copy>

**Palavras-chave:** Documentário jornalístico; Perfil jornalístico; Maracatu Rural; Mulheres; Coração Nazareno; Gênero.

## ABSTRACT

This report presents the production of a documentary gathering profiles of women from the female rural maracatu Coração Nazareno from the city of Nazaré da Mata - PE. The aim is to investigate how the journalistic documentary contributes to give visibility to the female presence in a predominantly male cultural manifestation, such as rural maracatu, fomenting gender equality in the popular culture of Pernambuco. Aiming this, we used authors such as Canclini (1983, 2008), Bosi (1992), Hall (2003), Lima (1993, 2014, 2018), Vilas Boas (2003), Beauvoir (1980), Scott (2009), Fraser (2010), Medina (1986, 2008), Nichols (2005, 2017), Penafria (1999), Lucena (2012) and Bezerra (2018). In methodological terms, the qualitative research was carried out using the ethnography method and the participant observation technique, with the use of semi-structured interviews, which made it possible to ascertain and capture information about the lives of these women and create profiles in audiovisual format to reflect these realities. As a result, original profile reports were produced so that the world can learn about the life stories of these women and the rural maracatu Coração Nazareno, allowing a reflection on the struggle and female resistance for equal rights in the cultural field and contributing to the production of documentaries of a social nature and for the dissemination and appreciation of Pernambuco's popular culture. The documentary *A pisada é delas - Mulheres do Coração Nazareno* can be viewed here: <https://vimeo.com/936849480?share=copy>

**Keywords:** Journalistic documentary; Journalistic profile; Maracatu Rural; Women; Nazarene Heart; Gender.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Oficina de preparação de indumentárias em novembro de 2022.....	46
<b>Figura 2</b> – Oficina de preparação de indumentárias em novembro de 2022.....	46
<b>Figura 3</b> – Ensaio em janeiro de 2023.....	47
<b>Figura 4</b> – Apresentação no Carnaval do Recife em fevereiro de 2023.....	47
<b>Figura 5</b> – Apresentação no Carnaval do Recife em fevereiro de 2023.....	48
<b>Figura 6</b> - Apresentação no Festival de Inverno de Garanhuns em julho de 2023.....	48
<b>Figura 7</b> - Apresentação no Festival de Inverno de Garanhuns em julho de 2023.....	49
<b>Figura 8</b> – Conversa com perfiladas.....	49
<b>Figura 9</b> – Entrevista com personagens.....	50
<b>Figura 10</b> – Sede da AMUNAM.....	53
<b>Figura 11</b> – Lucicleide Maria da Silva.....	56
<b>Figura 12</b> – Denise Maria José.....	56
<b>Figura 13</b> – Mestre Gil.....	57
<b>Figura 14</b> – Coração Nazareno no Encontro de Maracatus de Nazaré da Mata.....	59
<b>Figura 15</b> – Coração Nazareno no Encontro de Maracatus de Nazaré da Mata.....	59
<b>Figura 16</b> – Captação de entrevista.....	60
<b>Figura 17</b> – Captação externa no pôr do sol.....	61
<b>Figura 18</b> – Direção do documentário.....	61
<b>Figura 19</b> – Etapa de edição e pós-produção remota.....	63

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 NARRATIVAS JORNALÍSTICAS	17
2.1 PERFIL JORNALÍSTICO: FOCO NO PERSONAGEM	19
2.2 O OLHAR DOCUMENTAL	20
2.2.1 Jornalismo e Documentário	27
2.2.2 A Presença Feminina no Documentário	32
2.3 A RESISTÊNCIA TEIMOSA DO MARACATU RURAL	34
2.4 TEM MULHER NO MARACATU RURAL	38
3 PERCURSO METODOLÓGICO	42
3.1 PRÉ-PRODUÇÃO	51
3.1.1 Ideia	55
3.1.2 Argumento	55
3.1.3 Pré-Roteiro	57
3.1.4 Entrevistas	58
3.2 PRODUÇÃO	59
3.3 PÓS-PRODUÇÃO	62
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	67
REFERÊNCIAS	70
APÊNDICE A – CRONOGRAMA DE GRAVAÇÃO DAS ENTREVISTAS	75
APÊNDICE B – PERGUNTAS DAS ENTREVISTAS	76
APÊNDICE C – MODELO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM	77
APÊNDICE D – ROTEIRO FINAL	78

## 1 INTRODUÇÃO

O sistema patriarcal estrutura as relações sociais de forma desigual instituindo práticas e comportamentos cotidianos que reforçam disparidades de poder e normas culturais discriminatórias, bem como diversas outras formas de desigualdades que negam a grupos classificados como minorias, a exemplo das mulheres, seus direitos fundamentais (Vasconcelos, 2016).

No âmbito da cultura popular essa realidade não é diferente. Considerando os estudos apresentados por Canclini (1983, p. 44), as culturas populares “são o resultado de uma apropriação desigual do capital cultural, realizando uma elaboração específica das suas condições de vida através de uma interação conflitiva com os setores hegemônicos”, ou seja, sob a influência das relações de poder na sociedade há um sentido político também na produção simbólica do povo. O autor afirma ainda que as culturas populares podem ser compreendidas por meio de sua conexão com os conflitos de classe e com as condições de exploração em que estão inseridas.

É nesse universo da cultura popular, que mulheres enfrentam dificuldades para se inserir em espaços predominantemente masculinos e muitas vezes são relegadas a posições secundárias ou pouco expressivas. Apesar disso, existem grupos que vêm conseguindo romper com essa lógica desigual, como é o caso do maracatu rural Coração Nazareno, formado desde 2004 somente por mulheres, muitas delas trabalhadoras rurais, chefes de família e mães solo.

Os maracatus não são todos iguais. Esses folguedos surgiram em Pernambuco e se manifestam através de dois tipos: o maracatu rural ou de baque solto e o maracatu nação ou de baque virado. Ambos se distinguem um do outro sobretudo por meio da estética e musicalidade, trazendo diferentes personagens, indumentárias, instrumentos musicais e ritmos. Além disso, eles atuam em localidades distintas, o maracatu nação de influência africana ocorre com frequência na região metropolitana do Recife e o maracatu rural, que tem fortes elementos afro-indígenas, se faz mais presente na zona da mata pernambucana, sendo a principal manifestação cultural dessa região e um dos símbolos identitários dos povos do campo.

Oficializado como patrimônio cultural imaterial do Brasil desde 2015, o maracatu rural tem suas raízes no ciclo canavieiro dos antigos engenhos de Pernambuco do final do século XIX e início do século XX, tendo se popularizado entre cortadores de cana de açúcar, numa época em que as atividades braçais do trabalho rural eram realizadas somente por homens. Por isso, ainda hoje esses folguedos são muito marcados pela forte presença masculina (Medeiros,

2005). A hipótese de Vicente (2005) é que esse tipo de maracatu tenha surgido de uma evolução das Cambindas, manifestação carnavalesca de brincantes masculinos vestidos de mulher, a exemplo do que ocorre com a Catirina ou Catita no maracatu, com influência de outros folguedos da região, o que explicaria os dois maracatus mais antigos levarem a palavra cambinda em seus nomes: o Cambindinha, fundado em 1914, em Araçoiaba; e o Cambinda Brasileira, fundado em 1918, no Engenho Cumbe, em Nazaré da Mata.

De acordo com o Inventário Nacional de Referências Culturais, publicação de responsabilidade do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2014), atualmente existem 115 maracatus rurais em Pernambuco registrados na Associação de Maracatus de Baque Solto de Pernambuco (AMBS-PE), órgão associativo criado em 1989. A cidade de Nazaré da Mata, localizada da Mata Norte pernambucana e distante cerca de 70 km do Recife, é considerada a capital estadual do maracatu rural por abrigar dezenas de grupos desse folguedo, com destaque para o centenário e ainda em atividade, Cambinda Brasileira, e para o maracatu rural feminino Coração Nazareno, foco do documentário *A pisada é delas – Mulheres do Coração Nazareno*, produzido através deste trabalho.

Outro grupo que também representa essa manifestação cultural, porém atuante na área rural da cidade de Olinda, é o Piaba de Ouro, fundado em 1977, o que atesta que ainda nos dias de hoje, esse folguedo vem se transformando e absorvendo influências de diversas manifestações culturais populares, tanto no espaço rural quanto no meio urbano. “O maracatu rural, em resumo, seria um produto do sincretismo afro-índio gerado pela criatividade do povo rural canavieiro da Zona da Mata-Norte, ao ser incorporado e reciclado no caldeirão cultural do grande Recife” (Bonald *apud* Vicente, 2005, p.31).

A importância desses folguedos vem do fato de serem uma mistura de várias culturas dos povos que formaram o Brasil e se encontraram em Pernambuco, por isso essa manifestação é considerada como representativa da cultura popular brasileira. Além disso, trazem um simbolismo forte para as pessoas do campo, pois o folguedo é “ligado ao período carnavalesco, época em que seu sentido social junto à comunidade de origem se torna mais vivo” (Vicente, 2005, p. 27). É durante o carnaval que simples trabalhadores e trabalhadoras do campo, muitas vezes explorados pelos proprietários de fazendas e antigos engenhos, podem representar reis, rainhas e guerreiros demonstrando orgulho e alegria nos dias de folia.

Por ter surgido em um ambiente de dominação e pela necessidade de apoio financeiro, há normalmente um caráter retrógrado da cultura popular, em que a maioria dos folguedos, a exemplo do maracatu rural, faz uso de suas cantigas e rimas, conhecidas como loas, como forma

de deferência aos patrões, antigamente donos de engenho e hoje proprietários das fazendas, políticos e comerciantes. Por outro lado, o maracatu rural também procura atuar como canal de contestação, remetendo à luta e opressão de seus brincantes, sobretudo por meio da imponência e força de suas coreografias e de seu ritmo intenso, representados através do porte da lança pelos caboclos, personagem principal desse folguedo, bem como pelo conteúdo de desabafo e protesto de algumas loas.

Apesar disso, diversos mitos e imposições culturais presentes nos maracatus rurais desde o seu surgimento perduraram durante décadas, impossibilitando as mulheres de fazerem parte dos maracatus rurais. De acordo com Silva (2005), muitos interditos foram estabelecidos para afastá-las das brincadeiras, como a violência e rivalidade que antigamente imperavam entre os grupos e o fato de as mulheres serem frágeis para enfrentar essas situações e menstruarem, o que era considerado como impureza podendo trazer enfraquecimento e atraso ao grupo, já que nessa condição elas estariam com o corpo aberto e poderiam atrair energias negativas a serem lançadas contra o maracatu. Por isso, até hoje as mulheres são impedidas de participarem da brincadeira quando estão no período menstrual.

Não se sabe ao certo a época em que as mulheres puderam ingressar no maracatu rural, especula-se que tenha sido na metade do século XX, no entanto, quando ingressaram suas atuações destinavam-se aos espaços da cozinha e confecção de indumentárias, realizando algumas atividades de suporte ou desfilando como personagens secundárias, a exemplo das baianas. Ainda hoje, a representação de papéis de destaque, a exemplo do caboclo de lança, e até figuras femininas que aparecem nos cortejos são vividos pelos próprios canavieiros travestidos de mulher, assim como era nas antigas cambindas, folguedos dos quais os maracatus evoluíram.

Entretanto, desde o seu surgimento, em 2004, o maracatu rural feminino Coração Nazareno vem abrindo caminhos cada vez mais para as mulheres nesse universo, o que representa uma forma simbólica de mostrar o empoderamento feminino no meio cultural, levando mulheres a resistir e a ocupar espaços antes dominados apenas por homens e propondo a quebra de tabus através dessa manifestação da cultura popular.

Nascido dentro da Associação das Mulheres de Nazaré da Mata (AMUNAM), o grupo de maracatu é o único do Brasil na categoria Baque Solto formado unicamente por mulheres, contando atualmente com a participação de 72 mulheres entre crianças, adolescentes, jovens, mães e sócias atendidas pela instituição.

Segundo afirma a idealizadora do grupo e coordenadora da AMUNAM, Eliane Rodrigues, em entrevista à revista Algo Mais (2019):

O surgimento do Coração Nazareno implica que elas podem vestir qualquer indumentária do folguedo, mas também representa uma quebra de paradigmas nessa expressão cultural, uma vez que a mulher passa a ganhar voz e visibilidade diante de um ambiente majoritariamente masculino.

A partir desse contexto, o trabalho investigou de que forma o documentário jornalístico contribui para dar visibilidade à presença feminina no maracatu rural e fomentar a igualdade de gênero na cultura popular pernambucana. Além disso, também foram abordadas quais as narrativas contadas pelas mulheres do Coração Nazareno e quem são elas, suas histórias pessoais, sonhos e desafios.

Para responder a esses questionamentos, foi estabelecido como objetivo geral do trabalho a produção de um documentário jornalístico voltado à temática social reunindo perfis de mulheres do maracatu rural Coração Nazareno e como objetivos específicos, o exercício do perfil jornalístico em formato audiovisual; a criação de narrativas biográficas de personagens femininas da cultura popular pouco valorizadas na sociedade e a compreensão das relações de gênero em uma manifestação cultural de cunho patriarcal como o maracatu rural.

Com o trabalho desenvolvido pelo maracatu rural Coração Nazareno e a Associação das Mulheres de Nazaré da Mata (AMUNAM), as mulheres deixaram de ocupar posições de invisibilidade dentro do maracatu e passaram a ocupar lugares de destaque como liderar, dirigir e coordenar um folguedo popular surgido e ainda sustentado pelos pilares de uma sociedade patriarcal. A partir da incorporação de certos papéis no folguedo, antes relegados somente a homens, como o caboclo de lança, as mulheres passam não só a produzir, mas a usar as indumentárias, bem como a criar o repertório musical, a ocupar os espaços antes só frequentados por homens e a denunciar formas de opressão e desigualdade de gênero através das letras das loas entoadas nas apresentações do grupo.

As mulheres do Coração Nazareno passaram de posições secundárias a protagonistas, tomando o controle de uma manifestação da cultura popular majoritariamente masculina para ir às ruas e romper as esferas do privado de igual para igual com os demais grupos formados por homens. Explorando essas lutas e histórias de vida de personagens anônimas da cultura popular pernambucana, que pouco ou quase nunca conseguem espaço nos veículos de imprensa, e narrá-las através de perfis reunidos em um documentário jornalístico, evidenciamos o lado

humano dessas mulheres, dando ao público a oportunidade de conhecer mais sobre o maracatu rural e sobre a vida das perfiladas.

No âmbito da comunicação, a velocidade das informações tem levado cada vez mais os veículos de imprensa a disponibilizar pouco espaço para veiculação de matérias mais elaboradas, divulgando apenas reportagens factuais, marcadas pela síntese e objetividade. Para tentar superar essas lacunas presentes na rotina do jornalismo, o perfil e o documentário jornalístico se tornam alternativas para realização de matérias mais aprofundadas, permitindo também o exercício de uma maior liberdade na narrativa e o registro e a divulgação de uma maior quantidade de informações acerca de uma temática ou de um personagem.

Na busca de novas formas para narrar o protagonismo feminino em um folgado como o maracatu rural, optou-se pela escolha do perfil jornalístico no formato audiovisual para construir narrativas biográficas de mulheres anônimas, protagonistas de suas histórias, porém pouco valorizadas pela sociedade, levando em conta seus relatos de vida e de superação e a conquista de espaços na tradição da cultura popular, assim como as relações de gênero e desigualdades que permeiam esse universo.

Considerando documentário uma categoria do audiovisual que busca proposições sobre o mundo exterior ao ser humano (Ramos, 2008), o simples registro de imagens do mundo não consiste em uma produção com valor documental, sendo para isso exigidos a autoria, o propósito e o *storytelling*, ou seja, a arte de contar histórias (Nichols, 2017). O documentário jornalístico traz a proposta de apresentar em profundidade um determinado assunto ou realidade, a partir da relação com o contexto histórico, econômico, político, social e cultural e da seleção de alguns aspectos e representações audiovisuais, podendo levar o público a tirar suas próprias conclusões.

Nesse sentido, narrar histórias de vida de mulheres através do fio condutor que as une que é o maracatu rural, o documentário jornalístico se propôs a ser o formato mais completo para se captar e traduzir a multiplicidade de cores, sons e movimentos típicos desse folgado da cultura popular pernambucana. Um livro-reportagem, por exemplo, por mais que fizesse uso dos recursos do jornalismo literário não seria capaz de traduzir a riqueza de tais elementos.

Para o desenvolvimento da produção documental, bem como para a compreensão dos temas abordados, dois documentários brasileiros serviram de base referencial: *Aruanda* (1960) e *Cabra marcado para morrer* (1985). O primeiro nos apresenta uma forma de fazer cinema independente, autoral, de caráter ideológico, tendo como base as lutas de classe e o questionamento da realidade com o propósito de conscientizar as pessoas a valorizar a cultura

essencialmente popular, sendo também essa a proposta do produto documental foco deste relatório. Dirigido pelo jornalista Linduarte Noronha, seu roteiro foi elaborado a partir de uma reportagem produzida pelo próprio diretor e aborda a história e a rotina de trabalhadores na plantação de algodão e na produção de cerâmicas de uma comunidade quilombola de Serra do Talhado, na cidade paraibana de Santa Luzia.

O segundo documentário, *Cabra marcado para morrer*, dirigido pelo cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, retrata a história de Elisabete Teixeira e de seu marido, o líder camponês da cidade de Sapé, também na Paraíba, João Pedro Teixeira, assassinado por latifundiários da região em 1962. O inusitado da produção é que as filmagens foram interrompidas com o golpe militar de 1964, e somente após 17 anos são retomadas e o filme acaba sendo lançado em 1984, trazendo depoimentos reveladores da viúva de João Pedro. O modo participativo com o qual Coutinho trabalhou nessa produção foi adotado para conduzir o documentário *A pisada é delas - Mulheres do Coração Nazareno*, trazendo uma intervenção dinâmica da autora para dar voz às personagens do filme e revelar temáticas sociais através de histórias de pessoas comuns.

Ao se debruçar sobre as experiências vividas pelas mulheres desse folgado, a partir de seus perfis, o documentário jornalístico cumpre a função de levar o jornalismo a sair do imediatismo, trazendo para o público um conteúdo mais apurado que muitas vezes não é possível encontrar nas pautas diárias dos grandes veículos, para fazer refletir sobre uma questão social pungente na atualidade: a desigualdade de gênero.

O trabalho também se torna relevante por revelar histórias de pessoas simples e anônimas, que dificilmente teriam espaço na mídia, transformando-as em protagonistas da cena jornalística e fazendo com que o público possa se identificar com as personagens e seus relatos de vida, aprimorando o pensamento crítico e dando um novo sentido à realidade.

A motivação para a proposta se deu pelo desenvolvimento de uma pesquisa anterior na área da cultura popular que culminou com o Trabalho de Conclusão do curso de Comunicação Social - Jornalismo na Universidade Federal de Alagoas (UFAL), intitulado *Joana Gajuru - A rainha do guerreiro alagoano, a cultura popular no ciberespaço*, que propôs o desenvolvimento de um página na web de modo a expandir para o espaço de comunicação das redes a memória de Joana Gajuru, mestra do Guerreiro, folgado popular surgido em Alagoas, contribuindo para o fortalecimento não apenas dessa prática folclórica, mas também para enaltecer, dentro do contexto histórico e cultural, a mulher que foi Gajuru (Rocha, 2002).

Além disso, a escolha da temática e do formato do produto jornalístico foi motivada pela relação da pesquisadora com o Jornalismo Cultural, quando do seu trabalho na redação de matérias na área cultural em jornal impresso e por sua experiência na produção de vídeos institucionais na atuação em assessoria de comunicação de uma instituição pública de educação. Esse incentivo ganhou ainda mais força com a possibilidade proporcionada pela aproximação entre as categorias documentário e perfil jornalístico na produção de matérias mais aprofundadas que podem levar a uma maior reflexão do público e conseqüentemente agregar um maior conhecimento sobre o assunto.

