



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE DIREITO, NEGÓCIOS E COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

JOÃO CARLOS OLIVEIRA CORRÊA

**A HISTÓRIA E FUNDAÇÃO DO BAIRRO DOM FERNANDO:
ESTUDO SOBRE OCUPAÇÕES URBANAS E OS IMPACTOS SOCIAIS EM
GOIÂNIA**

Goiânia
2025

JOÃO CARLOS OLIVEIRA CORRÊA

**A HISTÓRIA E FUNDAÇÃO DO BAIRRO DOM FERNANDO:
ESTUDO SOBRE OCUPAÇÕES URBANAS E OS IMPACTOS SOCIAIS EM
GOIÂNIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Jornalismo, da PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS, como requisito parcial para a Obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Dra. Déborah Rodrigues Borges.

Goiânia

2025

**ESTUDO SOBRE OCUPAÇÕES URBANAS E OS IMPACTOS SOCIAIS EM
GOIÂNIA**

Data da Defesa: _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa Dra.: Déborah Rodrigues Borges

Nota

Examinadora:

Nota

Examinadora:

Nota

RESUMO

O presente trabalho analisa como o documentário pode ser utilizado como ferramenta jornalística na cobertura de ocupações urbanas. O estudo tem como foco o bairro Dom Fernando, em Goiânia, uma área marcada pela luta por moradia e por histórias de resistência social. Por meio de uma abordagem qualitativa, que combina análise documental e entrevistas com moradores, busca-se compreender as dinâmicas sociais envolvidas e a relevância do formato documental na amplificação de vozes marginalizadas. Conclui-se que o documentário não apenas registra realidades complexas, mas também atua como mediador de debates públicos.

Palavras-chave: Documentário. Jornalismo. Ocupações urbanas.

Abstract

This paper analyzes how documentary filmmaking can be used as a journalistic tool in covering urban occupations. The study focuses on the Dom Fernando neighborhood in Goiânia, an area marked by the struggle for housing and stories of social resistance. Through a qualitative approach, combining documentary analysis and interviews with residents, the study seeks to understand the social dynamics involved and the relevance of the documentary format in amplifying marginalized voices. It concludes that documentaries not only capture complex realities but also act as mediators of public debates.

Keywords: Documentary. Journalism. Urban occupations.

SUMÁRIO

	RESUMO	4
	INTRODUÇÃO	6
1	91.1	121.2
	132	152.1
	182.2	212.3
	272.4	332.5
	35338	CONCLUSÃO
	45	
	REFERENCIAS	47

INTRODUÇÃO

Os assentamentos em Goiânia representam o simbolismo do fenômeno causado pelo complexo das ocupações informais de terra dentro das capitais. Este fenômeno é uma causa de consequência direta de pessoas que procura por moradia e à incapacidade o mercado de imobiliário e do governo em fornecer adequação para todos os cidadãos. As ocupações surgem e, áreas periféricas, mas também, em alguns casos, como Goiânia em locais mais centrais, os assentamentos ocorrem em terrenos públicos ou privados se autorização legal.

Diversos fatores contribuem para o surgimento e a perpetuação das ocupações em Goiânia, incluindo a desigualdades socioeconômicas, urbanização descontrolada (conurbação), especulação imobiliária e ausência de políticas habitacionais que seja eficaz e falta de acesso à terra e à moradia digna que empurram muitas famílias para essas ocupações como uma forma de garantir um lugar.

O debate sobre as ocupações em Goiânia é essencial para compreender as complexidades do desenvolvimento urbano, a exploração social e as lutas pela moradia digna nas cidades brasileiras. Este fenômeno pode refletir os desafios enfrentados por muitas comunidades urbanas de todo o país e destacando a necessidade de políticas pública mais inclusiva e eficaz para garantir o direito à moradia.

Os assentamentos informais em Goiânia são um reflexo direto das desigualdades socioeconômicas e do crescimento desordenado da cidade, marcado por uma grande demanda por moradia e pela incapacidade do mercado imobiliário e das políticas públicas em fornecer a habitação acessível para a população de baixa renda. A ocupação dos terrenos, muitas das vezes sem a devida regularização ou autorização, pode ocorrer em áreas periféricas, como ocorreu no Bairro Dom Fernando.

Nos últimos anos a cidade tem se deparado com um aumento no número dessas ocupações, tornando uma reposta das dificuldades de um acesso a moradia digna. A história do Dom Fernando 1 é marcado pela luta pela terra e pela conquista de um espaço onde as famílias possam viver de forma mais justa. O Dom Fernando 1 possui uma trajetória marcado por conflitos urbanos sociais, refletindo o processo

de urbanização acelerada e a carência de políticas públicas adequada para atender às necessidades da população mais vulnerável

1 AS OCUPAÇÕES EM GOIÂNIA

Os assentamentos em Goiânia representam o simbolismo do fenômeno complexo das ocupações informais na cidade. Esse fenômeno é uma consequência direta à crescente demanda por moradia e à incapacidade do mercado imobiliário e do Governo em fornecer habitação adequada para todos os cidadãos.

As ocupações surgem majoritariamente em áreas periféricas, mas também, em alguns casos, como Goiânia, em locais mais centrais, caracterizando-se pelo assentamento de terrenos públicos ou privados sem autorização legal.

Diversos fatores contribuem para o surgimento e a perpetuação das ocupações em Goiânia, incluindo desigualdades socioeconômicas, urbanização descontrolada, especulação imobiliária e ausência de políticas habitacionais eficazes. A falta de acesso à terra e à moradia digna empurram muitas famílias para essas ocupações, como uma forma de garantir um lugar para viver.

O debate sobre as ocupações em Goiânia é essencial para compreender as complexidades do desenvolvimento urbano, a exploração social e as lutas pela moradia digna nas cidades brasileiras. Esse fenômeno reflete os desafios enfrentados por muitas comunidades urbanas em todo o país e destaca a necessidade de políticas públicas mais inclusivas e eficazes para garantir o direito à moradia para todos os cidadãos.

Friedrich Engels partia de abstrações para criticar o debate habitacional que acontecia no seu tempo, no qual argumentava que a solução da questão habitacional estava intimamente relacionada à superação do conflito capital x trabalho.

“Querer resolver a questão da habitação e, ao mesmo tempo, manter as grandes cidades modernas é um contrassenso. As grandes cidades modernas só serão eliminadas, porém, com a abolição do modo de produção capitalista” (Engels, 1988, p.29).

Com efeito, o Estatuto da Cidade (Lei nº 10.257), aprovado em 2001, no Brasil, estabeleceu diretrizes para a política urbana, buscando reverter a concentração de terras no meio urbano e enfraquecer, legalmente, a lógica liberal, que preconiza o direito absoluto de propriedade. Por vezes, tal lei é negligenciada, outra tantas vezes é negada de forma explícita ou velada, fazendo valer os interesses privados, em detrimento da função social da cidade, o que é uma questão urbana e de mundialização do capital (Rolnik, 2015, pág.5)

O forte fluxo de imigrantes do estado do Maranhão, Pará, Piauí, Bahia e Minas Gerais. Esse crescimento do processo migratório interestadual e impacto fora, gerados devido ao êxodo rural e ao crescimento vegetativo, ocasionados por um intenso crescimento demográfico, principalmente entre as décadas de 1950 e 1980.

O Plano Diretor de 2007 buscou regulamentar e orientar esse crescimento, promovendo o desenvolvimento sustentável e a preservação ambiental. No entanto, a questão da ocupação urbana se tornou um problema para os conservadores e luta por moradias para outros, exigindo políticas públicas.

O crescimento da ocupação urbana em Goiânia também trouxe uma série de desafios sociais. Essa expansão acelerada resultou em desigualdade socioespacial, como em áreas de infraestrutura inadequada e falta de serviços básicos em alguns bairros periféricos. Essa migração constante também aumentou demandas por moradia populares, levando ao surgimento de assentamentos.

Nas décadas seguintes, o crescimento econômico de Goiânia se tornou influenciado pelo agronegócio, comércio e serviços. A consolidação do centro regional, atraiu investimentos em infraestrutura, educação e saúde; esse desenvolvimento econômico acelerou a urbanização, o que promoveu a expansão de bairros e a construção de novas áreas de residência e comerciais.

Essa expansão demográfica permitiu um crescimento em área urbana no município de Goiânia, fazendo com que a conurbação fosse encontrada na região Sul, como ocorre no município de Aparecida de Goiânia, região Leste, no município de Senador Canedo, região Noroeste, como Goianira, e na região Oeste, como Trindade. Esse processo de conturbação com os municípios vizinhos e o incremento populacional possui o respectivo crescimento urbano na capital, desencadeando uma gama de impactos tanto ambientais quanto sociais.

Esse processo pode justificar as inúmeras condições de vida nas aglomerações maiores, levando a população a se deslocar em locais que possam encontrar melhor qualidade de vida. Esse fator econômico nas grandes cidades faz com que os imóveis sejam valorizados rapidamente, o que motiva a venda para aquisição de outro.

Quando se refere à questão da qualidade de vida, esse processo deixa um importante recado do censo para os formuladores das políticas públicas, pois a falta de planejamento urbano promove a baixa qualidade de vida desta população e melhor para a classe dominante.

Para Engels (2015), no livro "A questão da moradia", a estrutura urbana capitalista promove a segregação social e espacial. Assim, os trabalhadores são forçados a viver em áreas degradadas e superlotadas: quanto mais a classe dominante ocupa bairros mais desenvolvidos e bem equipados, essa segregação intensifica as desigualdades sociais, dificultando as melhores condições dos trabalhadores a melhores condições de vida.

Segundo Engels, essas perspectivas são marcadas por condições insalubres e inadequadas. A existência de habitação precária e a falta de saneamento básico e infraestrutura é insuficiente para os moradores que vivem em zonas desiguais, o que contribui para a propagação de doenças e a redução de natalidade.

1.1 HISTÓRIA DE GOIÂNIA

A expansão de Goiânia, capital do Estado de Goiás, desde sua fundação em 1933, é marcada por um processo contínuo de crescimento socioeconômico e demográfico. Fundada durante o governo de Pedro Ludovico, a cidade foi planejada inicialmente para 50 mil habitantes e substituiu a antiga capital que se localizava na cidade de Goiás.

Inicialmente, Goiânia foi concebida como um projeto modernista, seguindo os princípios urbanísticos da época, com amplos espaços verdes, ruas largas e uma organização racional do espaço. A cidade cresceu lentamente nos anos seguintes, principalmente pela agricultura, pecuária e indústria.

A partir da segunda metade do século XX, especialmente após os anos 1970 e 1980, Goiânia experimentou um rápido crescimento populacional e urbanístico. O aumento da migração interna, a industrialização e a urbanização contribuíram significativamente para esse processo. Novos bairros surgiram, a infraestrutura urbana se expandiu e a cidade se tornou um importante polo regional em diversos setores, incluindo comércio, serviços, educação e saúde.

Os problemas começaram a surgir e afetar as populações do município que hoje formam a Grande Goiânia. Esses problemas se afluam com mais ênfase nas questões do uso do solo, transporte urbano, geração de emprego e renda, educação, saúde, habitação e segurança pública; esses entraves ficaram evidentes nos anos 2000 quando Goiânia atingiu a marca de um milhão de habitantes.

A ocupação nos setores periféricos de Goiânia é parte integrante da história urbana da cidade e está intrinsecamente ligada ao seu processo de crescimento e desenvolvimento ao longo do tempo. Desde a sua fundação em 1933, Goiânia tem testemunhado um crescimento populacional significativo, resultando na expansão de suas fronteiras urbanas em direção às áreas periféricas.

1.2 HISTÓRIA DO BAIRRO DOM FERNANDO

De acordo com o Instituto Dom Fernando, em 1949, o então Bispo foi transferido para a Diocese de Aracaju, participando da criação da Conferência Nacional do Bispo do Brasil (CNBB), na qual foi promovido para Arcebispo em 7 de março de 1957 e tomando posse em 16 de junho daquele mesmo ano.