## 2 NARRATIVAS JORNALÍSTICAS

Considerando o papel do jornalismo na difusão do conhecimento e na apreensão do cotidiano e do mundo, um de seus principais desafios consiste em interpretar e traduzir informações, atribuindo-lhes um sentido não somente para informar, mas, sobretudo, para levar o receptor a refletir e a buscar sua própria interpretação (Lobo, 2013).

O jornalista, como profissional encarregado de narrar as transformações de seu tempo, tece uma “crônica” da atualidade, revela a sociedade para si mesma e registra fatos importantes do cotidiano, tornando-se um amplo divulgador do discurso jornalístico sobre e para o meio social. Dessa forma, o jornalismo se consolida como uma forma social de conhecimento e seus profissionais assumem o papel de narrar e interpretar, intersubjetivamente, o mundo no qual estão inseridos (Guedes, 2009).

Para Cremilda Medina (2008), é preciso fazer surgir um novo jornalismo capaz de valorizar a presença dos afetos e da subjetividade na narrativa jornalística sobre a contemporaneidade. A autora vislumbra que o campo da comunicação social possa contar cada vez mais com profissionais cuja visão de mundo esteja voltada a descobrir e a compreender o que se passa nos contextos que os cercam, bem como na relação com o outro.

Diante disso, é importante olhar para o jornalismo como um viés de interlocução e diálogo com a sociedade, principalmente, a partir de sua interação com outras áreas, a exemplo da Literatura e da História, visto que cada vez mais os produtos jornalísticos vêm se tornando referenciais de conteúdo sobre temáticas sociais da atualidade.

Lima (2018, p.4) considera que:

O jornalismo não é atividade isolada do restante do contexto cultural. Como mostra a abordagem sistêmica, é um sistema – isto é, conjunto integrado por partes componentes que operam dinamicamente – inserido num ambiente – os demais sistemas sociais, culturais, políticos, econômicos e de outra natureza eventual – com o qual se relaciona, do qual se alimenta e para o qual produz insumos que por sua vez provocam sua própria retroalimentação. Assim, o jornalismo pode – e tem realizado isso ao longo da história, mesmo que de maneira empírica, improvisada ou parcial – enriquecer-se intelectualmente com avanços do conhecimento, tanto na área científica quanto nos outros campos clássicos de compreensão da realidade desenvolvidos pela civilização ao longo dos tempos.

Essa aproximação com a Literatura, que levou o jornalismo a incorporar o elemento ficcional e a adotar diversos estilos e técnicas narrativas, popularizou-se a partir do movimento *new journalism*, iniciado na década de 60 nos Estados Unidos e que, de acordo com Bueno (1994, p.7) seria “a aplicação de técnicas ficcionais a textos de não-ficção”.

Para Tom Wolfe (*apud* Bueno, 1994, p.7), jornalista norte-americano considerado um dos fundadores do *new journalism*, um dos pilares dessa corrente seria descrever a realidade de forma mais detalhada e fiel possível, conferindo um tratamento até então destinado exclusivamente ao romance ou ao conto, podendo e devendo recorrer a todos os artifícios literários (diálogos, monólogos interiores, teorizações ensaísticas), simultaneamente e dentro de um espaço breve, capturando o leitor, emocional e intelectualmente.

Lima (1993) considera que essa tendência foi apenas a expressão moderna de algo que sempre existiu ao lado da corrente convencional do jornalismo: o Jornalismo Literário. Essa especialidade tem como formas narrativas a reportagem temática, o texto de memórias ou de viagem, a biografia e o perfil jornalístico. Ainda para esse teórico, cada situação nessas modalidades exige do observador a missão de descrever um fato ou a realidade de forma ampla, integrada e dinâmica, contextualizando-a e evitando uma mera reprodução do real com fórmulas engessadas, como as praticadas no jornalismo tradicional. Para conduzir seu texto, o jornalista literário deve “mergulhar visceralmente no real”, conhecendo bem os personagens, suas ações e visões de mundo.

No Jornalismo Literário, que também recebe o nome de literatura da realidade, literatura de não-ficção ou *creative nonfiction*, a lógica da pirâmide invertida, com seus modelos fixos de *lead* e *sublead*, não funciona. Conforme destaca Schmidt (1997, p.9), “privilegiou-se a fluidez da narrativa ao invés da precisão formal que, longe de ser um artifício técnico, permite ao leitor conhecer as informações que serviram de base para a construção do texto e cotejar as mesmas com as interpretações do autor”.

No cotidiano dessa modalidade jornalística, a produção de longas narrativas demanda a compilação, interpretação e tratamento de uma quantidade imensa de dados, análises, observações de campo, entrevistas, documentos, entre outros. Segundo Lima (2018) é importante que o trabalho não se limite a constatar realidades, mas que avance na proposta de antecipar possibilidades, mapeando caminhos. Ele destaca também que o jornalismo literário consiste em ler o real de maneira ampla, buscando contextos e evitando julgamentos, para trazer o discernimento amplo e a elucidação dos acontecimentos sobre os quais debruça o seu olhar.

Uma solução apontada por esse Lima (2018) para estruturar as narrativas no Jornalismo Literário seria o método “A Jornada do Herói”, criado nos anos 50 pelo psicólogo americano Joseph Campbell e que se baseia em estudos de mitologia comparada para observar as várias etapas presentes nas narrativas míticas. Conforme explica Vilas Boas (2003), Lima trouxe essa técnica para o jornalismo influenciando diversos outros pesquisadores, a exemplo de Mônica

Martinez, que adaptou o método para as narrativas biográficas curtas, destacando e nomeando as várias etapas vividas por um protagonista numa história:

Cotidiano (o protagonista é apresentado em seu mundo comum); Chamada à aventura (momento em que o herói rompe com a cotidianidade); Recusa do chamado (o personagem hesita em aceitar, aceita ou recusa o chamado); Testes (período de crises, desafios e oportunidades); Internalização (fase de reflexões sobre o que se passou); Recompensa (objetivo inicial é alcançado); Retorno (volta ao cotidiano após a aventura) (Martinez, 2002, *apud* Vilas Boas, 2003, p.17).

Além da Literatura e da Psicologia, Lima (2014) defende que a História também enriquece de sobremaneira o Jornalismo Literário. Primeiro com a incorporação do conceito de história imediata, que é aquela que se desdobra no presente com sinais relevantes, sem que seu alcance e significado sejam totalmente compreendidos, e segundo com a importância dada à história de pessoas anônimas ou classes socialmente periféricas.

Schmidt (1997) chama atenção para o fato de que a escolha de personagens biografados vem contemplando não somente “grandes homens”, mas cada vez mais pessoas comuns, os subalternos, a “gente miúda”. Segundo ele, alguns estudos biográficos apontaram que qualquer indivíduo pode ser pesquisado como se fosse um microcosmo de um estrato social inteiro num determinado período histórico.

## 2.1 PERFIL JORNALÍSTICO: FOCO NO PERSONAGEM

Para a historiadora Maria Elena Bernardes (1994, *apud* Schmidt, 1997, p.18), “um outro ponto comum entre História e Jornalismo Literário é a preocupação de olhar o cotidiano como uma lente que adentra as classes sociais, tentando perceber as relações entre vida comum e os movimentos da história”. Nesse sentido, é possível escrever uma história de diversas maneiras, no entanto, nenhuma pode existir sem personagens. Podemos também adotar diversas maneiras para apresentá-los e caracterizá-los. No jornalismo, essa forma de descrição de personagens é chamada de perfil ou reportagem-perfil. Como exemplo dessa categoria jornalística podemos citar o clássico perfil do ator Marlon Brando, intitulado “O Duque e seu domínio”, escrito em 1957 pelo jornalista americano Truman Capote e um outro mais recente e próximo da realidade investigada, intitulado “A terra que deu mestre Luiz Paixão”, escrito em 2017 pela jornalista Erika Muniz para a revista Continente sobre o rabequeiro pernambucano e mestre de Cavalo Marinho, Seu Luiz Paixão.

Sodré e Ferrari (1986), explicam que o perfil jornalístico dá enfoque na pessoa, seja ela uma grande celebridade ou um tipo popular. Nessa categoria jornalística de não ficção “sempre o focalizado é o protagonista da história: sua própria vida”. Vilas Boas (2002, p.93)

complementa afirmando que o perfil deve ser caracterizado como “um texto biográfico curto publicado em veículo impresso ou eletrônico, que narra episódios e circunstâncias marcantes na vida de um indivíduo, famoso ou não”. Bem diferente das biografias em livro, em que os autores têm de enfrentar os pormenores da história do biografado, os perfis podem focalizar apenas alguns momentos da vida da pessoa, e assim poder vivenciar um pouco da experiência do outro, a tentar sentir o que sentiria se estivesse nas mesmas situações e circunstâncias experimentadas pelo personagem (Vilas Boas, 2003).

O foco no personagem, em seus anseios, crenças, visões de mundo, sentimentos e demais características que fazem do ser humano único é o que o perfil, a biografia e a história de vida compartilham em comum. A diferença é que o perfil capta um momento específico, a essência do presente, uma faceta do personagem que tenha expressividade para despertar novos olhares no público (Vilas Boas, 2003).

Nessa perspectiva, o perfil se propõe a ser um canal viável para retratar a vida de mulheres simples e anônimas da zona da mata pernambucana que têm buscado na cultura popular, através do maracatu rural, um espaço de resistência e luta feminina pela igualdade de direitos em relação aos homens.

## 2.2 O OLHAR DOCUMENTAL

Poucas obras se dedicam em específico à classe de documentário, sobretudo no que se refere a sua produção como extensão jornalística. A maioria dos pesquisadores da área voltam seus olhares sobre a produção cinematográfica, que apesar de carregar diferenças em relação ao vídeo documentário jornalístico enquanto público e produção, traz aproximações tanto nas funções quanto nas características presentes na categoria. Diante disso, apresentamos panorama histórico do documentário cinematográfico, com intuito de narrar seu processo evolutivo, para na sequência trazer uma abordagem mais específica sobre o documentário jornalístico.

A história do documentário está atrelada à do próprio cinema. A partir de 1895, a cidade de Paris foi cenário das primeiras projeções cinematográficas, denominadas *documentaires*, exibindo cenas do cotidiano e diversos registros de atividades e ações humanas, que muitas vezes não eram percebidas pelo olhar do homem. Penafria (1999), ao explicar como se dava a produção de imagens nos *documentaires*, aponta a base de toda não-ficção como principal característica, ou seja, filmar os atores naturais, a espontaneidade de seus gestos e o meio ambiente que os rodeava.

Foi a partir desse tratamento da realidade, um dos princípios dessa forma de se fazer cinema, que a chamada sétima arte passou a se relacionar com a classe documentário. “O registro *in loco*, que encontramos nos inícios do cinema, se constitui como primeiro princípio identificador do documentário. E, se esta é a sua raiz, só mais tarde o seu florescimento assumirá contornos próprios” (Penafria, 1999, p. 38).

De acordo com Nichols (2017), a ideia de documentário surgiu com as primeiras pessoas explorando imagens em movimento, pois elas se deslocavam para captar acontecimentos do mundo à sua volta, e por isso, essas imagens ganharam valor documental. Para o estudioso, um documento escrito, sonoro, visual ou audiovisual isolado é avaliado de acordo com sua autenticidade, fidelidade e verdade perante o real que mostra ou descreve. Entretanto, o simples registro de imagens do mundo não consiste em uma produção com valor documental, sendo imprescindíveis para essa caracterização, a autoria, o propósito e, sobretudo, o *storytelling*, ou melhor, a arte de contar histórias.

Nos anos 20, a partir das produções do americano Robert Flaherty e do soviético Dziga Vertov, foi que essas características começaram a se delinear impulsionando a prática documentarista. Os filmes *Nanouk, o Esquimó* (1922) e *O Homem da Câmara* (1929), respectivamente, marcaram o início da história do cinema documental e da afirmação da identidade do filme documentário. A câmera “sai do estúdio e vai de encontro ao mundo”, marcando essa identidade que de forma inicial está atrelada ao registro *in loco* de imagens e, posteriormente, na organização desses registros segundo uma forma determinada pelo autor e não pautada pela mera descrição e sucessão de fatos, residindo aí o convite à experimentação e à interpretação do material (Nichols, 2005).

Apesar de Flaherty e Vertov terem sido os pioneiros na história do documentário mundial, nenhum deles se identificava como documentarista, nem tão pouco assumiam produzir documentários. Tais definições apareceram anos depois, na década de 30, com o desenvolvimento de filmes documentais pela Escola do britânico John Grierson, através da qual a identidade própria do documentário foi firmada e este passou a ser configurado com sua denominação atual. Assim, os termos “documentário” e “documentarista” passaram a ser utilizados de forma mais frequente, ocorrendo também a institucionalização do filme.

Além do registro de imagens *in loco*, uma herança de Flaherty que se tornou o princípio absoluto do documentário, as produções de Grierson, sob forte influência do jornalismo, começaram a formalizar e normatizar o documentário enquanto produto, focando na necessidade de tratamento criativo dos materiais e na sua interpretação não como uma mera

reprodução da realidade. É daí que veio a definição de documentário como tratamento criativo da realidade e sua função social de instrumento de educação das massas e de formação da opinião pública e da cidadania. (Penafria, 1999)

No decorrer dos anos 50, o uso de equipamentos cinematográficos foi consolidado, sobretudo, após o experimento bem-sucedido desses equipamentos pelos correspondentes da Segunda Guerra Mundial. Menores e com bem menos peso, esses instrumentos foram dinamizando o olhar da câmera. A partir disso, surgiram duas correntes do cinema documentário: o cinema verdade e o cinema direto. (Lucena, 2012).

A expressão cinema verdade foi proposta por Edgar Morin e Jean Rouch em um manifesto publicado a partir da distribuição de seu filme *Chronique d'un été*, de 1960. A ideia era propor um novo tipo de cinema documentário que não se tratava apenas de uma evolução, mas, sobretudo, de uma nova atitude estética e moral. Nesse tipo de cinema documental, os cineastas participariam da evolução da pesquisa e da filmagem, sem procurar esconder a câmera nem o microfone. Da mesma forma, eles poderiam intervir diretamente no desenrolar do filme, passando da posição de simples autores para a de narradores e personagens (Aumont; Marie, 2003).

Ainda de acordo com Aumont e Marie (2003), nessa nova dinâmica de cinema documental, a câmera passou a ser vista como um instrumento para se revelar a verdade das pessoas e do mundo. Por esse motivo que o cinema verdade veio para se opor ao cinema de ficção, já que este era considerado um cinema de mitificação e mentira. Apesar disso, o termo cinema verdade logo caiu em desuso devido às suas ambiguidades filosóficas e ideológicas e assim foi substituído pelo cinema direto.

A ideia de o documentário expressar o ponto de vista de quem o realiza continua dominante no âmbito dos estudos da área. Nichols (2005) se refere à visão de mundo do documentarista como “voz do documentário”, entretanto para esse estudioso, a defesa de determinado ponto de vista não se dá apenas na locução, e sim por diversas maneiras.

Na perspectiva de Nichols, o posicionamento social dos e das documentaristas, sua voz, se expressa no conjunto das escolhas feitas, do planejamento à execução do documentário: o que filmar, como filmar, o enquadramento dos planos, o uso do som, a seleção de imagens, o uso ou não de arquivos e o modo como todo esse material é organizado. Por entender que o documentário é sempre uma representação parcial da realidade, o teórico estadunidense defende uma postura ética de quem realiza por meio da inserção de estratégias autorreflexivas que de algum modo possam revelar o processo de construção do filme para o público espectador (Bezerra, 2023, p.131).

O documentário *Cabra marcado para morrer* (1984), do jornalista Eduardo Coutinho, uma das obras fílmicas assistidas durante a realização deste trabalho e que inspirou fortemente

a produção documental “A pisada é delas – Mulheres do Coração Nazareno”, é por si só um bom exemplo de documentário autorreflexivo. “Longe de qualquer purismo formal, o filme reúne locução, arquivo, entrevistas, momentos observacionais e de interação entre quem filma e quem é filmado, para contar a sua própria história e dos personagens envolvidos, inclusive o realizador” (Bezerra, 2023, p.131).

Eduardo Coutinho, muito embora tenha produzido no início de sua carreira filmes meramente expositivos, defende o processo fílmico como uma criação, uma produção de acontecimentos e personagens. Para ele, não se trata de uma realidade pronta e definitiva, e sim uma realidade sendo produzida a partir da interação com a câmera. *Cabra marcado para morrer*, considerado um dos filmes mais marcantes do cinema brasileiro, pretendia contar a história de João Pedro Teixeira, líder de uma Liga Camponesa da Paraíba assassinado pela ditadura que assolou o país em 1964. No entanto, com o golpe militar, a produção teve suas filmagens interrompidas e o projeto só foi retomado cerca de vinte anos depois, quando, em janeiro de 1981, a partir do material filmado em 1964, Coutinho volta à mesma comunidade para continuar o filme tendo como foco principal dessa vez a vida de Elisabeth Teixeira, viúva do líder camponês, e de sua família, esfaceladas pelo regime militar.

Podemos afirmar que *Cabra marcado para morrer* renasce do processo de evolução profissional de um jornalista que soube aprimorar sua escuta em relação a pessoas anônimas, invisíveis, ou seja, aquelas que não aparecem nas histórias oficiais e nem têm espaços garantidos nos grandes veículos de comunicação. Por esse motivo, a obra de Eduardo Coutinho se tornou referência na produção de cinema documentário. “Seu olhar atento, sua narrativa e sua escuta sensível da alteridade permitiram colocar em cena e em destaque os anônimos, ao quebrar os clichês lançou novas formas de perceber e reconhecer os invisibilizados” (Dockhorn, 2023, p.259).

É importante ressaltar que foi somente, a partir dos anos 1980, que o critério da objetividade nos documentários passou a ser questionado. Nesse período, cineastas e videoartistas passaram a adotar um viés mais subjetivo em suas produções, retratando acontecimentos reais através do imaginário, narrativas do individual através de biografias e memórias por meio de formatos e estéticas de diversas estruturas narrativas ficcionais. Essas mudanças possibilitaram aos trabalhos documentais mais recentes abordar o real com uma maior liberdade e com infinitudes de recursos e narrativas (Bezerra, 2014).

No contexto brasileiro, entre as décadas de 1980 e 1990, Bezerra (2014) aponta que o vídeo enriqueceu o campo documental. As produções audiovisuais desenvolvidas durante esse

período ficaram delimitadas por dois campos: o dos cineastas, que filmavam na película; e o dos videastas, que utilizavam o suporte eletrônico. A partir dos anos 2000, com o advento da revolução digital e a redução dos preços de equipamentos e suportes digitais, surgiram “novas experiências não apenas no ponto de vista estético, mas também outros caminhos para a produção, a distribuição e a exibição/leitura de documentários e reportagens” (Bezerra, 2014, p.200).

O surgimento e efetivação do cinema digital fomentou a produção de documentários e trouxe reconhecimento para o trabalho de diversos videastas no segmento documental, sobretudo, a partir do uso de linguagens da videoarte, do jornalismo e da ficção. Esse fato gerou inúmeras possibilidades para o documentário e seu desenvolvimento, legitimando o documentário subjetivo. Na atualidade, o cinema documental segue cada vez mais se abrindo para uma diversidade de narrativas e estéticas, não apenas explorando o campo da linguagem ficcional, mas também inspirando vários trabalhos de ficção que adotam o olhar documental para abordar a realidade.

É exatamente esse espaço fluido no documentário contemporâneo, que permite experimentar conceitos e recursos, que Lúcia Santaella (2007) classifica como “linguagens líquidas”. Através do desenvolvimento tecnológico, a exemplo das tecnologias digitais, esse fenômeno vem cada vez mais rompendo com entraves na comunicação fazendo com que as linguagens continuem a se fundir em processo constante de mutação, enriquecendo o campo audiovisual. “Texto, imagem e som não são mais o que costumavam ser. Deslizam uns para os outros, sobrepõem-se, completam-se, complementam-se, confraternizam, unem-se e separam-se, entrecruzam-se. Tornam-se leves, perambulantes” (Santaella, 2007, p. 38).