O Instituto Dom Fernando foi criado para homenagear e dar continuidade ao trabalho que foi realizado pela luta social, promoção social e pelo fim da desigualdade que ainda assola todo o Brasil. No bairro Dom Fernando, programas de extensão da Arquidiocese foram promovidos, como o Centro Pastoral Dom Fernando, Escola de Circo Dom Fernando, e Escola de Formação da Juventude.

Além disso, o bairro testemunhou mudanças sociais, culturais e econômicas ao longo das décadas. A população diversificada de Dom Fernando I reflete a rica mistura de culturas e origens que caracteriza Goiânia como um todo. Hoje, o Bairro Dom Fernando I continua a ser uma parte vital da cidade de Goiânia. Seu crescimento e desenvolvimento ao longo dos anos são testemunhas do espírito empreendedor e resiliente do povo goiano.

Vicente Clemente de Oliveira é natural de Choupana, distrito do município de Anicuns. Mudou-se para Goiânia em 1973, morou no Setor Coimbra, Setor Bueno, Jardim América e no Jardim Novo Mundo. Em 1988, quando se mudou para o Jardim Dom Fernando 1, o bairro foi fruto de ocupação, porém, ao chegar ao setor, os moradores já estavam recebendo lote.

Antes, o loteamento Dom Fernando pertencia a uma roça de arroz, da Arquidiocese, localizada na Catedral Metropolitana. Em depoimento para o presente trabalho, Oliveira disse que “Os moradores que quebrassem alguma plantação de arroz teriam que pagar 500 mil cruzeiros” (Oliveira, 2024), o que equivale a R\$ 5.533.02. Ainda de acordo com Oliveira, “quando cheguei, todas as casas foram loteadas no mesmo dia, aqueles que tinham condição construíam a casa primeiro, mas eu tive que fazer a casa em três etapas, a primeira foi três cômodos e a segunda parte consegui terminar o resto da casa. Hoje só tem três pessoas vivendo na rua em que eu moro” (Oliveira, 2024).

O bairro teve início, em 1980, como ocupação, porém, o loteamento pertencia à Arquidiocese de Goiânia, que procedeu com o loteamento em 1989; no entanto, os moradores teriam que pagar pelos serviços cartorários. A maioria das 389 famílias era

de baixa renda e não tinham condição de pagar pela escritura. De acordo com Vicente Clemente de Oliveira, que se mudou para o bairro ainda ocupado, havia mais de 500 pessoas que habitavam o loteamento pertencente à Arquidiocese de Goiânia.

Os bairros Dom Fernando 1 e Dom Fernando 2 têm esse nome pela atuação do Dom Fernando dentro da igreja católica e pela justiça social. Sua luta como homem do povo e da igreja abriu camadas inteiras da sociedade, cedendo lugar à participação da fraternidade e comunhão ao bem-estar de toda a cultura da paz.

Graças ao empenho contínuo de seus habitantes, o bairro Dom Fernando 1 desfruta hoje de uma infraestrutura bem desenvolvida, já que antes não havia ruas pavimentadas, saneamento e iluminação e hoje há garantia de segurança, e de facilidade de locomoção, que hoje são amplamente acessíveis, proporcionando um conforto e bem-estar a todos.

Outro ponto crucial e importante para o setor é a atual Escola Dom Fernando, primeira escola do bairro do setor, que nasce em 1971, fundada pelo bispo Dom Fernando Gomes, a qual iniciou como escola agrícola e atualmente é uma escola estadual.

A escola agrícola durou até o início dos anos de 1980, quando passou a ser escola estadual para os moradores do bairro. Os seus primeiros alunos a ler, escrever e a cuidar da terra e dos animais. Essa mudança começou a partir do momento que passou a perceber a necessidade de acolher um número maior de crianças e jovens em virtude do crescimento populacional da época e seu contexto. Estima-se que a escola começou com 150 alunos; hoje o colégio possui mais de 900 alunos, e promovem à população o conhecimento.

2 DOCUMENTÁRIO

O documentário no jornalismo consolida os impactos que são narrados na contemporaneidade integrando a profundidade investigativa mostrando o poder expressivo do cinema. A influência técnica permite a criação de obras que apenas informam e engajam a emoção do público, proporcionando uma compreensão rica, contextualizando os acontecimentos de diferentes formatos tradicionais de notícia que limitam a brevidade e superficialidade do documentário. O documentário possui a capacidade em abordar questões sociais, políticas e culturais com maneiras profundas em que oferece múltiplas perspectivas aos indivíduos e comunidades que são consideradas marginalizadas. Esse formato também pode permitir a imersão visual e narrativa que revela certas nuances e dimensões que a história não consegue captar, a trilha sonora e fotografia podem amplificar o impacto emocional no público tornando a história acessível para o coletivo. Essa inserção no documentário, torna-se relevante por levantar importantes questões éticas e metodológicas, desafiando a manter o equilíbrio entre a objetividade jornalística e a subjetividade artística. É fundamental que garanta a integridade e a credibilidade ao envolver e sensibilizar o telespectador, pois o documentário pode emergir como uma verdade e oferecer uma forma de conscientização do público. O estudo sobre o documentário no jornalismo permite entender melhor a evolução das práticas jornalísticas fazendo refletir sobre o papel que cria a imagem visual em uma construção que mostra a realidade social. Essa rica inserção aprecia que o documentário jornalístico pode contribuir para uma sociedade mais conformada e crítica, cumprindo com a função vital na nova era da informação.

No cenário midiático contemporâneo, faz com que o documentário jornalístico possa ocupar um espaço na disseminação de informações e na formação da opinião pública. Embora tradicionalmente seja visto como formas distintas de narrativa do factual, o documentário frequentemente é associado à arte e o jornalismo à reportagem e objetiva, as fronteiras entre esses gêneros têm se tornando cada vez mais fluidas.

Esse capítulo busca explorar as interseções de divergências entre o documentário e o jornalismo analisando a verdade, ética e a responsabilidade na construção de narrativa através de uma análise crítica, a utilização técnicas

cinematográficas que explora questões sociais, culturais e políticas o que ao mesmo tempo o jornalismo busca apresentar fatos de forma precisa e imparcial.

A partir destes parâmetros, pode-se afirmar que o gênero do telejornal, pode resultar em confluência do gênero jornalístico com o seu suporte televisivo e audiovisual. O conteúdo do telejornal é informativo possuindo a possibilidades do texto ser determinado por certa linguagem audiovisual.

O documentário por sua vez, consiste no gênero cinematográfico em que se dedica a mostrar aspectos ou representações auditivas e visuais de uma determinada realidade. Desta forma o resultado surge por uma realidade recortada e selecionada por limites que são bem definidos em campo ocupados pela lente da câmara ou ambiente sonoro que é recolhido por um microfone.

No livro *Televisão e Realidade* de 2009 a autora Tânia Mota Gomes, refere à relação entre realidade, telejornal e documentário, parte-se do pressuposto de que a ideia que temos sobre a realidade é fruto da percepção e portanto, depende do que experimentamos através dos sentidos. Porém, nem todas as nossas percepções do mundo provêm de uma experiência sensorial direta.

Os meios de comunicação, por exemplo, são um dos principais mediadores entre nós e a realidade e, sem dúvida, contribuem com a percepção que temos do mundo ao nosso redor. Este artigo discutirá a relação que o telejornal e o documentário estabelecem com a realidade, buscando desvendar as estratégias dessas relações.

O documentário e o jornalismo são formas essenciais de comunicação, que busca retratar a realidade, embora com abordagens e finalidade distintas. Bill Nicholson, um dos principais teóricos que será retratado mais para frente, descreve o documentário como "uma prática criativa de representação da realidade", enfatizando sua capacidade de interpretar e imaginar eventos reais através de sua lente subjetiva e artística.

Por outro lado, o jornalismo se caracteriza por seu compromisso com a objetividade, precisão e imparcialidade, atuando como um pilar da democracia que informa ao público como dever mostrar os fatos factuais.

Nichols identifica diferentes modos de documentário, como o expositivo, o observacional e o participativo, cada um com suas próprias técnicas e objetivos de comunicação. Esses modos refletem diversas abordagens no documentário, desde a

narração direta e autoritária até a observação pura e a interação com os sujeitos filmados.

Em contraste, o jornalismo, embora também diversificado em suas formas como o jornalismo investigativo, narrativo e interpretativo, mantém uma ênfase constante na verificação e na sua contextualização rigorosa dos fatos. Ao explorar as interseções entre documentário e jornalismo, este capítulo examina como essas duas práticas se influenciam mutuamente e os desafios éticos passam a enfrentar a representação da verdade. Com a crescente convergência midiática os documentaristas e jornalistas frequentemente utilizam técnicas semelhantes, elevando os debates sobre a objetividade, a subjetividade e a responsabilidade social na construção de narrativas. A obra de Nichols fornece um quadro teórico essencial para compreender essas dinâmicas, oferecendo uma base para a análise crítica das práticas contemporâneas de documentário e jornalismo. O documentário e o jornalismo são formas poderosas de narrativa que buscam retratar a realidade e influenciar a percepção pública. No livro "Jornalismo e documentário: Diálogo possíveis", Adriana Schryver, explora as interações e distinções entre essas duas práticas destacando como elas podem se complementar no desafio mútuo. (Schryver, 2020) argumenta que, embora o jornalismo e o documentário tenham diferentes tradições e métodos, ambos compartilham um compromisso com a investigação e a revelação de verdades sociais. O jornalismo se concentra na objetividade, precisão e imparcialidade, funcionando como um pilar da democracia ao informar o público sobre o acontecimento atual. Esse contraste do documentário é frequentemente adotado por uma abordagem mais subjetiva e interpretativa na utilização das técnicas cinematográficas para explorar questões mais profundas e complexas.

2.1 DOCUMENTÁRIO E FICÇÃO

A invenção de uma nova forma de escrita dramática, o roteiro de cinema, foi uma consequência direta da consolidação da atividade cinematográfica como uma indústria, que se deu nas primeiras décadas do século 20.

Com o aumento da metragem dos filmes, que passaram do formato curta-metragem para o formato longa-metragem, e o crescente domínio das técnicas narrativas específicas do cinema, a indústria precisou adotar um modelo de escrita voltado exclusivamente para este meio. (Puccini, 2007,p.17).

Citação recuada não leva aspas. O espaço entre linhas é 1. O tamanho da letra é 11.

Até meados da primeira década do século passado, a concepção do filme, seja ficcional ou não, geralmente residia na mente do dono da câmera, que centralizava os comandos da produção. O máximo de organização textual existente era uma sinopse rudimentar que não considerava questões técnicas relacionadas à filmagem e à montagem.

De acordo com Puccini (2007), a mudança no processo de planejamento da filmagem ocorreu quando a figura da câmera man, o antigo dono do filme, perdeu espaço para o diretor de cinema, que começou a comandar as decisões de produção já na segunda metade do século 20.

Para o autor compara a consolidação da indústria cinematográfica com a consolidação do filme de ficção , tendo em mente o enredo ou filme posado, para cada expressão da época, esse gênero dominante do mercado, torna a planificação do filme de ficção com que o roteiro de cinema pode estabelecer em seus critérios de escrita, tornando se uma pedra fundamental na produção do filme industrial.

Puccini também faz ponderações sobre a estreita relação entre o roteiro de cinema e filme de ficção que já surge na escrita dramática, o que desta forma, essa escrita pode orientar a concepção de manuais de manuais de roteiro que foram publicados até nos dias de hoje. Esse empenho da indústria contribui para a formação de seus roteiristas e estará sempre voltado para a criação de filmes de ficção.

Puccini oferece uma análise profunda sobre ficção, documentário e modos de produção no campo audiovisual. Ele mergulha nas diferentes técnicas e estilos utilizados na criação de obras ficcionais, explorando como enredos, personagens e

diálogos são construídos para envolver o público em mundos imaginários. Além disso, destaca a importância da criatividade na elaboração dessas narrativas.