Para Penafria (1999) um documentário tem inúmeras definições se destacando aquelas que o inserem no universo da intervenção social, seja na afirmação ou na contestação do poder dominante. Para essa estudiosa, uma produção documental possui três características, ou melhor, três princípios que o distinguem enquanto classe e que pautam sua identidade. São eles:

(...) a obrigatoriedade de registrar/captar e fazer uso de imagens obtidas in loco; a exploração das temáticas a partir de um determinado ponto de vista/abordagem; finalmente, exige-se que todo e qualquer documentarista trate/apresente as imagens e/ou sons dos filmes com criatividade (Penafria, 1999, p. 16).

Em contrapartida, Nichols (1991) apresenta um conceito mais simples de documentário, que para muitos diretores serve como um preceito em suas produções audiovisuais: “um bom documentário estimula discussões sobre seu tema, não sobre ele mesmo” (Nichols, 1991, p.10). Já em relação ao caráter estético, Piroli (1965) vai caracterizar o documentário pela sobriedade.

“Não emprega exageros de cenas, nem malabarismos de câmera. Não tem muitas pretensões estéticas ou plásticas. A imagem é bem cuidada, objetiva e procura só o essencial” (Piroli, 1965, p.128).

Ramos (2008) destaca que a definição de documentário esteve por um longo tempo limitada ao seu modelo clássico, caracterizado pela presença da voz over<sup>1</sup> que conhecia e narrava tudo que era exibido na tela. Somente na década de 1990, produções com perfil mais direto e diversificado conquistam o patamar de documentário, a exemplo das que traziam depoimentos, entrevistas, imagens manipuladas e a presença mais ativa do cineasta durante a captação de imagens, estabelecendo asserções sobre o mundo. “Documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala, para as quais olhamos em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa” (Ramos, 2008, p. 22).

Defendendo a ideia de que todo documentário tem uma voz fílmica e um estilo próprio, Nichols (2005) explora seis modelos de representação de documentários, os subgêneros: expositivo, observativo, interativo, poético, performativo e reflexivo, podendo um único estilo figurar como dominante em uma produção documental ou até mesmo se misturar com os demais.

O modo expositivo, adotado pela escola griersoniana, é um modelo de documentário clássico, em que o documentarista controla conteúdos, limites e fronteiras. Os documentários institucionais se enquadram nesse modelo com a tendência de reafirmar fatos baseados na visão de determinada entidade. Tais documentários retratam sobretudo problemas sociais, representando a função educativa defendida por Grierson. Um exemplo desse tipo de documentário são os exibidos por canais de assinatura, tais como o *Animal Planet* ou o *National Geographic*, em que são expostas vidas de animais, lugares no mundo, cultura e costumes de um determinado povo etc.

Já no modelo observativo não há comentários ou entrevistas que delimitam ou controlam os acontecimentos ou as pessoas. Nesse tipo de registro documental, a principal característica é a ausência do documentarista no filme, a câmera deve passar despercebida pelos interlocutores, procurando captar apenas a essência do cotidiano e construir uma argumentação sobre determinado assunto sem utilizar um narrador. O documentário *Justiça* (2004), de Maria Augusta Ramos, que traz como personagens réus, juízes, defensores e desembargadores, para

---

<sup>1</sup> Indicação usada quando não vemos e não sabemos quem está falando. Também conhecida como “voz de Deus”, em que o narrador onipresente e onisciente conta a história sem manter vínculo com ela, apenas narrando de forma distanciada e agregando o efeito de objetividade ao documentário.

mostrar os bastidores de várias instâncias do sistema penal brasileiro, no Rio de Janeiro, pode representar esse modelo de produção documental.

Se contrapondo ao modelo observativo, o modo interativo ou participativo traz a intervenção dinâmica do autor nas situações retratadas, podendo apresentar ao público o seu ponto de vista. “O documentarista tem a oportunidade de se manifestar, podendo ser provocador, mentor ou participante do tema do filme” (Penafria, 1999, p.67). Um dos recursos mais utilizados nesse tipo de documentário é a entrevista como uma responsabilidade social, que é a de dar voz aos participantes do filme. Esse modelo de documentário foi bem característico dos trabalhos do cineasta brasileiro Eduardo Coutinho, o qual ficou conhecido por trazer à tona temáticas sociais contadas por meio de histórias de pessoas comuns, através de um estilo próprio de entrevistar através de uma escuta que muitas vezes revelava situações surpreendentes tanto para o cineasta quanto para o público. *Cabra marcado para morrer* (1984) e *Edifício Master* (2002) estão entre os seus trabalhos mais conhecidos.

Nos documentários poéticos, as imagens são utilizadas de modo bem expressivo como elementos narrativos, de maneira a se sobreporem em relação ao discurso verbal. Tais produções procuram ao máximo ressaltar a dimensão plástica e visual do que está sendo captado, com intuito de levar as imagens a provocar mais sentimentos e impressões no público, ao invés de transmitir necessariamente um argumento ou uma narrativa pré-definida. Um representante desse modelo é o documentário *Os Doces Bárbaros* (1977), produzido para mostrar registros da turnê que Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Bethânia e Caetano Veloso fizeram no ano de 1976, em comemoração aos dez anos de suas carreiras. Dirigido por Jom Tob Azulay, a obra consegue se aproximar da rotina dos artistas, indo ao fundo na intimidade entre eles e acaba reconstituindo a atmosfera que envolveu o grupo com uma prisão inusitada de Gilberto Gil por porte de maconha, em Florianópolis, bem como sua internação hospitalar para tratar a suposta dependência. A linguagem audiovisual adotada na produção faz intercalar cenas de shows e de bastidores sem usar narração nem voz over, apenas costurando falas dos próprios personagens para conduzir a narrativa imagética encarregada de transmitir a beleza e a sutileza da arte e da relação entre os artistas.

O documentário de modo performativo tem como principal característica um olhar essencialmente subjetivo, trazendo o próprio documentarista para o centro do filme. Através desse tipo de produção, a pessoa responsável pela direção torna-se personagem, narradora e protagonista da história. É bastante comum a narração em primeira pessoa, a voz over pessoalizada, a autorreflexão, o uso de imagens de arquivo, um discurso irônico e muitas vezes

marcado pelo humor e a encenação como maneira de mostrar uma nova versão de si mesma. Exemplo desse tipo de documentário é *Passaporte Húngaro* (2001), em que a diretora Sandra Kogut expõe um fragmento de sua vida em uma narrativa documental, através de seu pedido de cidadania na Hungria para ir em busca da história de seus ancestrais.

Por último, o modelo reflexivo utiliza características de exposição do processo de construção do filme documentário, mostrando propositalmente todas as fases de produção documental, desde as primeiras filmagens até o resultado final, com intuito de levar os espectadores a refletir sobre a própria forma de construção cinematográfica. Como exemplo, temos o documentário *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado, que muito embora tenha sido produzido em 1989, aborda questões bastante atuais e que ainda são problemas na sociedade, a enorme produção de lixo, os locais inapropriados para seu descarte, bem como a vida de pessoas que sobrevivem daquilo que é considerado resto para outros.

Apesar dessa categorização proposta por Nichols (2005), ressalta-se que nem todos os documentários vão se inserir em um único modelo de representação, podendo também mesclar mais de um tipo de abordagem, contar com outros recursos de dramatização, como também trazer pequenos recortes ficcionais em sua narrativa, é o que estudiosos da área chamam de formas híbridas de construção de narrativas documentais.

Nesse sentido, o modelo de registro documental que melhor representa o documentário *A pisada é delas – Mulheres do Coração Nazareno*, apresentado através deste trabalho, mistura características do modo participativo e do poético, pois se constitui de uma sequência de depoimentos que deu voz a mulheres do povo, integrantes do maracatu rural feminino Coração Nazareno, através da interação da direção com o que foi registrado e de sua participação na construção narrativa do filme, revelando o caráter autoral do produto. Além disso, o documentário foi construído de modo a transmitir sensações ao público através de imagens, cores, sons e movimentos do maracatu rural, bem como das falas das perfiladas.

### **2.2.1 Jornalismo e Documentário**

O documentário está intrinsecamente ligado ao campo jornalístico, pois tanto o jornalismo como o documentarismo podem atuar como discursos que buscam oferecer acesso ao real e à verdade. Bezerra (2018) afirma que documentário e jornalismo vão representar e produzir a realidade, sendo ambos campos permeáveis e variáveis, modos de ver o mundo e historicamente construídos não só através de rotinas produtivas, transformações sociais,

relações comerciais e interesses políticos, mas também por meio de escolhas estéticas, metodológicas e técnicas.

Falar de documentário e jornalismo significa adentrar um universo saturado de "representações do real". As definições mais consensuais do cinema documentário e do jornalismo costumam reforçar seus vínculos com um mundo "real". Cineastas e repórteres agarram-se com mais ou menos força à apuração rigorosa, à observação atenta, à abordagem ética, à necessidade de ultrapassar os limites do acontecimento cotidiano e proporcionar uma visão ampla da realidade (Bezerra, 2014, p.20).

Pereira (2022) pontua que toda essa forma e estética, utilizadas por repórteres e documentaristas para a construção de uma narrativa, funcionam como estratégias retóricas que asseguram a apreensão da realidade a ser transmitida para o público, por meio da verossimilhança do que está sendo lido ou visto. Para o documentarista Grierson, essa retórica presente no documentário e no jornalismo funciona como um “tratamento criativo da realidade”, em que a condição de produção ou até a necessidade de reconstruir o acontecimento cria situações para reforçar a ideia retratada, reforçando seu caráter subjetivo. Lucena (2012) reforça que o conceito de Grierson continua sendo uma definição atual sobre o cinema de não ficção, visto que ainda na atualidade os documentários narram a realidade com inserções subjetivas.

Nessa perspectiva, podemos afirmar que documentar em formato audiovisual é também uma forma de fazer jornalismo. Entretanto, apesar dos formatos documentário e grande reportagem se basearem em um relato aprofundado da realidade e de um gênero exercer forte influência sobre o outro, há distinções pontuais entre eles.

A reportagem, justamente, por ser jornalística, trabalha com a concepção básica da notícia e todas suas consequências de factualidade, de interesse do público, etc (...) é preciso que se tenha uma notícia para o desenvolvimento de uma reportagem e, sendo assim, as proposições temáticas e as escolhas de temas são distintas, visto que o documentário não depende de forma nenhuma do tratamento de uma notícia (Baggio, 2005, p.31).

Segundo Bezerra (2018) é necessário explorar os pontos de aproximação e distanciamento entre esses dois campos e com isso abordar o papel das notícias e do cinema na vida das pessoas, a estrutura controversa no âmbito ficcional de cada um dos universos e as realidades que marcaram a história tanto de um quanto do outro, além da busca de unidade ao longo da evolução de ambos e “do estabelecimento de um pacto narrativo que orienta a recepção de documentários e reportagens na qualidade de índices da realidade” (Bezerra, 2014, p.20).

Independentemente de o formato do produto jornalístico ser documentário ou grande reportagem, Medina (2006) faz referência à atuação do jornalista nessas duas categorias,

afirmando ser esse profissional “um mediador-produtor de sentidos, que capta as informações factuais ou enunciações do mundo das ideias, emoções da subjetividade humana e comportamentos sociais” (Medina, 2006, p.70). Como retrata a pesquisadora, a figura do jornalista se insere na realidade imediata fazendo do seu trabalho uma representação simbólica na narrativa que constrói, seja através da reportagem, do documentário ou de qualquer outro gênero jornalístico. Bezerra (2018) completa afirmando que reportagens e documentários traduzem ou configuram a "realidade" através do recorte visual feito pelo jornalista. “Diante de um filme documentário ou de uma reportagem, o espectador/leitor é conduzido ao lugar de testemunha do mundo, do devir da história ou, ainda, do acontecimento que expressa a interação entre realizador/repórter e a realidade” (Bezerra, 2014, p.25).

Ainda de acordo com Melo (2002), atributos como o discurso sobre o real e o uso de imagens *in loco* levam o documentário a ter uma maior proximidade com a prática jornalística. Desse modo, a produção de documentários por parte de jornalistas evidencia uma preocupação em utilizar um dos quesitos pouco empregados do *lead*: o porquê. A produção documental possibilita uma reavaliação das abordagens atualmente utilizadas pelos jornalistas. “Ao olharmos para o documentário vemos um ponto de revigoramento do fazer jornalístico” (Tarso; Carvalho, 2003, p.3).

Souza (2009) ressalta que o papel do jornalismo é se pautar na apresentação dos fatos atuais ou de um passado próximo, enquanto o documentário surge para transpor esse acontecimento:

(...) o desejo é justamente saber aquilo que os “valores-notícia” não consideraram relevantes para ser veiculados. São informações que ficam à margem, mas que têm um papel decisivo para o enriquecimento da história a ser contada pelo documentário. Seria ingênuo pensar que os documentaristas fazem os filmes para costurar as arestas deixadas pelo jornalismo, mas, indiretamente, eles acabam cumprindo esse papel quando procuram transcender o campo noticioso (Souza, 2009, p.4).

É por esse motivo que no jornalismo diário a prática profissional se volta para a transmissão de fatos visíveis, meramente quantitativos e factuais, sem contestar os motivos que levaram ao acontecimento. Na reportagem televisiva, as imagens assumem uma função meramente ilustrativa de apenas confirmar o que é dito pelo jornalista ou pelos entrevistados ou até mesmo de espetacularização. Nessa classe, o jornalista é levado a ser objetivo e capaz de elaborar um retrato completo do acontecimento (Penafria, 1999).

Em contrapartida, a autora também discorre que a produção de um documentário exige como primeiro passo o rompimento com essas “receitas” ou fórmulas tão necessárias em uma reportagem: “O documentário é, pois, um espaço onde se abre a possibilidade de

constantemente se construir, reconstruir, criar, recriar e combinar formas de ordenação dos elementos que dele fizerem parte” (Penafria, 1999, p.23).

Nessa perspectiva, o documentário jornalístico não tem a obrigação de cumprir com objetivos como noticiar, descrever, explicar ou somente relatar fatos. Carvalho (2006) afirma ainda que esse tipo de produto jornalístico se propõe a apresentar o máximo de informações sobre um determinado assunto, abordando fatos reais ou não imaginários em profundidade, a partir da seleção de alguns aspectos e representações auditivas e visuais, levando o público a tirar suas próprias conclusões, a partir da relação com seu contexto histórico, econômico, político, social e cultural (Carvalho, 2006). Penafria (1999) enfatiza:

O documentarista tem por objetivo e função dar-nos ver o nosso mundo ou, aliás, revelar-nos o nosso próprio mundo. Isso não significa que nos mostre o óbvio. Pelo contrário, tem de, a partir da ênfase que coloca nas pessoas e nos acontecimentos diante de si, permitir-nos aceder a um determinado ponto de vista em relação ao tema em causa. Se se insistir na discussão sobre o documentário no âmbito desta problemática, podemos afirmar que o documentário não é notícia nem reportagem; poderá ser, sim, editorial (Penafria, 1999, p. 24).

Zandonade e Fagundes (2003) atribuem a importância do documentário jornalístico a sua forma de transmitir informações em comparação ao jornalismo diário. Enquanto o telejornalismo se sustenta no imediatismo e superficialismo dos assuntos abordados, o vídeo documentário se preocupa com a contextualização dos fatos, indo mais além dos depoimentos desprendidos de linearidade, observados no jornalismo televisivo. Dessa forma, acredita-se que ele possibilita construir uma visão mais ampla da realidade, bem como uma compreensão e reflexão sobre as mensagens transmitidas. Desde seu surgimento, trabalhos de conteúdo documental no jornalismo são pouco explorados em TVs abertas. Ainda nos dias atuais, a maioria dos telejornais na televisão aberta brasileira focam na produção de reportagens informativas, abrindo pouco espaço para a inserção de um jornalismo opinativo e crítico.

Melo, Gomes, Morais (2001) apontam como imprescindíveis cinco características para se definir um documentário jornalístico: caráter autoral, uso de documentos como registro, não obrigatoriedade de um narrador, possibilidade de montagens ficcionais sem ferir a credibilidade e veiculação bastante limitada a canais de TV educativos ou por assinatura. A primeira autora destaca ainda que, enquanto o jornalismo busca um efeito de objetividade ao transmitir as informações, no documentário o que predomina é o efeito da subjetividade, através de uma maneira particular do autor/diretor narrar uma história. Por isso é atribuído ao documentário uma forte marca autoral:

Enquanto a reportagem busca ser objetiva, o documentário carrega em si o ponto de vista do diretor. Se por um lado a presença de documentos é imprescindível para caracterizar um documentário, por outro, o gênero em questão tem uma possibilidade maior de utilizar recursos ficcionais sem correr o risco de prejudicar sua credibilidade. Fora isso, no documentário, não existe a obrigatoriedade da presença de um narrador, coisa que não acontece com a reportagem (Melo; Gomes; Morais, 2001, p. 1).

Nesse sentido, assim como o jornalismo literário, o documentário jornalístico não deixa de ser um gênero fortemente marcado pela subjetividade de seu autor, podendo ele opinar, tomar partido, se expor, deixando claro para o público qual o seu ponto de vista sem camuflar sua própria opinião ao tecer uma narrativa. Justamente por apresentar o olhar do realizador, o público também é estimulado a expor sua opinião e julgamento.

De acordo com Oliveira (2017), essa natureza discursiva do documentário jornalístico vai funcionar como uma forma de retórica, uma vez que o jornalista constrói um ponto de vista e escolhe o que será mostrado e o que será omitido ao público. Etapas como apuração dos fatos, tratamento das informações, realização de entrevistas e coleta de documentos são imprescindíveis para se produzir um documentário jornalístico, que enriquecidos com elementos como narração, trilha sonora e outros elementos estéticos possibilitam o tratamento criativo da realidade.

É importante pontuar que em produções documentais mais atuais, a etapa da pós-produção vem ganhando um peso mais significativo, visto que o entrelace de discursos a fim de criar uma narrativa fluida tornou-se um dos maiores desafios da área. De acordo com Lucena (2012), o alinhamento e dimensão de vozes desses trabalhos não precisam ser nivelados, mas sim apresentados sempre de maneira a estruturar uma narrativa que culmine e sustente a visão e premissa do realizador.

Outra marca de documentários jornalísticos recentes, é o tempo maior destinado às personagens, a fim de que elas possam se pôr em cena com toda complexidade, gerando no espectador um maior interesse por suas histórias, por aquilo que dizem e fazem, e não apenas pelo que representam ou ilustram na escala social e no contexto cultural (Melo, 2021). Exemplo disso é o documentário *Sobre Nós*, dirigido por Naíne de Paula e exibido pela plataforma de streaming GloboPlay, que aborda o peso do racismo na vida de mulheres negras brasileiras e como isso interfere nas relações afetivas dessas mulheres.

Dessa forma, um documentário jornalístico se propõe a narrar histórias de vida de várias maneiras, pois através da narrativa audiovisual podemos “utilizar o olhar da câmera como escrita incorporando a palavra, o som e a imagem, nos proporcionando um mergulho na

realidade, e nos relacionando com as diversas formas de ver o mundo para tentar compreendê-lo” (Pereira, 2022, p.16).

Morais (1997) considera que a busca constante de uma forma para contar histórias vem aproximando o documentário jornalístico do modo oral de criar ilusões, o que ela classifica como uma retomada da sedução para e com o público. Ademais, embora a narrativa seja considerada uma forma de produção tradicionalmente advinda da literatura, essa estrutura vem sendo cada vez mais utilizada nas produções jornalísticas, especialmente, em documentários. A presença desse recurso literário talvez seja uma forma mais atraente de motivar o leitor/ouvinte/telespectador para o que está sendo apresentado (Melo; Gomes; Moraes, 2001).

### **2.2.2 A Presença Feminina no Documentário**

A presença feminina no documentário é uma forma de dar voz e visibilidade às mulheres que participam da produção audiovisual, seja elas diretoras, roteiristas, produtoras, entrevistadas, personagens ou espectadoras. O documentário é uma classe que se propõe a registrar e analisar a realidade, e as mulheres têm muito a contribuir com suas perspectivas, experiências, conhecimentos e sensibilidades.