Quanto aos modos de produção, o autor analisa os processos desde a concepção até a distribuição das obras audiovisuais. Ele explora como a indústria cinematográfica e televisiva evoluiu com o avanço da tecnologia digital e a ascensão das plataformas de streaming. Soares destaca as mudanças e tendências na forma como as obras são produzidas e consumidas, fornecendo uma visão abrangente do cenário atual.

A consistência do direito e verdade, essa consistência, não tenha se tornado dominante ao longo dos anos, longe disso, pois para o autor o modelo clássico deve ser devidamente renovado pelas evoluções técnicas do meio, mesmo assim ele é majoritário na produção de documentário e feita para cinemas e tv, esse dois estilos são facilmente associada ampla na difusão do mito em que o filme documentário exige apenas gestos de ligar a câmera e a sensibilidade do cineasta com aquilo aí nosso redor. O diretor de cinema Alan Rosenthal comenta que

Suspeito que exista outra razão para a sua popularidade; esse documentário parece exigir menos trabalho do que formas mais antiga do gênero. Aparentemente, você não precisa fazer nenhuma pesquisa. Você não precisa escrever aqueles roteiros chatos e narrações tediosas. Você não precisa se preocupar com nenhum pré-planejamento; você apenas sai e filma. (Puccini, 2007, pg.20)

O equívoco em torno da concepção do processo de construção do filme documentário é um ponto de discussão que tem sido constantemente desafiado por documentaristas e teóricos comprometidos com a prática cinematográfica autêntica. A falsa noção de que este gênero requer menos preparação ou intervenção criativa por parte do cineasta é um mito que precisa ser desfeito.

O documentário, longe de ser uma mera captura neutra da realidade, é o resultado de um processo criativo complexo e multifacetado por parte do cineasta. Cada etapa desse processo é permeada por escolhas subjetivas e direcionadas pela visão singular do realizador. Desde a concepção inicial da ideia até a edição final do filme, o cineasta está constantemente envolvido em uma série de seleções e recortes que moldam a narrativa e a interpretação do público sobre o tema abordado. (Puccini, 2007).

Essas escolhas não são apenas técnicas, mas também carregam consigo uma carga emocional e ideológica, refletindo a perspectiva única do cineasta sobre o

mundo ao seu redor. Cada cena, cada ângulo de câmera, cada decisão de edição é uma manifestação da apropriação do real por uma consciência subjetiva.

É através dessas escolhas que o cineasta constroi uma narrativa coesa e significativa, transmitindo não apenas fatos objetivos, mas também interpretações pessoais e reflexões sobre a realidade que está sendo retratada. Portanto, o processo de criação de um documentário demanda tanto, senão mais, preparação e intervenção criativa quanto qualquer outro gênero cinematográfico.

Ao desafiar o equívoco de que o documentário é uma forma de cinema menos elaborada ou menos influenciada pela visão do cineasta, os documentaristas e teóricos reafirmam a importância desse gênero como uma ferramenta poderosa para explorar e compreender o mundo ao nosso redor, enriquecendo o panorama cinematográfico com sua diversidade e complexidade.

Os gêneros cinematográficos podem parecer uma tarefa simples quando se trata de situar tempo e espaço em um filme. No entanto, quando se trata de distinguir entre ficção e documentário, a questão se torna complexa. Embora haja diferenças claras entre eles, questionar se são gêneros distintos no fazer fílmico é pertinente. Nos catálogos de gênero, é comum encontrar categorias como ação, drama, terror, suspense, erótico e infantil, mas raramente se encontra a categoria “documentária”. Isso levanta a questão: se os documentários não são classificados como um gênero separado, seria porque todos os filmes são, de certa forma, ficcionais?

A exclusão da palavra “documentária” sugere um consenso implícito de que todos os filmes, de alguma forma, são ficcionais. Isso não significa que os documentários não sejam distintos, mas sim que a distinção baseada apenas no conceito de gênero pode não ser a mais adequada.

Portanto, enquanto é possível contrastar ficção e documentário com formas de expressão cinematográfica diferentes, é importante questionar se a classificação puramente baseada em gêneros é suficiente para abordar a diversidade e complexidade do cinema. Talvez seja necessário repensar as formas de categorização para melhor refletir a variedade de experiências e intenções por trás da produção cinematográfica.

2.2 DOCUMENTÁRIO E JORNALISMO

Mikhail Bakhtin argumenta que a cada esfera de utilização da língua elabora tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo que isso ele denomina como gênero de discussão.

Segundo Bakhtin, cada indivíduo pode ignorar totalmente a existência teórica dos gêneros do discurso, porém na prática usa como segurança e destreza. Esses gêneros têm marcas linguísticas que o autor considera estereotipadas e identificáveis. E o caso de expressões usadas em narrativas infantis e nas aberturas de cartas, a partir da presença de enunciados estereotipados ou de tipos textuais fixos em narração, descrição, injunção e dissertação, no entanto não temos (Melo, 2002, pág.24).

A sequência de documentos, por si só, não caracteriza um documentário. Pois são inúmeras produções ficcionais que utilizam imagens ou sons documentais no sentido em que dá mais força à narrativa. A presença de registros históricos em filmes como *Forrest Gump* (1994) não tornam o documentário com inserção de imagem, mas sim assegura o status de documentário como uma produção. A recíproca é também verdadeira utilização de recursos próprios da ficção que não é invalidada como caráter documental de um filme. Essa diferença é marcante, pois entre o documentário e o cinema de ficção é aquele que não pode ser escrito ou planejado ou equivalente.

Nos filmes de natureza ficcional, ela seria anunciada como o que a autora chama de documentário ficcional. Para muitos, ele funciona através da decorrência do estilo de imagem que é captado pelas famosas câmeras de mão.

A mera ordenação de documentos não é suficiente para definir um documentário. Muitas produções de ficção incorporam elementos documentais para fortalecer sua narrativa. A inclusão de registros históricos em filmes como "*Forrest Gump*" (1994), "*Zelig*" (1983) e "*JFK*" (1991) não os transforma em documentários. Da mesma forma, o uso de recursos ficcionais não descaracteriza um filme como documentário.