Não é de hoje que o cinema feito por mulheres e para mulheres no Brasil vem trilhando uma trajetória incomum na história da produção cinematográfica nacional e conquistando cada vez mais espaço. No entanto, sabemos que historicamente, em todos os campos profissionais, o trabalho executado por mulheres é sempre silenciado ou, na maioria das vezes, menosprezado e desvalorizado pela sociedade fruto de uma cultura patriarcal.

Com o cinema isso não é diferente, a história das mulheres no campo audiovisual foi por muitas décadas contada pela mão única do recorte dominante, e isso acabou deixando de lado temáticas importantes de serem debatidas, a exemplo das questões de gênero e, particularmente, a dimensão da participação feminina.

Segundo Holanda (2017) é necessário criar mecanismos para dar voz às mulheres, a fim de que elas possam pensar, debater e exercitar sua criação artística audiovisual, além de divulgar novas formas e caminhos de pesquisa e reflexão e, conseqüentemente, potencializar seu poder de interpelação no trabalho criativo e nas ações políticas. Foi exatamente isso que exercitou o jornalista e documentarista Eduardo Coutinho. Por meio do filme documental *Cabra marcado para morrer*, uma das películas que trouxe referências importantes para o documentário *A pisada é delas – Mulheres no Audiovisual*, Coutinho trouxe o protagonismo de uma personagem mulher para o cinema documental. Almeida et al. (2023) aponta que de viúva de um militante,

subjugada pela ditadura militar e tendo de abandonar os filhos para se esconder por muitos anos e não acabar morrendo como o marido, Elisabeth Teixeira, reaparece como alguém que retoma a própria voz para reivindicar ser ouvida e para que o mundo saiba de seu sofrimento e de sua história de vida.

Quem assume esse protagonismo no processo da narrativa fílmica, e na história, é Elisabeth Teixeira, que transita de uma personagem lutando pela manutenção da memória do líder e marido assassinado à projeção como referência do movimento camponês (Dockhorn, 2023, p.257).

Ao discutir a representação das personagens femininas na filmografia do país, as pesquisadoras Munerato e Oliveira (1982) apontaram que, infelizmente, ao longo da história do cinema, as mulheres assumiram de forma escassa papéis de direção fílmica. Além disso, nas telas quase sempre as mulheres eram vistas como apêndice dos homens, subordinando suas funções dramáticas às necessidades deles. Na maioria das vezes, “as personagens eram subjugadas por estereótipos que as aprisionavam ao lugar de mães e donas de casa, valorizadas pela juventude, beleza e habilidade de sedução, que deveriam ser eternas” (Munerato; Oliveira, 1982, p.22). Ainda de acordo com as estudiosas, as personagens que fogem a esse quadro, a exemplo das solteiras, intelectuais e das que exerciam alguma profissão, “ou são feias e/ou más, ou abandonam suas convicções em troca do amor de um homem”(1982, p. 23).

Apesar disso, o cinema documental pode vir a ser um importante instrumento de empoderamento feminino, ao mostrar as lutas, conquistas, desafios e diversidade das mulheres em diferentes contextos sociais, culturais, políticos e históricos. O documentário pode também atuar como um espaço de denúncia e resistência, ao expor as violências, discriminações, opressões e silenciamentos que as mulheres sofrem em uma sociedade patriarcal e machista. A presença feminina no documentário é uma forma de afirmar a existência, a importância e a potência das mulheres na sociedade e na arte, e de estimular o diálogo, a reflexão e a transformação social.

Através da produção documental *A pisada é delas – Mulheres do Coração Nazareno* foi possível dar espaço para que uma mulher atuasse nas funções de direção, produção e edição de um documentário jornalístico e da mesma forma dar a mulheres do povo voz e vez para falar de suas vivências e resistência enquanto figuras atuantes da cultura popular, muito embora não sejam reconhecidas pela maior parte da sociedade e nem tenham espaços na grande mídia.

Ao romper com essas amarras, o documentário jornalístico permite lançar novas maneiras de perceber e reconhecer pessoas invisibilizadas, a exemplo das mulheres do maracatu rural. É por meio desse olhar atento, da narrativa construída e da escuta sensível que é possível

pôr em cena e dar destaque a pessoas anônimas, mas com incríveis histórias de vida para contar e que podem transformar a realidade de muitas outras pessoas.

### 2.3 A RESISTÊNCIA TEIMOSA DO MARACATU RURAL

A noção de cultura possui diversos significados e atribuições de sentido. Ao longo da história, o termo já foi usado para conceituar inúmeras coisas, porém num sentido mais antropológico pode envolver modos de viver, sentir e pensar de um determinado grupo social, ou ainda carregar ambiguidades e histórias de disputa em torno da produção de significados.

Burke (1989) explica que até o século XX o termo era usado de maneira bastante restrita, se referindo à arte, literatura e música, ou seja, à “alta” cultura. Foi somente a partir da década de 60 que surgiram debates a respeito da centralidade da cultura e seu papel nos diversos aspectos da vida social. Considerar a cultura como um elemento que constitui e determina a compreensão das instituições e relações sociais foi primordial para tecer a nova teorização do termo. É por isso que hoje, seguindo essa linha antropológica, “cultura” passou a ser vista de forma mais ampla, se referindo a quase tudo que pode ser apreendido na sociedade.

Nesse sentido, a cultura se refere a tudo que caracteriza a existência social de um povo, nação ou grupo:

Cultura é uma construção histórica, seja como concepção, seja como dimensão do processo social. Ou seja, a cultura não é algo natural, não é uma decorrência de leis físicas ou biológicas. Ao contrário, a cultura é um produto coletivo da vida humana. Isso se aplica não apenas à percepção da cultura, mas também à sua relevância, à importância que passa a ter. Aplica-se ao conteúdo de cada cultura particular, produto da história de cada sociedade. Cultura é um território bem atual das lutas sociais por um destino melhor. É uma realidade e uma concepção que precisam ser apropriadas em favor do progresso social e da liberdade, em favor da luta contra a exploração de uma parte da sociedade por outra, em favor da superação da desigualdade (Santos, 1994, p.37).

Se cultura é um produto histórico de cada sociedade e um coletivo da vida humana, não pode existir cultura superior ou inferior nem tão poucas manifestações culturais de modo absoluto. Os processos históricos são imprescindíveis para levar a compreender a cultura e difundi-la, pois, é na interação entre os distintos contextos culturais que as manifestações produzem e reproduzem suas histórias, se interconectam e se expandem para além do ambiente tradicional.

Diante desse percurso sobre cultura, podemos nos deparar com inúmeras possibilidades de conceitos e múltiplas variações entre popular, erudita, massiva, entre outras. Numa visão geral, cultura popular seria os valores materiais e simbólicos produzidos pelas camadas

populares, iletradas e mais baixas da sociedade, enquanto cultura erudita seria aquela produzida pelas camadas elitizadas ou cultas. Por outro lado, cultura massiva seria aquela que se apropria da cultura erudita e popular modificando-as em sistema de produção em série, o que faz reduzir seu valor estético, objetivando apenas o consumo imediato das massas. Destacamos, porém, que essa dicotomia rigorosa não encontra respaldo empírico, visto que, conforme revelou Burke é tarefa difícil estabelecer limites entre essas formas de cultura, pois “uma cultura é um sistema de limites indistintos, de modo que se mostra impossível dizer onde termina uma e começa outra” (Burke, 1999, p.56).

Esse cruzamento entre o "erudito" e o "popular" e com o “massivo” gera encontros e reencontros, ou seja, fusões culturais que Canclini (2008) chama de “fronteira” ou “zonas de fronteiras”, que seria um campo de trocas, ganhos e perdas em que as culturas se modificam a partir desse contato umas com as outras. Ao fazer essa reflexão, podemos afirmar que de fato essas expressões culturais se misturam e se transformam, pois algo que é erudito hoje pode vir a se tornar popular amanhã e vice-versa, a exemplo das transições que ocorreram com a ópera que antigamente era apresentada em feiras populares e teatros de rua e, atualmente, se restringe a grandes teatros ou ainda a composição “Trenzinho caipira”, de Heitor Villa-Lobos, que incluiu elementos da tradição rural brasileira na música clássica. Sobre essa interação Nóbrega (2008) aponta:

As culturas populares, eruditas e pops, as identificações pós-modernas e as da indústria cultural não possuem estatutos diferentes, mas se situam numa mesma esfera cultural, fazendo com que uma categoria se aproprie de criações da outra, em ações recíprocas, provocando os processos de hibridismos culturais, o que solidifica nossa ideia de heterogeneidade (Nóbrega, 2008, p.8).

Muitos estudiosos têm voltado seus olhares para compreender como a cultura popular vem se manifestando na atualidade. No entanto, consideram ser uma tarefa difícil propor um conceito preciso e definitivo que abarque a complexidade e diversidade desse fenômeno. Em meio a diversas definições sobre cultura popular, Nóbrega (2008) estabelece que ela reúne “criações e manifestações espontâneas, originais e autênticas, nascidas e consumidas pelos próprios sujeitos que as geraram. Podendo até ser influenciada por outros tipos de expressões culturais, a erudita e a industrial massiva, o que não descaracterizaria seu caráter popular” (p. 3).

É por isso que Garcia Canclini sugere o uso do termo “culturas populares”, no plural, como mais adequado que no singular. Para ele, as culturas populares se formam a partir do processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais por parte de grupos

subalternos, e “pela compreensão, reprodução, e transformação, real e simbólica, das condições gerais específicas do trabalho e da vida” (Canclini, 1983, p.42).

Já para Stuart Hall (2001), não existe uma cultura popular consolidada, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominações culturais. Essas relações de forças mutáveis e irregulares integram a luta cultural, a qual determina a permanente transformação do campo da cultura. “A cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou a ser perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência” (Hall, 2003, p.63). Ainda para esse autor, não se deve ter uma visão estática de identidade cultural, pelo contrário, esta deve ser vista sempre como híbrida e por isso que os grupos de cultura popular têm se afirmado enquanto diferença. O papel do “popular” consiste em conferir a autenticidade das camadas populares, enraizando-se nas experiências.

Nessa busca por ampliar o olhar sobre as culturas populares desvendamos os procedimentos utilizados pelos grupos culturais mais tradicionais, a exemplo dos maracatus rurais, para convergir com os vários elementos da cultura erudita e da popular, o que Canclini (2008) também classificou como “formas híbridas de existência do popular”. O autor considera que o hibridismo cultural é um fenômeno complexo de relações existentes na modernidade, em que tradições culturais coexistem com práticas modernas. Há um processo híbrido na interação entre as culturas populares e a cultura dita hegemônica, onde o popular não está alheio ao massivo e nem o massivo alheio ao popular. Ambos não se conservam fechados e estáveis, aí se estabelece um entrelaçamento de elementos culturais (Canclini, 2008).

As culturas populares contam ainda com um elemento político atuante em suas manifestações. É a “resistência teimosa”, ou seja, “uma resistência diária à massificação e ao nivelamento. (...) Empobrecedora para a nossa cultura é a cisão com a cultura do povo: não enxergamos que ela nos dá agora lições de resistência como nos mais duros momentos da luta de classes” (Bosi, 1986, p.23).

Para Vicente (2005) essa resistência convive com um certo grau de conformismo em que a diferença social é simbolizada pelas expressões culturais, em que o ritual contesta a dependência sem, porém, quebrá-la.

Sendo assim, o valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar as estratégias através das quais as classes subalternas filtram e reorganizam o que vem da cultura hegemônica e o integram com o que vem da memória histórica (Vicente, 2005).

Nesse sentido, é necessário considerar que as culturas populares são marcadas por uma temporalidade específica, distinta da que é utilizada na cultura hegemônica e na produção capitalista. Nelas, a ideia e o uso do tempo tomam como base a experiência comunitária, em que não se pode separar o trabalho e a vida das pessoas, ou seja, uma visão de mundo alicerçada a partir das lutas sociais e cuja ideia de resistência à ordem cultural dominante passa pela relação entre a cultura e as relações de poder (Thompson, 1998).

Alfredo Bosi (1992) reforça essa ideia destacando que o tempo da cultura popular é cíclico, bem diferente do tempo acelerado da constante novidade fomentada pela cultura de massa da indústria cultural. Esse tempo se fundamenta na volta de situações e atos que a memória grupal reforça, atribuindo-lhe valor. Sendo assim, “a condição material de sobrevivência das práticas populares é o seu enraizamento” (Bosi, 1992, p.11).

Por outro lado, não podemos considerar a cultura popular como um conjunto de tradições ou de essências ideais, como afirma Canclini (1983), preservadas de modo etéreo. Na tentativa de compreender como a cultura popular convive com a modernidade, esse pesquisador defende que os estudos da área sob uma ótica folclorista já não satisfazem mais, visto que a cultura popular é dotada de um dinamismo e é constantemente reelaborada, não podendo ser reduzida à conservação e ao resgate de tradições supostamente inalteradas. Trata-se de indagar como as tradições estão se transformando e como as culturas populares interagem com as forças da modernidade (Canclini, 1997, p.218).

Vicente (2005) reforça essa ideia ao afirmar que o maracatu rural se insere entre as manifestações culturais como as culturas populares, sendo que estas se contrapõem ao termo folclore, carregado de idealizações e de uma visão eurocêntrica de cultura, a qual restringe o universo das expressões artísticas regionais e populares à margem do que geralmente é definido como arte.

O hibridismo, a resistência, a temporalidade distinta e o dinamismo que marcam as culturas populares se fazem presentes no maracatu rural. Como manifestação cultural de classes subalternas, esse folguedo, também chamado de baque solto ou de orquestra, envolve de forma híbrida performances dramáticas, musicais e coreográficas, resultantes da fusão de outras manifestações populares mais antigas como cambindas, bumba meu boi, cavalo-marinho e coroação dos reis de congo. O aspecto sagrado, religioso e ritualístico também caracteriza os ensaios e sambadas dessa manifestação cultural durante todo o ano, além das apresentações realizadas nos ciclos carnavalescos e páscoa (IPHAN, 2014).

Carneiro Leão (2011) destaca que o brinquedo teve origem sob influência da mistura das culturas africana, europeia e indígena, reunindo em sua apresentação uma grande corte real

composta pelos seguintes personagens: caboclos de lança, rei, rainha, valete, porta-bandeira, a dama do paço com a boneca negra (a calunga), as baianas, babau, burra, caçador, catirina, índia, mateus, mestre de toada, contra-mestre e caboclos de pena ou arreiamá. Esses personagens fazem evoluções ao som de uma orquestra de percussão e metais, formada por instrumentos musicais como a cuíca, caixa, surdo, bombo e trombone, entre outros.

Os maracatus surgidos na época do Brasil Colônia, ligados aos festejos católicos do ciclo natalino, possuíam os sujeitos que protagonizavam os africanos escravizados e seus descendentes brasileiros, que também cultuavam as formas africanizadas de religião, no caso de Pernambuco de cultura banto, depois generalizada com a jêge – nagô. Ao longo da história, os cortejos passaram a ser realizados no carnaval, assumindo ainda mais o caráter de festejo profano (Leão, 2011, p.15).

De acordo com Vasconcelos (2016), funcionando como um espaço de acontecimentos e experiências compartilhadas com o público, esse tipo de maracatu se forma através de uma dinâmica cultural, onde alguns elementos de diversos folguedos foram incorporados através da criatividade e da realidade vivida pelas classes trabalhadoras da Zona rural da Mata Norte Pernambucana. A estrutura básica dessa manifestação cultural é a mesma, porém seus integrantes, que lidam com a dança, o canto e a vestimenta, modificam continuamente aquilo que aprenderam a fazer a partir de suas andanças e vivências.

Nessa perspectiva, as atividades desenvolvidas no maracatu rural buscam refletir e encontrar formas de transformar a realidade vivenciada pelas comunidades que o praticam. Medeiros (2005) afirma que esse folguedo permite a seus integrantes expressarem, por meio de coreografia, ritmos e letras das cantigas, conhecidas como loas, suas histórias de vida, lamentações, dores e revoltas, além de promover uma busca por proteção espiritual e o desejo de mostrar a força dessas camadas populares simbolizada pelo porte da gigantesca lança do caboclo, seu principal e mais conhecido personagem.

#### 2.4 TEM MULHER NO MARACATU RURAL

De acordo com Benjamin (1989), o maracatu rural é um folguedo popular, uma manifestação coletiva em que as pessoas assumem e vivenciam determinada representação, a partir de seus muitos personagens e histórias. Assim como outros folguedos populares, apresenta nuances da reprodução do sistema patriarcal, hierarquizando funções conforme o gênero. Segundo Real (1990), esse tipo de maracatu surgiu nas senzalas dos antigos engenhos de Pernambuco, entre o final do século XIX e início do século XX, se popularizando entre cortadores de cana de açúcar, numa época em que as atividades braçais do trabalho rural eram

realizadas somente por homens. Da mesma forma, apenas pessoas do sexo masculino podiam brincar nos grupos de maracatu e até os papéis femininos nas apresentações eram vividos pelos próprios trabalhadores rurais travestidos de mulher.

Embora tenha transcorrido mais de um século do surgimento dessa manifestação cultural, a presença feminina ainda hoje é bastante restrita nesse meio. Geralmente, mulheres assumem papéis de invisibilidade e somente os homens atuam nas funções de destaque. É comum que a presença delas no maracatu rural seja restrita à figuração de personagens secundários, à organização do folguedo e funções de bastidores nas festas, como rezadeiras, costureiras ou bordadeiras e cozinheiras. O caboclo de lança, papel que mais se destaca e se tornou o símbolo do maracatu rural, é assumido somente por homens, sobretudo devido à virilidade e à força que eles remetem e aos movimentos intensos promovidos por essas personagens com indumentárias cheias de cores e brilho, as quais chegam a pesar cerca de 30 kg (Vasconcelos, 2016).

De acordo com os próprios brincantes, essa restrição da presença da mulher no maracatu rural tem inúmeras razões. A primeira decorre do peso das indumentárias, os chamados surrões carregados pelos integrantes dos maracatus. Outro motivo seriam os embates entre os caboclos de lança de grupos rivais ao se encontrarem nas ruas após os festejos de carnaval. Além da fragilidade atribuída às mulheres pelos integrantes do folguedo, a terceira razão seria espiritual, pois eles consideram que o fato das mulheres menstruarem pode trazer enfraquecimento e atraso ao grupo, já que nessa condição elas estariam com o corpo aberto e impuras, podendo atrair energias negativas para o grupo (Silva, 2005).

Essa posição de desvantagem em relação ao homem se perpetua na vida da mulher a partir da ascensão da sociedade patriarcal. Alves e Cavenaghi (2013) explica que o patriarcado é um sistema social que considera o homem como ator fundamental da organização social, levando-o a exercer autoridade sobre mulheres, filhos, bens materiais e culturais. Para os autores, o patriarcalismo transita entre as culturas e dessa forma características específicas predominam, levando o homem a ser visto como a figura de poder e de maior controle de emoções e a mulher como sinônimo de frágil e inferior.

Simone de Beauvoir (1980) considera que a questão do gênero vai além da biologia do corpo feminino e que ser mulher é uma construção social moldada pela própria sociedade. Para ela, o corpo da mulher é um elemento essencial, porém, só isso não é suficiente para defini-la como mulher. Ao afirmar que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, a autora, considerada uma das mais importantes pensadoras do feminismo, defende que a cultura patriarcal criou

através dos séculos uma aura em torno da ideia de que na cadeia social a figura masculina está numa posição superior à mulher, e que esta foi moldada como uma figura doce, meiga, vaidosa, preocupada com a casa e filhos, ou seja, que existe para dar suporte ao homem.

Segundo Vasconcelos (2016), para poder compreender a presença e atuação de mulheres no maracatu rural, é necessário compreender a categoria de gênero dentro da tradição da cultura popular, tendo em vista que as definições de masculino e feminino são criações resultantes da vida em sociedade. De acordo com Albernaz e Longhi (2009), gênero é uma operação de classificação cultural e por meio da cultura usamos o gênero para ordenar nosso pensamento sobre o que é ser homem e o que é ser mulher e ainda para classificar muitas dimensões da vida em sociedade e da natureza.

Guimarães (2005) afirma que não são as características físicas ou sexuais que irão determinar a representatividade de uma pessoa em determinada sociedade, mas sim a própria sociedade. Scott (1996) complementa essa ideia afirmando que o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos, ou seja, gênero é uma primeira forma de dar significado às relações de poder.

Por outro lado, Fraser (2015) defende que as mulheres também são impedidas de interagir em condição de paridade devido a “hierarquias institucionalizadas do valor cultural que lhes negam uma posição adequada” (2015, p. 40), bem como há uma falta de reconhecimento ou o chamado reconhecimento equivocado, uma vez que papéis sociais baseados em estereótipos historicamente e socialmente construídos são designados a elas constituindo assim diversas injustiças: “Quando esses padrões de falta de respeito ou de estima estão institucionalizados – por exemplo, na lei, na assistência social, na medicina e/ou na cultura popular – impedem a paridade de participação, assim como, sem dúvida, fazem as desigualdades distributivas” (Fraser, 2015, p.209).

Apesar de ser um processo relativamente recente, a participação de mulheres nos maracatus rurais e o crescimento delas nesse meio vem representando o início de uma mudança fundamental e necessária para promover a paridade de gênero na cultura popular. Considerada um celeiro cultural do maracatu rural, a cidade de Nazaré da Mata, zona da mata norte de Pernambuco, foi berço para o surgimento, em 2004, de um grupo de maracatu rural composto somente por integrantes femininas. Essas mulheres, muitas delas trabalhadoras rurais e cortadoras de cana, chefes de família e mães solo, se organizaram através da Associação das Mulheres de Nazaré da Mata (AMUNAM) e passaram a romper com diversas limitações impostas pelo conservadorismo da cultura local, criando o maracatu rural Coração Nazareno.

Para o surgimento do grupo, que ainda hoje resiste sendo o único em atividade formado exclusivamente de mulheres, o primeiro passo foi a adaptação das vestimentas ao peso de 16 kg para que as caboclas de lança pudessem carregá-lo na evolução de suas performances. Desde então, o grupo vem se consolidando na conquista da igualdade de gênero e por abarcar histórias de vida e de superação de mulheres que, através da cultura popular, podem comprovar o caráter emancipatório de suas atuações em um universo que já fora estritamente masculino, como o do maracatu rural.

Ao produzir o documentário *A pisada é delas – Mulheres do Coração Nazareno*, que reúne perfis jornalísticos de mulheres do Coração Nazareno e como se dá a resistência delas pela igualdade de gênero no maracatu rural, foram colocadas em absoluto primeiro plano histórias de vida de figuras do povo simples e anônimas que fazem parte da nossa realidade, permitindo ao jornalismo “ousar transcender o nível raso reducionista das leituras corriqueiras, ascendendo voo para uma reconfiguração pública da compreensão do ser humano” (Lima, 2018, p. 7). Foi também um olhar necessário para a presença da mulher nesses espaços, a fim de compreender como essa nova estadia feminina vem reverberando nas relações de gênero quando se trata de tradição e cultura popular. Como afirmou Vasconcelos (2016), é exatamente a partir dessas transformações que se abrem caminhos para um possível protagonismo feminino como expressão de subversão artística e política.

### 3 PERCURSO METODOLÓGICO

Considerando o desenvolvimento de perfis jornalísticos de mulheres integrantes do maracatu rural feminino Coração Nazareno, através do vídeo documentário *A pisada é delas – Mulheres do Coração Nazareno*, foi realizada em termos metodológicos uma pesquisa qualitativa, através do método da etnografia e da técnica da observação participante, com o uso de entrevistas semiestruturadas. Esse tipo de pesquisa é a abordagem mais adequada a investigações científicas de grupos, de histórias sociais sob o ponto de vista de seus atores e suas relações, análises de discursos e documentos.

O método qualitativo é adequado aos estudos da história, das representações e crenças, das relações, das percepções e opiniões, ou seja, dos produtos das interpretações que os humanos fazem durante suas vidas, da forma como constroem seus artefatos materiais e a si mesmos, sentem e pensam. O método qualitativo envolve a empiria e uma sistematização progressiva do conhecimento até que a compreensão da lógica interna do grupo seja desvelada (Minayo, 2008, p.57).

Os pesquisadores que utilizam a abordagem qualitativa têm a possibilidade de explorarem uma ampla variedade de práticas interpretativas interligadas, com o intuito de sempre conseguirem compreender melhor o assunto que está ao seu alcance.

A pesquisa qualitativa envolve o estudo do uso e a coleta de uma variedade de materiais empíricos – estudo de casos; experiência pessoal; introspecção; história de vida; entrevista; artefatos; textos e produções culturais; textos observacionais/registros de campo; históricos interativos e visuais – que descrevem momentos significativos rotineiros e problemáticos na vida dos indivíduos (Denzin *et al.* 2006, p. 17).

Com base nisso, primeiramente, foi realizado um levantamento do conhecimento acumulado sobre o tema estudado, ou seja, uma pesquisa bibliográfica junto a bancos de dados acadêmicos, para fundamentar o trabalho com autores e pesquisadores que tratam de estudos de gênero, culturas populares, maracatu rural e suas representações simbólicas, documentário jornalístico e jornalismo literário, com foco no perfil.

De acordo com Stumpf (2005), esse procedimento da pesquisa bibliográfica funciona de uma maneira geral como um planejamento global do trabalho de pesquisa, tendo início a partir da busca, identificação e consulta de uma bibliografia específica sobre o assunto, até a elaboração de um texto sistematizado, no qual o pesquisador aponta obras e pensamentos encontrados, enriquecendo a compreensão de toda essa teoria com suas próprias ideias e interpretações.

Segundo Lage (2009, p.7), o método mais apropriado para um trabalho de pesquisa “não é aquele mais conhecido e de domínio amplo, mas o que consegue investigar todos os pontos relevantes para que os resultados da pesquisa sejam alcançados”. Ainda para essa autora, uma pesquisa de campo deve ser conduzida de modo a construir com os sujeitos da pesquisa, novas contribuições teóricas baseadas na realidade vivida (Lage, 2009).

Dessa forma, considerando a necessidade de se inserir ainda mais no universo do tema trabalhado e para melhor compreender a dinâmica do grupo e de suas participantes, também foi desenvolvido um levantamento sobre dados institucionais do maracatu Coração Nazareno na Associação das Mulheres de Nazaré da Mata (AMUNAM), entidade que possui um grande acervo sobre a fundação, organização, atividades e apresentações do grupo, a partir de relatórios, revistas, cartilhas, jornais, monografias, dissertações e teses. A visita a essa associação, realizada em novembro de 2022, também possibilitou o acesso a fotografias e a produções audiovisuais que registram apresentações do grupo, o que permitiu conhecer suas performances, através de vídeos já gravados.

Ao lançarmos nosso olhar para determinados temas com objetivos qualitativos, como é o caso da temática pesquisada, a etnografia se apresentou como alternativa estratégica para a sustentação de uma base metodológica e teórica. Angrosino (2009) destaca que esse método está associado ao estudo de grupos humanos, suas instituições, seus relacionamentos interpessoais, produções materiais e valores e complementa que “estudar a cultura envolve um exame dos comportamentos, costumes e crenças aprendidos e compartilhados do grupo” (Angrosino, 2009, p.16).

Já para Mattos e Castro (2011), os estudos etnográficos podem funcionar bem quando temos necessidade de desenvolver uma abordagem socioantropológica, dando voz e ouvindo os sujeitos envolvidos, possibilitando reflexões e ações nas práticas e políticas educacionais que envolvem os sujeitos.

Mário de Andrade, um dos principais nomes do modernismo brasileiro, teve um papel fundamental na adoção do método etnográfico para exploração das manifestações culturais do Nordeste do Brasil. Sua abordagem inovadora e respeitosa para com a cultura popular brasileira, combinada com sua paixão pela música e pela literatura, resultou em um corpo de trabalho que continua a ser uma fonte valiosa de *insights* para etnógrafos e estudiosos da área cultural.

Em 1928 e 1929, Andrade embarcou em uma viagem ao Norte e Nordeste do Brasil, com o objetivo de documentar e estudar a cultura popular brasileira. Durante esta viagem, ele fez registros de músicas populares, coletou histórias e lendas locais e fez anotações detalhadas

sobre as tradições e costumes que observou. Os registros dessas viagens estão reunidos na obra “o turista aprendiz”, de autoria de Andrade e que, de acordo com Torelly (2015), representa um dos mais importantes livros de “descobrimento” do Brasil, tendo sido escrito em forma de diário, narrando essas duas viagens em que ele realizava seu projeto de pesquisa etnográfica, com toques de informalidade, humor e elevada percepção para o prosaico e o inusitado.

O resgate de um Brasil de feição mestiça e desgarrado dos padrões europeus de então, mais indígena, mais africano, mais caboclo e caipira, inicia uma nova síntese cultural que procura abarcar as múltiplas faces da brasilidade. Trata-se de reinventar o país a partir do seu reconhecimento e indeterminações (Torelly, 2015).

Um dos encontros mais significativos de Andrade durante uma dessas viagens foi com o cantador de coco Chico Antônio. Andrade ficou tão impressionado com a habilidade de Chico Antônio que registrou suas músicas e as cifrou no piano. Estes registros foram utilizados por Andrade em dois livros, “Os Cocos” e “Melodias do boi e outras peças”, e são um testemunho valioso de seu profundo interesse e respeito pela cultura popular brasileira.

Além disso, Andrade começou a trabalhar em uma obra inacabada chamada “Na Pancada do Ganzá”, que seria um conjunto dos registros musicais que fez em suas viagens. Embora a obra não tenha sido concluída, os fragmentos que restam são um testemunho valioso de seu profundo interesse e respeito pela cultura popular brasileira.

A contribuição de Mário de Andrade para a etnografia do Nordeste do Brasil continua a inspirar etnógrafos e estudos sobre a cultura brasileira, a exemplo deste trabalho, e seu legado vive nas músicas, histórias e tradições que ele trabalhou tão arduamente para registrar e preservar. Ao concretizar suas viagens etnográficas, o poeta realizava um sonho de viagem e buscava construir-se como pessoa, olhar a si mesmo e à sua cultura na cultura do outro e construir aproximações e diferenças. Nessa busca de uma identidade nacional, Andrade se aventurou no descobrimento e na experiência com o desconhecido, tendo como importante ferramenta a etnografia. Para ele, não bastava apenas vivenciar, as expedições tinham que ser sempre documentadas. O objetivo era sempre fazer um estudo etnográfico do país (Sousa; Tomazzoni, 2021).

Por sua vez, a observação participante é um processo fundamentado, utilizado como ferramenta de pesquisa, e como tal, está condicionada às etapas do rigor acadêmico – científico (Silva e Mathias, 2018). Essa técnica de investigação é um “[...] estilo pessoal adotado por pesquisadores de campo que após serem aceitos na comunidade a ser estudada, utilizam diversas formas para coletar dados e estudar o grupo” (Angrosino, 2009, p.34).

Minayo (2008) aponta que a observação participante tem raízes na pesquisa etnográfica tradicional e é uma das técnicas mais utilizadas por pesquisadores que adotam a abordagem qualitativa. Segundo Lago (2017), esse recurso pode proporcionar o conhecimento mais direto da vida de uma comunidade, grupo social ou de um determinado fato por estar “relacionada ao procedimento do antropólogo de “sair” de sua cultura e vivenciar a cultura do grupo. Funciona, portanto, em duas vias: despir-se de sua própria cultura e perceber a cultura do outro” (Lago, 2007, p.51).

De acordo com Guerra (2014), a observação participante também é recomendada quando o pesquisador julgar que sua participação direta no evento ou fato a ser observado gerará maior profundidade na compreensão dele. Sua utilização na prática do Jornalismo Literário e Audiovisual é citada por Lima (2018, p.1) como um dos princípios que os diferenciam do modelo convencional predominante de jornalismo. “Questões como os modos de captação da realidade – a observação participante, por exemplo, assim como a imersão a mais ampla possível do repórter/autor no universo temático de recursos narrativos” são alguns desses diferenciais.

Considerando que o trabalho foi desenvolvido dentro de um grupo de mulheres que integra o único maracatu rural feminino com registro no cenário da cultura popular, e que cada uma dessas mulheres carrega suas singularidades e histórias de vida, o método da etnografia aliado ao uso da ferramenta de pesquisa observação participante, ambos adotados neste trabalho possibilitaram a minha inserção na rotina diária de algumas integrantes do maracatu, levando-me a acompanhar parte do seu dia a dia, buscando partilhar do seu cotidiano para poder sentir de perto um pouco do que significa estar na situação delas, o que facilitou de sobremaneira a construção do perfil jornalístico de cada uma das personagens integrantes do vídeo documentário.

Destaco ainda que por meio da aplicação do método etnográfico e da técnica da observação participante pude mergulhar no universo das mulheres que compõem o maracatu Coração Nazareno, antes mesmo de entrevistá-las. Me inserindo dentro do grupo e me tornando parte dele, ao participar de oficinas de produção de roupas, adereços e instrumentos, bem como dos ensaios do maracatu, pude conhecer muitas de suas integrantes e também me fazer conhecida por elas, de igual para igual, possibilitando uma troca e parceria maior entre nós e uma confiança mútua, antes até de serem definidas quais seriam as personagens do documentário jornalístico *A pisada é delas – Mulheres do Coração Nazareno*.

Para aplicação desses recursos metodológicos, foi imprescindível conhecer de perto a organização interna do maracatu Coração Nazareno em diversos momentos de atuação do grupo, o que correspondeu a visitas à Associação das Mulheres de Nazaré da Mata (AMUNAM) no período pré-carnaval 2023 (nov/2022), quando ocorreu a realização de uma oficina para preparação de indumentárias (Figuras 1 e 2), a definição de personagens do folguedo e a composição de loas, que são as cantigas entoadas nas apresentações.

**Figura 1** – Oficina de preparação de indumentárias em novembro de 2022



**Fonte:** Patricia Yara Silva Rocha (2022)

**Figura 2** – Oficina de preparação de indumentárias em novembro de 2022



**Fonte:** Patricia Yara Silva Rocha (2022)

Em janeiro de 2023, com a proximidade do carnaval, foi promovido o ensaio geral do maracatu (Figura 3), do qual tivemos a oportunidade de participar, interagindo com as integrantes do grupo e registrando o encontro.

**Figura 3** – Ensaio em janeiro de 2023



**Fonte:** Patricia Yara Silva Rocha (2023)

No período carnavalesco, ocorrido em fevereiro de 2023, foi possível realizar a captação da apresentação no carnaval do Recife (Figuras 4 e 5).

**Figura 4** – Apresentação no Carnaval do Recife em fevereiro de 2023



**Fonte:** Patricia Yara Silva Rocha (2023)

**Figura 5** - Apresentação no Carnaval do Recife em fevereiro de 2023



**Fonte:** Patricia Yara Silva Rocha (2023)

Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, também estivemos presentes em outros momentos que o grupo esteve reunido, a exemplo da apresentação do Coração Nazareno no Festival de Inverno de Garanhuns, realizado em julho de 2023 (Figuras 6 e 7), na qual foi possível atuar no apoio, produção e registro audiovisual.

**Figura 6** - Apresentação no Festival de Inverno de Garanhuns em julho de 2023



**Fonte:** Patricia Yara Silva Rocha (2023)

**Figura 7** - Apresentação no Festival de Inverno de Garanhuns em julho de 2023



**Fonte:** Patricia Yara Silva Rocha (2023)

Para coleta de dados e produção do documentário, o trabalho envolveu também a realização de entrevistas semiestruturadas, durante o mês de maio de 2023, com as personagens do maracatu e representantes da AMUNAM, que se tornaram entrevistas diálogos, além de conversas informais com as demais integrantes do grupo, mestres de outros maracatus, familiares e pessoas ligadas às personagens, que possibilitaram a apuração e captação de informações sobre a vida das mulheres das perfiladas (Figuras 8 e 9).

**Figura 8** – Conversa com perfiladas



**Fonte:** Felisberto Júnior (2023)

**Figura 9 – Entrevista com personagens**



**Fonte:** Felisberto Júnior (2023)

Com o uso de entrevistas foi possível averiguar fatos ocorridos; conhecer a opinião e/ou o sentimento das integrantes do grupo sobre os fatos; seu significado para elas; além de descobrir quais foram, são ou seriam as condutas dessas pessoas, sejam elas passadas, presentes ou futuras e descobrir fatores que influenciam os pensamentos, sentimentos ou ações dos entrevistados (Lakatos; Marconi, 2010). Ainda com relação às entrevistas semiestruturadas, é importante destacar também que essa técnica de coleta de dados foi composta por perguntas fechadas, geralmente de identificação ou classificação, mas principalmente perguntas abertas, dando às entrevistadas a possibilidade de falar mais livremente sobre o tema proposto. Segundo Minayo (2008), esse instrumento possibilita a quem é entrevistado a se expressar de uma forma mais espontânea e ao pesquisador uma maior liberdade para introduzir outros questionamentos que surgem de acordo com o rumo da conversa.

Assim sendo, cada situação exige do observador uma postura flexível diante do que encontra no trabalho de campo. Em relação ao trabalho de produção do documentário *A pisada é delas – Mulheres do Coração Nazareno*, foi possível situá-lo na história da cultura local das mulheres do Coração Nazareno, a partir de elementos perceptivos captados durante essa fase da pesquisa etnográfica, compreendendo o contexto histórico social do qual as perfiladas faziam parte e dessa forma pude levantar informações importantes para desenvolver o produto audiovisual e refletir essas realidades.

Diante desses pressupostos, delineamos as três etapas executadas para a produção do documentário, a saber: pré-produção; produção; e pós-produção.

### 3.1 PRÉ-PRODUÇÃO

A proposta de um produto jornalístico que pudesse reunir perfis de mulheres integrantes do maracatu rural feminino Coração Nazareno foi elaborada em meados de 2021 para a seleção do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo Profissional (PPJ/UFPB). O objetivo inicial seria desenvolver um livro-reportagem, a partir de perfis jornalísticos à luz do Jornalismo Literário, adotando métodos como a observação participantes e a entrevista em profundidade, para poder investigar como essas mulheres vem buscando formas de resistência pela igualdade de gênero em uma manifestação cultural de cunho patriarcal, como é o caso do maracatu rural.

Após participar da Jornada de Pesquisa do PPJ 2022, realizada entre os dias 13 e 14 de junho de 2022, como atividade de conclusão da disciplina Seminários de Trabalho Final, ministrada pelos professores Glória de Lourdes Freire Rabay e Luis Augusto de Carvalho Mendes, obtive importantes contribuições, não só da minha orientadora, professora Zulmira Nóbrega Piva de Carvalho, bem como dos docentes ministrantes da disciplina, e também do professor convidado Luiz Custódio da Silva, que foram pontuais para provocar uma reflexão sobre o formato do trabalho. Entre as considerações, destacou-se que o maracatu rural, objeto que seria o fio condutor das histórias de vida das perfiladas, se formava através de cores, sons e movimentos, e que o livro-reportagem por mais que fizesse uso dos recursos do jornalismo literário, não seria capaz de traduzir tais elementos, sendo necessário trabalhar com uma multiplicidade de linguagens. Em conversa posterior com a professora que orientou o trabalho, concluímos que o jornalismo audiovisual poderia ser uma opção viável nesse processo e acabamos decidindo pela mudança do produto de livro-reportagem para documentário jornalístico.