Uma distinção notável entre documentário e ficção é a dificuldade em planejar o primeiro da mesma maneira que o último; a produção de um documentário requer uma liberdade que raramente é encontrada em outros gêneros. Um documentário se desenvolve ao longo de seu processo de produção. Apesar de haver um roteiro, o

formato final só se define durante as filmagens, edição e montagem. (Melo, 2002, p.26)

No documentário existe uma possibilidade enorme de variação, quanto à utilização de determinados recursos. O documentário pode ou não usar a figura do locutor on ou off, construção do filme apenas em cima de depoimentos, utilização de recursos para a reconstituição para contar a história, criação de personagens para dar maior dramaticidade à narrativa, apresentação de documentos históricos, etc.

No entanto qualquer por qualquer motivo o documentarista não conseguir o registro ele pode usar a imagem do arquivo ou documento histórico fazer uso da reconstituição (recurso legitimado pela escola de Grierson), voltar ao local dos acontecimentos ocorridos no passado ou utilizar depoimentos das pessoas envolvidas, numa tentativa de se aproximar do ocorrido.

Ou seja, não é obrigatório o documentarista colocar-se no terreno do acontecimento. Diante de tal leque de possibilidades, resta perguntar qual o sentido que estamos dando à expressão *in loco*. Originalmente, o termo significa o lugar (espaço) onde é colhida a informação, mas que, segundo a semiologia da imagem, assimilou o sentido de localização espaço-temporal. Levando isso em consideração, subdividimos o conceito de *in loco*. A classificação que ora apresentamos ainda precisa ser amadurecida, mas é uma tentativa de sistematização. (Melo, 2002).

A busca por um efeito de objetividade ao transmitir as informações no documentário, a predominância do efeito da subjetividade fica evidenciado por uma maneira particular do autor e diretor que vai contar a história. O gênero dentro do documentário é o objeto essencial e autoral com aspecto que explora mais adiante.

Diante as dificuldades de apontar quais vai ser o elementos de linguagem intrinsecamente o constitutivos do documentário, o processo d análise de classificação, possui características que são chamados de flutuantes a presença do locutor e o recolhimento de depoimentos, registros históricos e reconstituição seja levado em consideração a medida em termos de gradação mesmo que seja mais forte ou menos forte, dentro desse quadro comparativo surgem outros gêneros audiovisuais, especialmente com aqueles que fazem fronteira com o documentário

Como em outros discursos sobre o real, o documentário pretende descrever e interpretar o mundo da experiência coletiva. Essa é a principal característica que aproxima o documentário da prática jornalística. As informações obtidas por meio do documentário ou da reportagem são tomadas como "lugar de revelação" e de acesso

à verdade 2 sobre determinado fato, lugar ou pessoa. Diferentemente, portanto, do filme de ficção, no qual aceitamos o jogo de faz-de-conta proposto pelo diretor, não tendo, assim, cabimento discutir questões de legitimidade ou autenticidade; ao nos depararmos com um documentário ou matéria jornalística, esperamos encontrar as explicações lógicas para determinado acontecimento.

O desenvolvimento e a expansão da televisão, os jornalistas procuram o formato de audiovisual alternativo e acabam encontrando na tradição documental uma linguagem apelativa para reportar as suas histórias que recorre principalmente a uma abordagem que é considerada mais expositiva. A classificação dos modos do documentário proposto por Bill Nichols (2001).

A primeira vista no jornalismo do documentário ambos partilham os princípios das características comuns que de certa forma facilitam esta aproximação. Ambos gêneros representam eventos históricos reais que são guiados por princípios éticos numa tentativa de comunicar com a certa “verdade”, para a autora, o jornalismo reclama como funções social que procura de uma objetividade informativa seguindo o princípio do contraditório ao apresentar as diferentes perspectivas sobre o tema tratado (Mertes, 2001),

O documentário tradicional questiona noções como a objetividade e a imparcialidade jornalísticas, o documentário interativo é ainda mais disruptivo uma vez que graças à participação do público torna a narrativa maleável e imprevisível.

Em alguns casos, os novos formatos interativos esbatem as fronteiras entre informação e opinião, colocando em causa os princípios mais tradicionais das práticas jornalísticas, tais como as noções de objetividade e de imparcialidade, que comumente são associadas ao bom jornalismo em oposição a um jornalismo tendencioso (Carpentier e Trioen, 2010).

Este artigo propõe investigar as fronteiras entre jornalismo e documentário, objetividade e subjetividade, imparcialidade e mobilização social. Pretende-se compreender de que forma o documentário interativo, enquanto narrativa multisequencial e intermedia, combina estes conceitos dicotômicos e quais as consequências que daí advêm.

Para isso foram selecionados dois documentários interativos, ambos focados na violência de gênero, enquanto casos de estudo: *Mujeres en Venta* (2014), um projeto transmedia, com várias componentes multimídia, entre as quais um documentário interativo que expõe a problemática do tráfico de mulheres para fins de

prostituição; e Artigo 170 (2019), um documentário interativo que apresenta um conjunto de testemunhos de mulheres portuguesas de várias idades, vítimas de importunação sexual, complementado com a participação de duas especialistas das áreas jurídica e de psicologia e produzido na sequência da aprovação da adenda ao artigo 170 do código penal português, apelada de “lei do piropo” (Nogueira, 2021).

O jornalismo abre-se assim a novos formatos que desafiam os limites entre objetividade e subjetividade, imparcialidade e mobilização, que se apropriam dos tradicionais gêneros jornalísticos e reinventam narrativas informativas através quer da linguagem audiovisual quer de recursos interativos que permitem à audiência a manipulação dos conteúdos.

O documentário interativo posiciona-se precisamente neste espaço híbrido, fazendo uso de entrevistas enquanto género jornalístico de recolha de informação, nomeadamente de testemunhos, experiências e emoções pessoais, e adotando estratégias da reportagem, ao expandir e aprofundar a temática abordada. A multiplicidade de participantes e a diversidade de experiências e de perspectivas permitem explicar a complexidade dos assuntos retratados e proporcionar à audiência uma imagem mais completa, através do cruzamento de fontes e de informações.

No entanto, ao contrário dos gêneros de jornalismo mais informativos, o documentário é construído a partir da subjetividade do autor, em oposição à aclamada objetividade jornalística, fundindo os gêneros jornalísticos de natureza mais informativa com gêneros mais opinativos. O resultado é uma abordagem híbrida que articula a transmissão de informações e eventos com a interpretação e explicação dos factos, apresentando mesmo um ponto de vista, argumento ou tese sobre a temática abordada. (Nogueira, 2021, p.21).

Herring (2004) observa que a comunicação mediada pelo computador apresenta certos desafios suplementares à investigação e pressupõe uma abordagem metodológica mais abrangente em que é analisado o tipo de conteúdo.

Essa tal complexidade e multimodalidade das páginas da web, exige procedimentos metodológicos que suplantam uma análise de conteúdo focada unicamente na comunicação verbal ou textual, desta forma isso inclui diferentes elementos de análise, tais como a imagem fixada em um movimento, grafismo e a interface de navegação, pressupõe uma metodologia que para Neuendorf, (2004), explora a análise do discurso das entrevistas e das informações que são transmitido

nos documentários, a tipologia de um conteúdo que seja disponíveis em cada documentário e a estrutura da navegação que seja desenhada através da hiperligações disponível.

A pesquisa começa por uma análise e categorização do discurso operado pelos intervenientes em ambos os documentários. Para tal, recorreremos às funções da linguagem formuladas por Roman Jakobson (2010), formulação essa que compreende a produção de sentido a partir de uma realidade construída a priori pelo emissor, através da organização e sequência dos excertos das entrevistas aos intervenientes nos documentários. Influenciado pelo linguista Karl Bühler, Roman Jakobson (2010) preconiza seis funções da linguagem, definidas de acordo com os elementos que predominam no enunciado, para descrever um ato de comunicação eficiente.

A função referencial - trata-se de uma comunicação descritiva, transmitida de forma realista ou objetiva, com uma função denotativa. Desta forma, a mensagem foca-se no contexto e a informação é transmitida com pouca ou nenhuma impressão pessoal do emissor. Considera-se esta função da linguagem mais próxima da imparcialidade e objetividade dos formatos tradicionais do jornalismo. (Nogueira, 2021, pág.23).

Esta análise multimodal busca explorar a interpretação dos elementos que compõem cada um dos documentários interativos que são analisados e compreende as diferentes camadas que envolvem a transmissão de mensagens. Essa diversidade da tipologia de conteúdo como, Vídeo, Fotografia, som, texto e gráficos conseguem potenciar o envolvimento do utilizador tornando eficaz as chamadas para a ação frequente em mensagem de ativismo (Bortoluzzi, 2009). A autora deste artigo busca analisar o fluxograma de navegação de cada caso em estudo, já que os documentários são compostos por elementos que são compostos por organização e distribuídos por uma estrutura de navegação para diversas opções.

Esses conteúdos interativos permitem a cada utilizador uma seleção de conteúdos que são organizados por medidas ou preferências. Esta personalização da fruição dos conteúdos é proporcional para um público com papel ativo, assim a relevância em seus interesses motiva a interação (Benen, 2009).

O nível de interatividade dos documentários é analisado a partir do número de elementos disponíveis por opção de navegação livres por ligações, no qual permitem ao público navegar através dos conteúdos.

Dois documentários interativos são considerados enquanto objetos de análise - Artigo 170 (2019) e Mujeres en Venta (2014), ambos focados na violência de gênero com testemunhos de vítimas e a participação de especialistas nas respectivas áreas, tais como ativistas, representantes governamentais e institucionais, psicólogas e juristas. (Nogueira, 2021).

2.3 A CONSTRUÇÃO DE UM ROTEIRO

O universo da representação, dá a responsabilidade pela concepção do filme, seja pela adaptação ou não, em documentário pois esse controle possui uma aquisição gradual. Parte em busca daquilo que seja externo ao cineasta, o que envolve a negociação da prévia para a viabilização do registro, que marca o início do processo de troca entre eu ou outro. Esse registro é marcado pelo comando do diretor do filme e por decisões de filmagens.

O material captado é apenas uma montagem que o diretor é assessorado a fazer pelo seu montador, que terá o total controle da representação do filme. Esse percurso marca a perspectiva daquilo que está por vir, através da captura do que é real para o que vai ser moldado ou não até a transformação do filme.

Estamos falando da construção de um discurso sedimentado em ocorrências do real. Se existe um discurso, o filme, quer seja ele narrativo ou não, existirá sempre alguém que o profere, um sujeito da enunciação.

Constatação básica, já fartamente defendida e comentada, mas sempre pertinente especialmente em nosso caso em que pretendemos defender a necessidade de uma etapa de organização textual do filme. A atividade de roteirização em documentário é a marca no papel desse esforço de aquisição de controle de um universo externo, da remodelação de um real nem sempre preche de sentido. Roteirizar significa recortar, selecionar e estruturar eventos adentro de uma ordem que necessariamente encontrará seu começo e seu fim (Puccini, 2007, pg.21).

Esse processo se inicia pela escolha do tema esse pedaço do mundo que pode se investigado e trabalhado na forma de um filme de documentário pode continuar com a definição dos personagens e das vozes que darão o corpo a essa investigação, pois ela inclui a locação do cenário e definições de cenas, sequência até chegar a prévia da elaboração dos planos de filmagem, enquadramento e trabalhos de câmera som, entre outros detalhes técnicos que podem contribuir para a qualidade do filme. Ao término desse percurso escrito, o cineasta terá adquirido noção mais precisa das potencialidades de seu projeto.

O campo de planejamento das filmagens faz com que entremos no campo de planejamento de montagem, essa etapa que fica distinta do primeiro trabalho com a seleção de um material que fica restrito, esse arranjo de combinação dentro do universo das imagens, já são captadas para o filme.

Essa restrição limita o campo de escolha do diretor e montador do filme, no qual por outro momento o documentarista deve adquirir entre entrevistas ou depoimentos, tomadas em locação, imagem de arquivos, entre outras imagens que são colocadas à disposição do repertório expressivo do documentarista com a consonância com o som, trazendo o sentido que o documentarista quer colocar no filme.