Com essa modificação no formato do produto, simultaneamente ao cumprimento das disciplinas do PPJ, ainda no segundo semestre de 2022, começamos a pesquisar autores que tratavam da temática de documentário e da aproximação dessa classe com o jornalismo, visto que teríamos que alterar a revisão teórica do trabalho, que passou de livro-reportagem para documentário jornalístico. Nesse sentido, empreendemos leituras das seguintes obras: *Introdução ao documentário*, de Bill Nichols (2005); *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*, de Manuela Penafria (1999); *Mas afinal, o que é documentário?*, de

Fernão Ramos (2008); *Como fazer Documentários: Conceito, linguagem e prática de produção*, de Luiz Carlos Lucena (2012); *Documentário e Jornalismo: propostas para uma cartografia plural*, de Júlio Bezerra (2014). Essa diretriz bibliográfica possibilitou um maior embasamento teórico para tratar da história e evolução da produção documental e de sua relação com o jornalismo, tornando mais consistentes as discussões traçadas em cada capítulo deste relatório, bem como trazendo referenciais técnicos e estéticos para a produção do documentário em si.

Nesse mesmo período, também pudemos assistir diversos documentários que serviram de referência e inspiração quanto à narrativa, estética, linguagens, enquadramentos e temáticas abordadas que se aproximam da produção documental a ser realizada. Entre eles, podemos destacar: *Cabra marcado para morrer* (1985), de Eduardo Coutinho; *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha; *Os Doces Bárbaros* (1977), de Jom Tob Azulay; *Série Filhos da Terra – Maracatu Rural* (2018), de Eraldo Peres; *Negras Mulheres* (2021), de Manoela Paulina e *Escolas PLURAIS: Inclusão, Gênero e Sexualidade* (2015), de Pedro Nunes Filho.

Em relação à pré-produção, foi necessário cumprir algumas etapas comumente adotadas no audiovisual, para além da concepção de fluxo de trabalho, antes de chegar à produção do vídeo documentário em si:

**Triagem** - Realizamos uma busca on-line em sites jornalísticos, YouTube e perfis de mídias sociais, como Facebook e Instagram, sobre o maracatu Coração Nazareno, tendo encontrado diversas matérias jornalísticas e registros audiovisuais que foram essenciais para conhecer melhor a atuação do grupo e suas integrantes, tanto em apresentações culturais como em ações sociais. Nessa parte foram levantados alguns nomes de mulheres que fazem parte do grupo Coração Nazareno e que já apareceram na mídia concedendo entrevistas sobre a atuação do maracatu. Das 72 integrantes que compõem o grupo, apenas nove delas apareceram como entrevistadas nas reportagens e matérias encontradas, no entanto, apenas cinco ainda faziam parte do grupo, sendo necessário ir pessoalmente à sede da AMUNAM, na cidade de Nazaré da Mata, onde fica sediado o maracatu, para conhecer pessoalmente essas integrantes.

**Seleção** - Em 19 de dezembro de 2022, realizamos a primeira visita à Associação das Mulheres de Nazaré da Mata – AMUNAM (Figura 10), entidade da qual faz parte o maracatu Coração Nazareno, iniciando as investigações *in loco*, o que possibilitou tornar ainda mais rica a pesquisa. Nessa ocasião, conversamos com diversas integrantes da Associação que também integram o maracatu, entre elas, a coordenadora e musicista do grupo Lucicleide Silva, que foi definida como a primeira perfilada do documentário. As demais personagens foram definidas

mais adiante, a partir de contatos com outras participantes do grupo que não se encontravam nessa visita inicial.

**Figura 10** - Sede da AMUNAM, Nazaré da Mata-PE



**Fonte:** Patricia Yara Rocha (2022)

Já no dia 11 de fevereiro de 2023, estivemos novamente na sede da AMUNAM para acompanhar um ensaio do maracatu e poder se inserir dentro do grupo, aproveitando o momento em que se reúnem na íntegra todas as integrantes para definir as personagens do maracatu, ensaiar coreografias e cantigas, conhecidas como loas do maracatu. Na oportunidade pudemos adentrar no universo das personagens que faziam parte do folguedo e identificar mais duas integrantes a serem perfiladas, Denise Maria José, que atuava há cerca de 15 anos no grupo e hoje é a mestra das caboclas de lança, principal personagem do folguedo; e Givanilda Maria da Silva, conhecida como Mestre Gil, integrante há 19 anos e atualmente é a única mulher a comandar uma apresentação de maracatu, como mestra principal, criando e entoando as rimas e loas. A seleção e definição dessas três mulheres que fizeram parte do documentário tiveram como critérios o tempo, a história de vida e a atuação das mesmas no Coração Nazareno, além da desenvoltura com a câmera e boa comunicação.

**Convite** – Em relação ao convite, o mesmo foi feito a partir das conversas diretamente com as integrantes. Anteriormente, foi realizada uma consulta à presidente da AMUNAM, Eliane Rodrigues, sobre a ideia do documentário e a mesma sinalizou que podíamos conversar diretamente com cada participante.

**Pré-Entrevista** – Essa etapa serviu como uma ambientação e sensibilização à realização do documentário, quando se conheceu de perto as perfiladas e os pormenores de suas vidas e

também estas puderam conhecer a produtora e diretora do documentário, a qual assina este relatório, e a ideia da produção documental, criando assim uma proximidade entre as partes. Tratou-se de uma fase muito importante já que foi possível observar e orientar as mulheres selecionadas sobre os passos adotados no dia da gravação. No dia dessa visita à sede do maracatu Coração Nazareno, realizamos a gravação em áudio de entrevista do tipo aberta em profundidade, abordando não somente a criação do grupo e as conquistas de espaço, mas também como se deu o ingresso da entrevistada no maracatu. Nessa ocasião também tivemos acesso ao vasto acervo sobre o grupo, entre fotografias, reportagens, troféus, prêmios e documentação audiovisual, todos colocados à disposição para serem inseridos na produção documental. Além disso, visitamos o ateliê de costura e customização do maracatu, registrando em vídeo o trabalho das bordadeiras na produção e reforma das indumentárias usadas nas apresentações do Coração Nazareno, a exemplo do manto das Caboclas de Lança, a chamada gola, bordada com muitas cores e brilho através de vidrilhos, lantejoulas e miçangas. Ressaltamos que esses contatos prévios foram significativos para a estruturação do pré-roteiro e roteiro.

Ainda em relação a essa etapa de entrevistas prévias, também foram realizadas conversas, via telefone e internet, para captação de informações relevantes sobre as personagens que serviram para aprofundar alguns pontos e finalizar a estruturação prévia da narrativa.

#### **Recursos Humanos – Equipe**

Também durante essa fase de pré-produção, foram definidos os profissionais que atuaram em todas as etapas de desenvolvimento do documentário jornalístico *A pisada é delas – Mulheres do Coração Nazareno*, conforme elencado abaixo:

- Triagem, seleção, produção e direção do documentário: Patricia Yara Rocha
- Cinegrafia, captação de áudio e edição: Leonardo Lopes
- Fotografia Still (responsável pelo registro dos bastidores da gravação): Patricia Yara

Rocha e Felisberto Junior

#### **Recursos Técnicos**

Para realizar a gravação do documentário utilizamos como recursos técnicos os seguintes equipamentos:

- Câmera Sony a7III
- Lente 50mm 1.8f.
- Bastão de Led RGB
- Kit Rebatedor Fotográfico Circular 5x1 60cm com tripé suporte

- Tripé semi-hidráulico
- Gravador digital Zoom h6
- Microfone lapela

Destaco ainda que todas as imagens foram gravadas em 4k com cenas de slow em Full HD 120 fps.

### **3.1.1 Ideia**

Apesar da forte atuação masculina no maracatu rural, um grupo de mulheres vem conseguindo romper com o patriarcado presente nessa manifestação cultural e através de um maracatu exclusivamente feminino vem ocupando espaços antes dominados apenas por homens, contribuindo para a quebra de tabus na sociedade. O documentário *A pisada é delas – Mulheres do Coração Nazareno* captura, através de perfis jornalísticos, histórias de vida de três mulheres integrantes desse maracatu rural para nos dizer o que há de diferente em um folguedo formado somente por mulheres e como elas buscam formas de garantir a igualdade de gênero nesses espaços.

### **3.1.2 Argumento**

O documentário apresenta perfis jornalísticos de três mulheres integrantes do maracatu rural Coração Nazareno, trazendo como proposta uma imersão em seus relatos de vida com objetivo de refletir sobre como a participação feminina em uma manifestação cultural predominantemente masculina vem construindo a igualdade de gênero na cultura popular pernambucana. A ideia é construir uma narrativa, a partir da musicalidade, cores, imagens e diálogos, que aproxime o público de mulheres anônimas e pouco valorizadas na sociedade e da temática do protagonismo feminino na cultura popular. Para isto, recorreremos à prática de entrevistas diretas e individuais nas quais as perfiladas foram estimuladas a falar sobre suas vidas pessoais, rotinas diárias, profissão, relações de trabalho, motivações para ingresso no maracatu rural, percepções sobre o machismo e o patriarcado presentes nesse folguedo, além de como elas se percebem enquanto mulheres protagonistas da cultura popular. As personagens escolhidas para o documentário foram mulheres com atuação marcante no maracatu Coração Nazareno:

A primeira, Lucicleide Silva (Figura 11), integra o maracatu há 17 anos e hoje é responsável pela coordenação do grupo, além de fazer parte do terno tocando o instrumento de percussão bombo.

**Figura 11** – Lucicleide Maria da Silva



**Fonte:** Patricia Yara Silva Rocha (2023)

A segunda personagem é Denise Maria José (Figura 12), há cerca de 15 anos no grupo e hoje atua como mestra das Caboclas de Lança e é responsável pela coreografia dessas personagens símbolos do folguedo. A terceira perfilada é Givanilda Maria da Silva (Figura 13), conhecida como Mestre Gil, única mulher a comandar uma apresentação de maracatu. Está no coração Nazareno desde sua fundação, há 19 anos e é responsável por entoar as loas, que são cantigas do grupo.

**Figura 12** – Denise Maria José



**Fonte:** Patricia Yara Silva Rocha (2023)

**Figura 13 – Mestra Gil**

**Fonte:** Patricia Yara Silva Rocha (2023)

### 3.1.3 Pré-Roteiro

Nesse pré-roteiro ou roteiro simplificado descrevemos em linhas gerais como o vídeo documentário foi tomando forma, ou seja, a proposta de construção de sua narrativa e também como seria mostrado ao público. Essa etapa se complementou com a etapa de decupagem, que foi quando dividimos as cenas em planos, como parte do planejamento das filmagens. Com base nisso, nas três sequências a serem descritas abaixo é possível visualizar a proposta de teor do documentário tanto do ponto de vista do conteúdo verbal quanto visual.

**Sequência de abertura:** Imagens mostrando a cidade pernambucana de Nazaré da Mata, considerada a terra dos maracatus rurais e cidade de origem do maracatu Coração Nazareno, bem como o Parque do Lanceiro, atração turística da região e local de encontro e apresentações do folgado, com sua imagem icônica do Caboclo de Lança, considerado símbolo do maracatu rural.

Através do efeito de sobreposição, da estátua do caboclo de lança surge a imagem de uma cabocla de lança do Coração Nazareno em plano fechado ou primeiríssimo plano (close-up) e depois sua evolução coreográfica no meio de um canavial e na sequência, o nome do documentário aparece sobreposto à imagem. Toda essa sequência de abertura vai utilizar uma trilha sonora instrumental entoada pelo terno, grupo musical típico do maracatu, composto por instrumentos de sopro e percussão.

**Sequências intermediárias** (sequência 1, 2, 3, 4, 5 etc.): Montagem intercala os depoimentos das perfiladas: Lucicleide Silva, Denise Maria José e Mestra Gil, além de

inserções com depoimentos da historiadora Lêda Correia narrando um pouco a história do maracatu rural e de Eliane Rodrigues sobre o surgimento do grupo Coração Nazareno e da conquista de espaço feminino no universo da cultura popular.

As perfiladas irão discorrer sobre suas histórias de vidas, como ingressaram no maracatu e quais dificuldades e estratégias adotaram no enfrentamento do machismo e do patriarcado nessa manifestação cultural. Abordarão também sobre o apoio recebido por parte de familiares e sobre a indiferença e a solidariedade existente entre integrantes de outros grupos formados por homens, além das dificuldades para serem reconhecidas pelo poder público e pela sociedade.

Enquanto as entrevistadas falam, intercalam-se imagens de apoio retratando um pouco da rotina delas, seja em casa, no trabalho ou em atividades na Associação da qual fazem parte, se vestindo com os trajes do folguedo ou manuseando instrumentos, bem como registros audiovisuais e fotografias de suas apresentações no Coração Nazareno.

**Sequência de encerramento:** Imagem estática das três perfiladas focando na câmera com seus trajes do maracatu e imagens do maracatu Coração Nazareno se apresentando no último carnaval. À medida que sobem os créditos, entra a imagem do terno em silhueta entoando uma trilha sonora com uma loa que versa sobre empoderamento feminino.

### 3.1.4 Entrevistas

Também foram definidas, previamente às filmagens do documentário *A pisada é delas – Mulheres do Coração Nazareno*, as perguntas feitas durante a gravação das entrevistas, que foram realizadas nos meses de agosto e setembro, conforme cronograma (APÊNDICE A) disposto nessa etapa de pré-produção.

Para dinamizar a realização das entrevistas, foram elaborados questionamentos prévios que foram comuns a todas as perfiladas (APÊNDICE B), no entanto, a partir da fluidez de cada entrevista surgiram perguntas individuais durante a conversa com as perfiladas.

### 3.2 PRODUÇÃO

Durante o período carnavalesco, conseguimos realizar alguns registros audiovisuais e fotográficos da participação do grupo em duas apresentações: no dia 20 de fevereiro, segunda de carnaval, durante o Encontro de Maracatus Rurais de Nazaré da Mata (Figuras 14 e 15); e no dia 21 de fevereiro, durante a participação do grupo no Carnaval do Recife, ocorrida na Praça da Independência, Centro da cidade.

**Figura 14** – Coração Nazareno no Encontro de Maracatus de Nazaré da Mata



**Fonte:** Hugo Peixoto (2023)

**Figura 15** - Coração Nazareno no Encontro de Maracatus de Nazaré da Mata



**Fonte:** Hugo Peixoto (2023)

Para a filmagem das entrevistas (Figura 16) e captação de imagens de apoio que compuseram a produção documental e por não dispormos de equipamentos audiovisuais que garantissem a qualidade exigida para a referida produção documental, contamos com o apoio do técnico em Audiovisual Leonardo Lopes, o qual trabalha com a pesquisadora responsável pelo projeto e pela produção, direção e edição do documentário.

**Figura 16** – Captação de entrevista



**Fonte:** Felisberto Júnior (2023)

As cenas foram capturadas utilizando a câmera modelo Sony A7III com um gravador digital Zoom H6, um microfone de lapela Sony sem fio. As configurações de perfil de captação de vídeo na câmera foram definidas como Perfil Flat Slog-3. Este perfil é utilizado para extrair a melhor qualidade de informação de vídeo, com baixa compressão, viabilizando o processo de pós-produção em color grading. Algumas cenas foram gravadas em 4K a 24fps, já as cenas de câmera lenta foram capturadas a 120fps em Full HD 1080p.

**Iluminação** – Aproveitando que a maioria das cenas foram gravadas em ambientes externos, priorizamos o recurso da luz natural, que agregou bastante à produção audiovisual. No entanto, em algumas captações, sobretudo das entrevistas realizadas dentro da sede da AMUNAM, utilizamos uma iluminação contínua LED *daylight* e RGB para a composição de cores de iluminação cênica (Figura 16).

Dessa forma, com a intenção de explorar a iluminação natural, iniciando a produção dos conteúdos no começo do dia, ao nascer do sol, ou no final do dia, próximo ao pôr do sol (Figura 17), isso porque no intervalo de tempo entre esses períodos, a oscilação da luz poderia causar sombras que iriam dificultar a qualidade das imagens, bem como uma luminosidade excessiva poderia estourar o fundo.

**Figura 17** – Captação externa no pôr do sol



**Fonte:** Felisberto Júnior (2023)

**Gravação e direção** - A gravação das entrevistas e captação de imagens de apoio ocorreram em Nazaré da Mata, cidade em que as perfiladas residem e também onde está localizada a Associação das Mulheres de Nazaré da Mata (AMUNAM), na qual o maracatu Coração Nazareno surgiu e é sediado. Conforme descrito no cronograma de gravações, essa etapa foi realizada nos dias 19 de agosto e 4 de setembro e por último no dia 14 de dezembro, somente para captar imagens de apoio da produção audiovisual. A direção e produção do documentário foram conduzidas pela autora deste relatório (Figura 18).

**Figura 18** – Direção do documentário



**Fonte:** Felisberto Júnior (2023)

No primeiro dia de filmagens, que aconteceu em um sábado, 19 de agosto, captamos as entrevistas com duas das perfiladas, Givanilda Maria, conhecida como Mestre Gil, e Denise Maria, a mestra da caboclaría do Maracatu Coração Nazareno. Ambas as entrevistas foram realizadas na parte interna da Associação das Mulheres de Nazaré da Mata (AMUNAM). A conversa fluiu bastante e foi possível extrair lembranças, sentimentos e expectativas das personagens, com cada entrevista totalizando aproximadamente 30 minutos. Nesse dia também foi possível registrar algumas imagens que serviram como imagens de apoio para preencher algumas falas e tornar a narrativa do documentário mais dinâmica, a exemplo de imagens da fachada da instituição sede do grupo, do ateliê de costuras e bordados, em que são confeccionadas os figurinos e adereços das personagens do maracatu, bem como dos estandartes, também conhecidos como bandeiras dessa manifestação cultural.

Já no segundo dia de gravação, ocorrido na segunda-feira, 4 de setembro, foi possível captar a entrevista com a terceira perfilada, Lucicleide Silva, que atua como coordenadora do maracatu e integrante do terno, grupo de musicistas do Coração Nazareno. Da mesma forma que no primeiro dia de filmagens, pudemos captar diversas imagens de apoio, sobretudo em relação à rotina diária de Lucicleide, a qual trabalha na AMUNAM como captadora de recursos financeiros para a entidade e como radialista da rádio comunitária Alternativa FM, administrada por essa associação. Também foram captadas imagens da mestra Gil com sua neta na sede da AMUNAM, as quais foram utilizadas como apoio em alguns trechos da entrevista com essa personagem.

Nessa mesma ocasião, foi possível registrar um bate-papo descontraído entre as três integrantes do maracatu Coração Nazareno escolhidas para o documentário, o que serviu como linha condutora na edição para a construção dos perfis jornalísticos das personagens.

**Autorizações** – As autorizações de uso da imagem para fins de divulgação institucional foram providenciadas na ocasião da realização das filmagens do documentário, nos dias 19 de agosto e 4 de setembro. Tais documentos, cujo modelo foi disponibilizado neste relatório (APÊNDICE C), foram assinados pelas participantes do documentário e encontram-se arquivados para fins de consulta.

### 3.3 PÓS-PRODUÇÃO

**Edição** – Foi iniciada após a finalização das gravações, quando teve início a parte mais complexa do produto que foi a finalização do documentário. Como primeiro passo dessa etapa,

foi necessário assistir todo o conteúdo das gravações e na sequência realizar o processo de minutagem, ou seja, a partir do material bruto salvo foi feita a marcação dos inícios de cena usada para identificar o sincronismo de áudio com o vídeo e poder escolher os melhores trechos das falas das perfiladas. Para facilitar a montagem do produto, foram realizadas anotações dos melhores takes gravados no arquivo da própria gravação e o tempo em que apareceram.

Em relação a esse processo, o material bruto inicial compilando todas as entrevistas teve cerca de 98 minutos, ou seja, 1h38 de conteúdo. Durante essa etapa, a diretora sinalizou de forma remota para o responsável pelos programas de edição os trechos que permaneceriam e os que iriam ser cortados, iniciando dessa forma a construção da narrativa do documentário. No primeiro corte das entrevistas, o conteúdo reduziu para 27'12". Houve mais dois cortes, que reduziu o conteúdo das entrevistas para 20'26" e depois para 18'56". Ao final, com a inserção da abertura e nome do documentário e da cena de encerramento, trilha sonora e créditos, o documentário *A pisada é delas – Mulheres do Coração Nazareno* ficou com um tempo total de 22'26".

**Pós-Produção** – Nesse segundo passo da edição, a equipe de direção de fotografia e edição do documentário também trabalharam em conjunto e de forma remota para definir detalhes da produção como fontes e cores a serem usadas para criar o nome do documentário na abertura e nos créditos finais, transição entre as cenas, criação de efeitos especiais, entre outros (Figura 19).

**Figura 19** – Etapa de edição e pós-produção remota



**Fonte:** Felisberto Júnior (2024)

Os softwares utilizados para a realização dessa etapa de pós-produção foram o *Adobe Premiere CC2024*, *Adobe After Effects CC2024*, *Adobe Photoshop CC2024* e *Adobe Audition CC2024* para o tratamento de áudio.

Para enriquecer a qualidade das imagens, foram aplicados efeitos de VFX (efeitos visuais) nas composições e animações. Adicionalmente, foram inseridos efeitos de luz de transição (light leaks) e crossfade diagonal, com o objetivo de criar dinâmica nas transições de cena. Efeitos de áudio, como *reverb*, *swoosh* e *echo*, também foram adicionados à produção documental.

**Trilha sonora** - Para a trilha sonora, optamos por usar som ambiente em alguns trechos, a exemplo dos chocalhos do surrão, roupa usada pela cabocla de lança, do som do gongo tocado pela coordenadora do maracatu e também as cantigas conhecidas como loas, entoadas pela mestra do grupo.

Na abertura do documentário *A pisada é delas – Mulheres do Coração Nazareno*, utilizamos um trecho de música instrumental do terno do maracatu feminino, disponível no CD “A rosa do maracatu”, faixa 2 intitulada “Coração Nazareno”, música de autoria da Mestra Gil. Já no encerramento do documentário, foi escolhido também um trecho instrumental da faixa 6 “Minha pisada é assim”, de autoria da mestra Gil, que integra o CD “Maracatu Coração Nazareno”. Para a exibição dos créditos e imagens de bastidores, foi inserida a faixa 3 “Filha de nazaré”, do CD “A rosa do maracatu”, de autoria também da mestra Gil, música que aborda o empoderamento feminino e a presença da mulher no maracatu.

**Tipografia** – Para o título do documentário, disposto no início do vídeo, a escolha da fonte foi feita com base na aproximação com a temática principal do produto, que foi a cultura popular. Nesse sentido, foi escolhida a fonte *Xilosa*, que é inspirada na escrita de xilogravura, característica da literatura de cordel, uma das principais manifestações da cultura popular nordestina. De acordo com a criadora da fonte, que está disponível para baixar gratuitamente no site *dafonte.com*, a *Xilosa* possui “uma característica irregular dos caracteres, com uma leitura mais firme, dando um aspecto mais moderno ao caractere, sem deixar de perder o charme e o regionalismo do cordel nordestino” (Milanio, 2011).

Para os letterings referentes à identificação das personagens perfiladas no documentário e aos créditos finais, a fonte usada foi a *KG What the Teacher Wants* por ser organizada, legível e harmônica com a proposta do produto e com a fonte anterior escolhida para o título do documentário.

**Equipamento** - O equipamento usado para cumprir as etapas de edição e pós-produção foram um *Notebook i7 2.40ghz, 32gbram, SSD 256 + HD 1TB*. Já os softwares utilizados foram: *Adobe Premiere CC2024*, para montagem; *Adobe After Effects CC2024*, para animação de elementos gráficos; *Adobe Photoshop CC2024*, para tratamento de imagens; e *Adobe Audition CC2024*, para tratamento de áudio; além do *DaVinci* para realizar o processo de *Colorgrading*.

**Dificuldades** - Todo documentário tem seus desafios e com esse não foi diferente. Como primeira dificuldade, podemos apontar a incompatibilidade de agenda das personagens em relação à equipe de produção do documentário, visto que devido às atividades profissionais dos integrantes dessa equipe durante os dias úteis da semana, só restavam o sábado e o domingo para realizar as captações de entrevistas e de imagens de apoio. No entanto, acontece que durante os fins de semana, a sede da AMUNAM, que sedia o maracatu, se encontrava fechada e isso dificultou o agendamento das entrevistas, inclusive a associação precisou abrir uma exceção e colocou expediente em um sábado (19/08/2023) para podermos dar início às gravações. Além disso, viajar à Nazaré da Mata, cidade sede do maracatu e onde as mulheres integrantes do grupo moram, foi bem cansativo visto que a distância de ida e volta gira em torno de aproximadamente 140 km da capital recifense, o que demandou mais tempo de deslocamento para executar os trabalhos.

Outra dificuldade enfrentada foram as mudanças climáticas, já que no mês de agosto e setembro, meses em que atuamos na produção e captação do documentário, houve muitos temporais na região, impedindo a captação de imagens externas da cidade e das personagens.

Outro ponto a ser destacado é em relação a algumas ideias para enriquecer a produção audiovisual terem surgido durante a execução do produto, a exemplo do bate-papo entre as três personagens, que acabou sendo registrado graças a dinamicidade da equipe de produção, bem como os *inserts* de apoio utilizando fotografias impressas e digitais encontradas no acervo da AMUNAM. Acredito que isso preencheu bem a narrativa e contribuiu para o resultado final do produto, muito embora, infelizmente outras ideias como usarmos somente imagens autorais não foram possíveis de serem executadas devido à escassez de tempo para conclusão dos prazos do programa de mestrado.

Ainda em relação às imagens de apoio ou cobertura, como não pudemos captar as apresentações do Maracatu Coração Nazareno durante o Encontro de Maracatus de Nazaré da Mata, ocorrido na segunda-feira de carnaval do ano passado (20/02/2023), conseguimos acesso autorizado a imagens do carnaval de 2020 captadas pela equipe do documentário *Coração da*

*Mata* e assim pudemos preencher essas lacunas que surgiram na edição do documentário. Mais uma dificuldade enfrentada foi a desorganização do acervo fotográfico da AMUNAM, o que impediu que conseguíssemos encontrar alguns registros de situações e apresentações antigas relatadas pelas perfiladas. E por último, outro obstáculo que tivemos foi dispor de apenas uma câmera para realizar a captação de imagens e entrevistas, se tivéssemos dois equipamentos, o trabalho iria fluir muito mais e com mais qualidade.

Sobre o tempo do documentário, o qual ficou em torno de 22 minutos, há bastante informação e riqueza nas falas das personagens, mas ao nosso ver poderemos mais para frente recortar alguns trechos para diminuir o tempo e deixar o documentário mais enxuto com objetivo de participar de festivais audiovisuais.

**Roteirização** – O recurso de roteirização do produto finalizado, ou seja, o roteiro final do documentário (APÊNDICE D) foi elaborado com objetivo de formatar todos os detalhes gravados no audiovisual, bem como promover a revisão do produto final, sendo este renderizado em 4K em 24 fps.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após o estudo sobre a temática da cultura popular e da igualdade de gênero foi possível observar que ainda nos dias de hoje, infelizmente, as mulheres enfrentam dificuldades para se inserir em espaços culturais predominantemente masculinos e muitas vezes são relegadas a posições secundárias ou pouco expressivas dentro dos folguedos populares, a exemplo do maracatu rural.

Entretanto, foi na produção do documentário *A pisada é delas – Mulheres do Coração Nazareno*, foco deste relatório, que foi possível não só perceber como essa problemática funciona na prática, mas também entender como as mulheres vêm conseguindo romper com essa lógica desigual, sobretudo através da participação ativa no maracatu rural feminino Coração Nazareno.

As três perfiladas integrantes do grupo, as quais atuam, respectivamente, como mestra do maracatu, cabocla de lança e musicista, se mostraram desapontadas com o preconceito e misoginia de que são vítimas constantemente no meio cultural e social, mas também assumiram uma posição de resistência perante essa realidade. Além disso, todas as entrevistadas reafirmaram o sentimento de esperança de que a atuação delas pode estimular, cada vez mais, outras mulheres a conquistarem seus espaços no meio da cultura popular e a lutarem de forma conjunta e consciente pela valorização feminina e pela igualdade de gênero em todas as áreas.

O referencial teórico do trabalho possibilitou também um aprofundamento maior sobre como a origem de um folguedo determina essas questões de gênero dentro da cultura popular e levou a perceber como o documentário jornalístico, ao longo de sua história, pode ter um alcance de modo a contribuir para a reflexão de problemáticas como essa e provocar a consequente mudança de comportamento não só no meio cultural, mas em toda sociedade.

Para além das leituras empreendidas, as entrevistas e o desenvolvimento da pesquisa revelaram que, ao longo do surgimento e consolidação do maracatu rural como um dos símbolos identitários dos povos de campo e da cultura de Pernambuco, muitos mitos e imposições culturais impossibilitaram as mulheres de fazerem parte desse folguedo. Com fortes raízes nos elementos afro-indígenas, o maracatu surgiu em um ambiente marcado pela cultura canavieira e pelo trabalho braçal e por isso, até os dias atuais, há uma grande presença masculina nessa manifestação cultural, o que afasta as mulheres com o argumento de que são muito frágeis para enfrentar a intensidade dos movimentos de seus personagens e a rivalidade entre os grupos.

Além disso, as crendices espirituais que norteiam a formação e atuação dos maracatus rurais sustentam a ideia de que os corpos das mulheres são impuros para poderem brincar ativamente, já que elas menstruam e isso pode trazer enfraquecimento e atraso para o folguedo. Para grande parte dos homens que integram os grupos de maracatu rural, a figura feminina deve ficar restrita às funções de bastidores, como cozinhar, costurar e cuidar das indumentárias e da religiosidade dessa manifestação cultural. Contudo, atualmente já é permitido que mulheres façam parte de cortejos de maracatu, porém, apenas em papéis secundários, como as baianas. A representação de figuras de destaque, a exemplo do caboclo de lança, que é o símbolo mais representativo do folguedo, e outros personagens femininos que aparecem nas apresentações, como o rei e a rainha, são muitas vezes vividos pelos próprios trabalhadores rurais homens travestidos de mulher.

A roteirização do tema do documentário buscou não apenas apresentar essa realidade enfrentada pelas personagens, através de perfis jornalísticos em formato audiovisual, revelando quem são essas mulheres, como ingressaram no maracatu, seus sonhos e desafios e criando narrativas biográficas de autênticas representantes da nossa cultura tão pouco conhecidas e valorizadas socialmente, mas sobretudo destacar a necessidade de debater o tema, possibilitando compreender um pouco mais como se dá as relações de gênero em uma manifestação cultural de cunho patriarcal, a exemplo do maracatu rural.

Se debruçar sobre a pesquisa e o desenvolvimento do documentário foi um feito importante para mim. Um dos motivos pelo qual escolhi esse tema foi a admiração que tenho pela cultura popular e pelo trabalho da produção audiovisual dentro do jornalismo. Nesse sentido, unir essas duas áreas para dar visibilidade à presença feminina no maracatu rural e poder fomentar a igualdade de gênero nesse meio, bem como levar o jornalismo a voltar seu olhar para uma temática social importante como as discussões de gênero e a valorização da cultura popular, foram realizações valiosas para meu crescimento, tanto pessoal como profissional.

A atuação na produção desse documentário, as conversas com as perfiladas, minha inserção no grupo e a investigação da temática também me levaram a compreender que o trabalho desenvolvido pelo maracatu rural Coração Nazareno e pela Associação das Mulheres de Nazaré da Mata (AMUNAM) tem impulsionado as mulheres de uma cidade da zona da mata pernambucana a rejeitar posições de invisibilidade e a ocupar lugares de destaque como liderança e coordenação de um grupo de maracatu exclusivamente feminino, seja como mestra, cabocla, musicista ou seja em qualquer papel que ela desejar assumir nesse folguedo popular,

que ainda nos dias de hoje é fortemente sustentado por uma sociedade cujo os pilares são as relações de poder e domínio dos homens sobre as mulheres.

Ao mergulhar nas trajetórias e lutas dessas personagens do Coração Nazareno, as quais raramente têm voz na mídia, e ao retratá-las em perfis compilados em um documentário jornalístico, revelamos a individualidade e a coletividade dessas mulheres, podendo proporcionar a sociedade a chance de aprender mais sobre o maracatu rural e sobre a vida das perfiladas.

Ao quebrar clichês, o documentário jornalístico permite lançar novas maneiras de perceber e reconhecer pessoas invisibilizadas na nossa sociedade. Por meio do olhar atento, da narrativa e da escuta sensível, traços presentes no jornalismo documental, é possível pôr em cena e dar destaque a quem precisa ser ouvido e muitas vezes não encontra espaço nos grandes veículos de comunicação. Por outro lado, narrar a história de vida dessas mulheres do maracatu rural feminino Coração Nazareno é também travar uma discussão de gênero e pode levar o público a refletir melhor sobre essa problemática tão presente na atualidade, pois é através dessas vivências que se acumulam os papéis de mulher, mãe, trabalhadora, brincante de um folguedo, ativista da cultura popular, dentro de uma sociedade marcada pelo patriarcado, pelo machismo e pelo preconceito.

É nessa perspectiva que o documentário *A pisada é delas – Mulheres do Coração Nazareno* pode contribuir significativamente enquanto elemento a serviço do jornalismo audiovisual, do ativismo e da equidade de gênero e não apenas como um mero produto de pesquisa, possibilitando reverberar a história dessas personagens da cultura popular pernambucana e transformar a vida de muitas pessoas.

## REFERÊNCIAS

- ALBERNAZ, L. S. F.; LONGHI, M. Para compreender gênero: uma ponte para relações igualitárias entre homens e mulheres. in: SCOTT, Parry (Org.); LEWIS, L. (Org.); QUADROS, M. T. (Org.). **Gênero, diversidade e desigualdade na educação: interpretações e reflexões para formação docente**. 1. Ed. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2009.
- ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz/Mário de Andrade**: edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015.
- BEZERRA, Cláudio. As vozes da locução em *Cabra marcado para morrer*: tradição e deslocamento. In: ALMEIDA, Rogério; SOUZA, Christiane Pereira; Medeiros, Kamilla (Orgs.). **Cabra marcado para morrer**. São Paulo: FEUSP, 2023.
- ANGROSINO, M. V. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BENJAMIN, Roberto. **Folgedos e danças de Pernambuco**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1989.
- BEZERRA, Julio. **Documentário e Jornalismo: propostas para uma cartografia plural**. Rio de Janeiro, 1ª ed. Garamond, 2014.
- BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1992.
- BOSI, Ecléa (1986) **Cultura de massa e cultura popular: leitura de operárias**. Petrópolis, Vozes, 1986.
- BUENO, Eduardo. O velho news journalism está de volta. **Zero Hora**, Segundo Caderno, Porto Alegre, 10 abr. 1994
- BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2008.
- CARVALHO, Márcia. O documentário e a prática jornalística. **Revista PJ:BR**, São Paulo, ed.7, 2º semestre 2006. Disponível em:<[https://pjbr.eca.usp.br/arquivos/ensaios7\\_d.htm](https://pjbr.eca.usp.br/arquivos/ensaios7_d.htm)>. Acesso em: 21 abr. 2023
- DOCKHORN, Gilvan Veiga. Da “escuta sensível da alteridade” à saudade do futuro: a história de *Cabra marcado para morrer*. In: ALMEIDA, Rogério; SOUZA, Christiane Pereira; Medeiros, Kamilla (Orgs.). **Cabra marcado para morrer**. São Paulo: FEUSP, 2023.

FRASER, Nancy. Repensando o reconhecimento. **Revista enfoques**, volume 9, número 1. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: Acesso em: 22 jun 2023.

GUEDES, Nicoli. **Jornalismo e Construção Social da Realidade**. In: Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, 2009. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1820-1.pdf> > Acesso em: 18 ago. 2021

GUIMARÃES, Maria de Fátima. CASTILLO-MARTÍN, Márcia; OLIVEIRA, Suely de (Orgs). Marcadas a Ferro. **Violência contra a mulher: Uma visão multidisciplinar**. Brasília, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

HOLANDA, Karla; CAVALCANTI, Marina (EDS.) Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro. Campinas: Papirus, 2017.

IPHAN. **Dossiê do Maracatu Baque Solto: Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil**. Recife, v. 2, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/505/> Acesso em: 12 ago. 2021.

LAGE, Allene. **Orientações epistemológicas para pesquisa qualitativa em educação e movimentos sociais**. In: Anais do IV Colóquio Internacional de Políticas e Práticas Curriculares. João Pessoa: UFPE, 2009.

LAGO, Cláudia. **Antropologia e Jornalismo: uma questão de método**. In: LAGO, Cláudia.; BENETTI, Márcia (orgs). Metodologia de Pesquisa em Jornalismo. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007.

LEÃO, José Antônio C. **Saber Brincante: Cosmovisão e Ancestralidade como Processo Educativo**- 2011. Tese apresentada ao Programa de Pós – graduação em Educação , Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

LIMA, Edvaldo Pereira. **O que é livro-reportagem**. São Paulo, Brasiliense, 1993.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Memória do Futuro: Jornalismo Literário Avançado do século XXI**. 2014a. Disponível em: <https://blog.edvaldopereiralima.com.br/memoria-do-futuro-jornalismo-literario-avancado-no-seculo-xxi>. Acesso em: 20 ago. 2021

LIMA, Edvaldo Pereira. **Memória do Futuro: Jornalismo Literário Avançado do século XXI - 2**. In: Inovcom. São Paulo, v.6, n.1, p.13-23, 2014b. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/inovcom/issue/view/131> Acesso em: 20 ago. 2021

LIMA, Edvaldo Pereira. **Jornalismo Literário e Comunicação Transformativa: proposta de alinhamento da nova disciplina com as tendências crescentes da prática de uma comunicação transformativa no campo social e do desenvolvimento humano**. In: Brazilian Journalism Research. Brasília, v.14, n.3, p. 872-893, dez-2018. Disponível em: [https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/1131/pdf\\_1](https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/1131/pdf_1) Acesso em: 06 jun. 2022

LUCENA, Luis Carlos. **Como fazer Documentários: Conceito, linguagem e prática de produção**. São Paulo; Summus, 2012.

LOBO, Tiago. Sobre o papel social do jornalismo. **Observatório da Imprensa**. São Paulo, 2013. Disponível em: [http://www.observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitas/ed743\\_sobre\\_o\\_papel\\_social\\_do\\_jornalismo/](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitas/ed743_sobre_o_papel_social_do_jornalismo/) Acesso em: 14 ago. 2021

MARACATU Coração Nazareno, onde as donas das lanças são as mulheres. **Revista Algo Mais**, Recife, 26 fev. 2019. Disponível em: <<https://revista.algomais.com/maracatu-coracao-nazareno-onde-as-donas-da-lanca-sao-as-mulheres/>> Acesso em: 09 jul. 2023

MATTOS, C. G. L. de; CASTRO, P. A. de. **Etnografia e Educação: conceitos e usos [online]**. Campina Grande: EDUEPB, 2011. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/8fcfr/pdf/mattos-9788578791902-03.pdf> Acesso em: 14 mai 2018.

MEDEIROS, Roseana Borges. **Maracatu Rural: Luta de classes ou espetáculo?** Fundação de Cultura Cidade do Recife. Coleção Capibaribe 2. Recife, 2005.

MEDINA, Cremilda. **Entrevista - O diálogo possível**. São Paulo: Ática, 1986.

MEDINA, Cremilda. **O Signo da Relação**. São Paulo: Paulus, 2006.

MEDINA, Cremilda. **Ciência e jornalismo: Da herança positivista ao diálogo dos afetos**. São Paulo: Summus, 2008.

MELO, C. T. V. Fronteiras entre documentário e jornalismo. **Caderno virtual Escrevendo o futuro**. São Paulo, 2021. Disponível em: <[https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno\\_virtual/caderno/documentario/](https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/caderno/documentario/)> Acesso em: 20 abr. 2023

MELO, C. T. V.; GOMES, I. M.; MORAIS, W. O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral. **XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação**, Campo Grande, Set. 2001.

MELO, C. T. V.; GOMES, I. M.; MORAIS, W. O documentário como gênero jornalístico Televisivo. **Portal da Intercom**. 2002 Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/e969053bfccdc7be14f5e0a009b95215.pdf>> Acesso em: 03 mar. 2023

MILANIO, Atila. Xilosa. **Da font**. 2011 Disponível em: <https://www.dafont.com/xilosa.font> Acesso em: 28 jan. 2024

MORAIS, Wilma P. 1997. **El periodismo y el arte de contar historias. Un estudio acerca de la construcción de la noticia científica**. Tese de Doutorado. Universidade Autônoma de Barcelona, (mimeo), 310 p.

MINAYO, M. C. S. (org.) **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis, Vozes, 1999.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.

NICHOLS, Bill. **Representing reality**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

NÓBREGA, Zulmira. Cultura popular na pós-modernidade. **IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, Faculdade de Comunicação da UFBA, Salvador, mai. 2008. Disponível em: < <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14345.pdf> > Acesso em: 10 jul. 2023.

PENAFRIA, Manuela. **O filme documentário: história, identidade, tecnologia**. Lisboa: Cosmos, 1999.

PEREIRA, Niutildes Batista. **O Marco do Cariri: Documentário biográfico sobre os caminhos culturais traçados pelo artista popular Marco di Aurélio**. 2022. Relatório (Mestrado Profissional em Jornalismo) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.

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

REAL, Katarina. **O folclore no carnaval do Recife**. Recife: Massangana, 1990.

SANTOS, Cibelly Correia dos. **Livro-reportagem: uma proposta de criação de perfis de artistas paraibanos a partir do jornalismo literário**. 2016. 125f. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

SCHMIDT, Benito Bisso. Construindo biografias. Historiadores e jornalistas: aproximações e afastamentos. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 3-22, jul. 1997. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/about>> Acesso em: 19 ago. 2021.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de Redação: o texto no jornalismo impresso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

SCOTT, J. Gênero: **Uma categoria útil de análise histórica**. Recife: SOS Corpo – Gênero e cidadania, 1996.

SILVA, Petula Ramanauskas Santorum; MATHIAS, Mércia Santana. **A etnografia e observação participante na pesquisa qualitativa**. Ensaio Pedagógico. Sorocaba, vol.2, n.1, p.54-61, jan./abr. 2018.

SIMÕES, Ana Francisca Fernandes de Almeida. **O diálogo entre o Documentário e o Jornalismo Audiovisual: Influências, diferenças e públicos**. 2021. Relatório de Estágio (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2021.

SOUSA, Janaina C.; TOMAZZONI, Edegar L. As viagens etnográficas e o turismo cultural de Mario de Andrade. **Caderno Virtual de Turismo**. Rio de Janeiro: v.21, n.1, 2021. Disponível em: <<http://www.ivt.coppe.ufrj.br/caderno/index.php/caderno/article/view/1861>> Acesso em: 31 jan. 2023.

SOUZA, Gustavo. Fronteiras (in)definidas: aproximações e divergências entre documentário e jornalismo. In: Doc On-Line –**Revista Digital de Cinema Documentário**, Covilhã (Portugal), número 06, agosto 2009.

STUMPF, Ida Regina C. Pesquisa bibliográfica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio. (orgs). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

THOMPSON, Edward P. (1998) **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VASCONCELOS, Tamar Alessandra Thalez. **As subjetividades e feminilidades no Coração Nazareno: um estudo etnográfico em um Maracatu de Baque Solto Feminino de Nazaré da Mata**. 2016. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

VICENTE, Ana Valéria. **Maracatu rural – o espetáculo como espaço social**. Recife: Ed. Associação Reviva, 2005.

VILAS BOAS, Sérgio. **Perfis: e como escrevê-los**. São Paulo: Summus, 2003.

ZANDONADE, V.; FAGUNDES, M. C. J. **O vídeo documentário como instrumento de mobilização social**. Assis – São Paulo. Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis/Fundação Educacional do Município de Assis – Monografia do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, 2003.

**APÊNDICE A – CRONOGRAMA DE GRAVAÇÃO DAS ENTREVISTAS**

<b>DATA</b>	<b>ENTREVISTADA</b>	<b>LOCAL</b>	<b>EQUIPE</b>
04/09/2023	Lucicleide Silva	AMUNAM	Patricia Rocha (direção e produção) Leonardo Lopes (imagens/áudio) Felisberto Junior (fotografia)
19/08/2023	Denise Maria José	Casa que mora, AMUNAM, parque do lanceiro e canavial	Patricia Rocha (direção e produção) Leonardo Lopes (imagens/áudio) Felisberto Junior (fotografia)
19/08/2023	Givanilda Maria (Mestra Gil)	AMUNAM	Patricia Rocha (direção e produção) Leonardo Lopes (imagens/áudio) Felisberto Junior (fotografia)

**Fonte:** Patricia Yara Silva Rocha (2023)

## APÊNDICE B – PERGUNTAS DAS ENTREVISTAS

<b>Sequência de perguntas prévias</b>
1- Quem é você? (Narre um pouco sobre sua vida. Ex. nome completo, idade, o que faz, estado civil, família, onde nasceu/mora etc.)
2- O que a levou ao maracatu rural?
3- Qual a função ou figura que desempenha no maracatu e como você se sente atuando nesse folguedo?
4 – Como sua família ou pessoas do seu convívio encararam sua entrada e participação em um maracatu rural?
5 - Quais dificuldades que enfrenta como mulher e como integrante de um maracatu rural feminino?
6 - Como você percebe as relações de gênero e o respeito à mulher no meio do maracatu?
7 – Você acha que hoje em dia ainda há machismo, preconceito com a mulher e desigualdade de gênero entre os grupos de maracatu rural?
8 – Quais estratégias adotaram no enfrentamento ao machismo e patriarcado nessa manifestação cultural?
9 - Como vocês buscam formas de garantir a igualdade de gênero nesses espaços?
10 - Como o poder público atua em relação a existência de um grupo feminino de maracatu?
11 - Como você se percebe enquanto mulher protagonista da cultura popular?
12 - O que há de diferente em um folguedo formado somente por mulheres?

**Fonte:** Patricia Yara Silva Rocha (2023)

**APÊNDICE C – MODELO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM****TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM**

Eu, \_\_\_\_\_, portador(a) de cédula de identidade nº \_\_\_\_\_, CPF nº \_\_\_\_\_, autorizo o uso da minha imagem no documentário *Mulheres do Coração Nazareno, a igualdade de gênero na cultura popular*, realizado como produto final do mestrado em Jornalismo do Programa de Pós-Graduação PPJ/UFPB, sem qualquer ônus e em caráter definitivo. A presente autorização abrangendo o uso da minha imagem na filmagem acima mencionada é concedida à Patricia Yara Silva Rocha para inserção em materiais de veiculação e distribuição com finalidade jornalística, cultural e didático-pedagógico, como também em eventos como festivais e mostras audiovisuais, artísticas e outras exposições públicas, para veiculação/distribuição em território nacional e internacional, por prazo indeterminado.

Nazaré da Mata, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2023.

Ass. \_\_\_\_\_

**Fonte:** Patricia Yara Silva Rocha (2023)

## APÊNDICE D – ROTEIRO FINAL

<b>ROTEIRO FINAL DOCUMENTÁRIO</b> <b>A pisada é delas – Mulheres do Coração Nazareno</b>					
<b>Imagem</b>	<b>Tempo</b>	<b>Deixa Inicial</b>	<b>Deixa final</b>	<b>BG</b>	<b>Inserts</b>
Carro em movimento mostrando paisagem da zona da mata pernambucana	01-15''			Música “Peço a Deus pai” - Mestra Gil	
Mestra Gil, Denise e Lucicleide juntas - EXT. Amunam – plano americano	15-21''			Música “Peço a Deus pai” - Mestra Gil	
Estandarte do maracatu coração nazareno – plano fechado	21-25''			Música “Peço a Deus pai” - Mestra Gil	
	25-37''	“Nós mulheres...”	“...e vamos pra frente.”		Fundo preto com uma frase da Mestra Gil
Título do documentário aplicado sobre imagem da gola de lantejoulas da cabocla de lança	39-46			Música “Coração Nazareno” do CD “A Rosa do Maracatu”	
Conversa da Mestra Gil, Denise e Lucicleide – EXT. Amunam - plano de conjunto	47''- 1'02''	“E aí Gil, como...”	“...vê que coisa maravilhosa”		
Apresentação da Mestra Gil – INT. Amunam - primeiríssimo plano	1'02''- 1'08''	“Meu nome é Givanilda...”	“...tenho 54 anos”		
Mestra Gil conta como entrou no maracatu - plano americano	1'08- 1'40''	“Então eu tava em casa...”			1'18''-1'25'' (cortejo do maracatu coração nazareno) 1'32''-1'40'' (fotos de apresentações do maracatu)
Mestra Gil se apresentando no	1'40- 1'48''	“Levanta de madrugada...”	“...pra fazer o seu café”		

maracatu - meio primeiro plano					
Conversa da Mestra Gil, Denise e Lucicleide – EXT. Amunan - primeiro plano	1'49''-2'06''	“Ô Denise, e tu Denise...”	“...e até hoje tô aí”		
Apresentação da Denise – INT. Amunam - primeiro plano	2'06''-2'13''	“Meu nome é Denise...”	“...sou casada”		
Denise conta como ela entrou no maracatu - primeiro plano	2'14''-3'18''	“Eu entrei aqui no maracatu...”	“...eu tô dentro, vamo simbora”		2'23''-2'33''(fotos dos adolescentes do projeto “Dando a volta por cima”) 2'53''-2'58''(foto da Denise com sua irmã) 2'58''-3'07'' (Denise vestida de caboclo de lança) 3'07''-3'11'' (apresentação do maracatu coração nazareno) 3'11''-3'18'' (Denise amarrando lenço na cabeça)
Conversa da Mestra Gil, Denise e Lucicleide – EXT Amunam - primeiro plano	3'19''-3'41''	“Uma história de dizer...”	“...depois de mim todo mundo vem”		
Lucicleide toca o instrumento surdo – INT. Amunam	3'42''-3'47''				
Apresentação da Lucicleide - INT. Amunam - primeiro plano	3'47''-2'53''	“eu me chamo Lucicleide Silva...”	“... não tenho filhos”		
Lucicleide conta como a vida mudou após sua entrada no maracatu - plano americano	2'53''-4'32''	“moro com minha mãe...”	“...maracatu esse formado só por mulheres”		4'01''-4'07'' (fachada da amunam) 4'14''-4'18''(foto de Lucicleide com outras mulheres do maracatu) 4'19''-4'25 (Lucicleide trabalhando na rádio)

Lucicleide trabalhando na rádio - primeiro plano	4'33''-4'36''	“Elas...”	“...na cultura”		
Mestra Gil fala sobre a capacidade das mulheres - primeiro plano	4'37''-4'45''	“Mas a gente tem que mostrar o que a gente é...”	“...as mulheres também sabem né”		
Lucicleide fala sobre o maracatu das mulheres - primeiro plano	4'46''-5'19''	“O maracatu das mulheres...”	“...e não como protagonista né”		4'51''-5'07''(foto dos personagens do maracatu) 5'07''-5'19'' (bordadeira no ateliê)
Denise fala sobre igualdade de gênero - primeiro plano	5'19''-5'38''	“é que a gente faz muitos versos...”	“...que a gente tem direito igual aos homens”		
Lucicleide fala sobre o destaque das mulheres - plano americano	5'38''-6'00''	“o maracatu onde as mulheres...”	“...do terno do maracatu rural”		5'38''-5'46''(foto do maracatu coração nazareno) 5'47''-5'51'' (Lucicleide sorrindo) 5'55''-5'58''(instrumento surdo sendo tocado)
Apresentação do maracatu coração nazareno – EXT. Parque do Lanceiro	6'01'' - 6'08''			musiquinha	
Mestra Gil fala sobre o direito das mulheres - plano americano	6'08'' - 6'27''	“a gente não vai abaixar a cabeça não...”	“...tudo que ele for, a gente também pode”		6'08''-6'13'' (plano detalhe da máscara da Mestra Gil) 6'18''-6'23'' (foto da Mestra Gil no carnaval 2009) 6'24''-6'27'' (foto dos caboclos de lança)
Lucicleide fala sobre o protagonismo e a união das mulheres no maracatu - plano americano e primeiro plano	6'27''-7'14''	“E eu me sinto muito feliz...”	“...que muitas vezes ela nem sabe que tinha”		6'37''- 6'43'' (cortejo do maracatu coração Nazareno) 6'43''-6'46'' (Lucicleide sorrindo em primeiríssimo plano)

					6'51"- 6'56" (Mestra Gil, Denise e Lucicleide se olhando) 7'04"- 7'09" (Lucicleide trabalhando na rádio) 7'09"-7'14 (Foto do ensaio do terno do maracatu)
Denise explica o porquê de brincar no maracatu - plano americano	7'14"- 7'35"	“Agora eu só vou sair daqui...”	“...e mostrar as mulheres que a gente também pode fazer né”		7'18"-7'35" (Denise se vestindo de cabocla)
Denise faz evolução de cabocla – EXT. Parque lanceiros	7'35"- 8'03"				
Conversa da Mestra Gil, Denise e Lucicleide – EXT. Amunam - primeiro plano	8'03"- 8'15"	“Ô Gil como é que tu se sente...”	“...aos poucos a pessoa vai aprendendo”		
Mestra Gil fala sobre o mestre Duda e sua família - meio primeiro plano e primeiro plano	8'16"- 10'09	“Fui companheira do mestre Zé Duda...”	“...esses são os versos que eu fiz pros meus filhos e pros meus netos”		8'16"-8'27" (Foto do mestre Zé Duda) 8'33"-8'36" (Plano detalhe da mão da Mestra Gil segurando o apito) 8'36"-8'39 (Plano detalhe da mão da Mestra Gil segurando a bengala) 8'45"-8'53" (Mestra Gil falando em primeiríssimo plano) 9'01"-9'07" (Plano detalhe da mão da Mestra Gil) 9'07"-9'12" (Mestra Gil caminhando com sua neta) 9'13"-9'18"

					(Plano detalhe da blusa da Mestra Gil) 9'52"-10'06" (Mestra Gil e sua neta se olhando)
Denise fala sobre sua vida e sua família - primeiro plano	10'09"-11'33"	"Minha família sempre me apoiou..."	"...ensaio do maracatu: Amunam"		10'18"-10'30" (Denise vestida de cabocla) 11'01"-11'09" (Fotos das mulheres do maracatu nazareno) 11'09"-11'18" (Denise chegando na Amunam) 11'18"-11'29" (Denise na sua rotina de casa)
Lucicleide fala sobre sua família - plano americano e primeiro plano	11'33"-11'59"	"A minha família toda é musicista..."	"...porque realmente viu que lugar de mulher é onde ela quiser"		11'37"-11'40" (Instrumento surdo sendo tocado) 11'40"-11'54" (Fachada e interior do Espaço Cultural Mauro Mota)
Mestra Gil fala sobre sua doença - plano americano e primeiro plano	11'59"-12'37"	"Tô usando essa máscara através de uma doença..."	"...eu me sinto muito feliz e honrada"		12'01"-12'05" (Mestra Gil em primeiríssimo plano) 12'33"-12'37" (Foto da Mestra Gil)
Denise conta sua função no maracatu - plano americano	12'38"-13'03"	"A minha função de mestra cabocla..."	"...porque se não tiver, não vai pra frente não."		12'43"-12'52" (Denise manobrando as caboclas na apresentação)
Mestra Gil conta como comanda o maracatu - plano americano	13'04"-13'39"	"Isso aqui é uma bengala..."	"...a mesma coisa com o terno"		13'12"-13'17" (Mestra Gil mexendo a bengala) 13'17"-13'24" (Mestra Gil com o apito em primeiro plano)
Lucicleide fala sobre seu empoderamento com o maracatu - plano americano	13'39"-14'06"	"Além da baqueta né..."	"...pra fazer parte da cultura popular"		13'39"-13'42" (Plano detalhe na baqueta) 13'47"-13'50" (Lucicleide vestindo seu chapéu em

					primeiríssimo plano) 13'50-13'55" (Plano de detalhe na baqueta e no chapéu) 14'02"-14'06" (Foto do maracatu coração nazareno)
Denise fala sobre seu ritual - primeiro plano	14'06"-14'41"	"Eu faço o ritual sete dias antes..."	"...a gente tem que ter muito cuidado, muito cuidado mesmo"		
Lucicleide fala sobre a religião no maracatu coração Nazareno - plano americano	14'41"-15'01"	"O nosso maracatu tem um diferencial porque ele é aberto..."	"...assim ela queira fazer a cultura"		
Denise fala sobre enfrentar os homens - plano americano	15'01"-15'38"	"E eu quando eu boto aquela roupa ali..."	"...que é uma adrenalina imensa"		15'01"-15'12" (Denise vestindo a roupa de cabocla) 15'12"-15'17" (Denise dançando de cabocla) 15'20"-15'28" (Homens olhando o cortejo do Coração Nazareno)
Lucicleide fala do preconceito dos homens em relação ao Coração Nazareno	15'38"-15'47"	"Olha, porque se tem uma coisa aqui em Nazaré..."	"...vamo vê se ela vai quebrar a rima"		15'44"-15'47" (Homens olhando o cortejo do Coração Nazareno)
Denise fala sobre o preconceito - primeiro plano	15'48"-16'23"	"Mas assim, eu acho que não vai ser fácil acabar com esse preconceito..."	"...eu não sei porque mas eu desafio a fazer também"		
Denise dançando de cabocla – EXT. Parque lanceiros	16'38"-16'40"				
Mestra Gil fala sobre o preconceito - plano americano	16'40"-17'00"	"Que quando começou o maracatu da gente aqui..."	"...do jeito que os homens podem fazer as coisas a		16'44"-16'48" (Plano detalhe na mão da Mestra Gil)

			gente também pode fazer”		
Lucicleide fala sobre o preconceito - plano americano e primeiro plano	17’01”-18’26”	“Essa questão da resistência da mulher...”	“...que a mulher com certeza sabe fazer a cultura popular”		17’23”-17’35” (Denise dançando de cabocla) 17’46”-17’54” (Lucicleide caminhando pela Amunam) 18’01”-18’09 (Lucicleide na secretaria da AMUNAM) 18’18”-18’26” (Lucicleide tocando o instrumento surdo)
Mestra Gil conta como se sente em participar do maracatu - plano americano	18’26”-18’45”	“Eu me sinto honrada de participar do maracatu sim...”	“...e agradecendo a Deus por a gente vencer essa batalha”		18’36”-18’45” (Apresentação do maracatu coração Nazareno)
Denise conta como se sente em participar do maracatu - plano americano	18’45”-19’18”	“Eu me sinto realizada, eu me sinto poderosa lógico...”	“... é o legado que eu passo pra os três, ter respeito”		19’05”-19’18” (Denise e seus três filhos)
Lucicleide conta como se sente em participar do maracatu - plano americano	19’18”-19’45”	“Resistência, porque a cada dia a gente tá inovando...”	“...de que a mulher ela pode ser o que ela quiser ser”		
Conversa da Mestra Gil, Denise e Lucicleide – EXT. Amunam - primeiro plano	19’45”-20’01”	“Então quer dizer que toda mulher se quiser ser mestra cabocla consegue?...”	“...o que o homem faz se a gente quiser, a gente faz também, assim a gente queira, né isso?”		
Mestra Gil, Denise e Lucicleide cantando – EXT. Amunam	20’02”-20’14”			Música “Não faço samba pequeno” - Mestra Gil	
Denise vestida de cabocla caminha em direção ao sol – EXT. canavial	20’15”-20’41”			Som ambiente dos chocalhos do surrão	
Denise cabocla evoluindo em	20’33”-21’15”			Música “Minha pisada é	

silhueta – EXT. canavial				assim”, do CD “Maracatu Coração Nazareno”.	
Créditos	21’16”- 22’14”			Música “Filha de Nazaré”, do CD “A rosa do maracatu”	

**Fonte:** Patricia Yara Silva Rocha (2023)