Essa característica do gênero, justificam a diversidade de modos de preparação e condução do filme documentário, o documentarista é obrigado a deparar com particularidade advindas do universo de abordagem escolhido, esses métodos de organização e produção.

Ao contrário do que possa parecer na amplificação do campo das possibilidades na forma de condução de um projeto documental acentuada com o caráter autoral do gênero manifestado nas escolhas e no compromisso com um universo distinto que faz refletir uma forma de pensar no mundo por área do cineasta.

A demasiada quebra da continuidade dialógica reduz a preponderância do diálogo na consumação da tensão dramática. Muito embora as manifestações teatrais não se conformem apenas a um modelo que erige o texto como principal componente do espetáculo, no que concerne especificamente ao texto teatral, o diálogo ainda é, apesar de todas as reviravoltas conceituais da história dessa arte, o componente principal que distingue a expressão dramaturgical.

É pouco provável encontrar qualidade em um texto teatral carregado por um diálogo sem força expressiva. Para que manifeste sua força, o diálogo dramático precisa de fôlego e de uma duração mínima para um desenvolvimento eficaz

A interrupção da cadeia dialógica vem a ser uma das razões pelas quais a excessiva proliferação de cenas, em um texto teatral, nem sempre encontra boa acolhida por parte do meio a que este texto se destina³. Outra consequência da proliferação de cenas no teatro está relacionada com uma especificidade técnica do meio. No teatro as transições espaciais determinadas pelo texto exigem mais da interferência criativa do encenador bem como da máquina teatral, o que ressalta o papel do dispositivo cênico na composição do espetáculo. No cinema, ao contrário, essas transições são assimiláveis de forma transparente pela técnica da montagem cinematográfica que permite uma livre manipulação do espaço no decorrer da ação. (Puccini, 2007).

Na visão de Puccini, qualquer tipo de alteração do tempo ou espaço de ação, quebra a continuidade da ação descrita, isso determina o fim de uma cena iniciando outra. A cena é particularmente rigorosa e dramática em um corpo de um texto que por vocação exige um texto cinematográfico.

Os formatos e funções são diversificados podendo incluir cenas sem conteúdo dramático com cenas de transição, essa duração íntima se adapta com as convenções do palco que servem como narrativa para informar a movimentação dos personagens pelo espaço ou tempo da ação. O tratamento de cena é dado pela grande maioria dos manuais de roteiro agregado invariavelmente, com a necessidade de um núcleo de uma ação dramática integrada ao corpo do texto.

O rigor para a dramaticidade, é necessariamente uma cena que apresenta conflitos configurados através do choque de intenções contrária apresentada entre duas ou mais personagens para a força antagonista do drama. O modelo aristotélico prega a adoção de uma unidade de ação como o princípio fundamental para a composição da peça, o elemento dessa atividade principal mostra a clareza vinculada a típica cena que introduzem pistas falsas para enganar o espectador em suas investigações particulares acerca dos rumos da história.

É na descrição de imagens que se encontra o maior desafio para o roteirista. De fato, o roteiro, para ser cinematográfico, deve se ater apenas àquilo que está ao alcance do olhar, seu texto tem necessariamente de estar submetido a essa condição de descrever sempre alguma coisa que é dada a ver. No trabalho do roteirista, a recorrência a esse universo imagético ocorre em um nível elementar de sugestão de imagens.

Grande parte dessas imagens está relacionada a um quadro expressivo dominado pelo ator (que personifica o personagem no filme) e por aqueles objetos de cena com função dramática. Além disso, soma-se a indicação, feita de modo sintético, do cenário onde a ação transcorre. Essa indicação aparece preferencialmente na rubrica inicial que traz a descrição dos componentes básicos da cena: cenário, personagens e suas respectivas ações e disposições espaciais. (Puccini, 2007, pg.31).

A referência analisado pelo autor, mostra o modelo de roteiro literário, que antecede a escrita com o roteiro técnico, portanto um roteiro que ainda não apresenta descrições de planos de câmera, a cada início de cena, teria como ponto de partida na construção dessa imagem mental que é guiado por composição do quadro

cinematográfico, algo equivalente a um plano geral, também pode ser conhecido como plano de situação e estabelecido pelo espaço cenográfico para o espectador.

Esse domínio no plano geral, pode deixar submetido a noção do espaço cenográfico, assim pode corromper uma série de alusões imagéticas contidas no fluxo do texto e roteiro. Existem então dois detalhes principais descritos na cena, no qual poderiam atrair uma atenção especial da câmara, essa movimentação do olhar do personagem ressalta a sua apreensão, com o objetivo de dominar toda a cena. Assim o texto e a sugestão seria contido por quebrar o possível domínio do plano geral ao inserir os dois planos próximos que dariam ênfase no olhar e no dinheiro.

A composição do quadro cinematográfico pode ser esboçada, em um momento posterior ao da escrita do roteiro, através da feitura de um storyboard, um mapa de filmagem composto por uma série de desenhos ilustrando os principais quadros do filme com as respectivas indicações de possíveis movimentações de câmara, atores e objetos de cena.

As construções dos planos cinematográficos, contendo de forma detalhada todos os enquadramentos, trabalho de câmara, qualidade, incidência e intensidade de luz, etc, só se efetivarão no momento da filmagem. Em outras palavras, a modelação do quadro imagético do filme é uma decisão de filmagem atribuída ao diretor com o auxílio de seu diretor de fotografia.

É somente no set de filmagem que irá se concretizar uma intenção de composição de imagens, que dará corpo ao apelo visual do filme. É, pois, por um critério de segurança e de controle do universo de representação, que o campo de domínio do roteirista se concentra na elaboração de cenas dramáticas e não no de planos de filmagem, de domínio do diretor do filme. No momento da escrita do roteiro literário, o apelo à visualidade, que obrigatoriamente deverá estar contido no texto, não está necessariamente ligado a uma visualidade tipicamente cinematográfica.

A expressão visual do roteiro ainda é uma expressão da visualidade cenográfica, de um espaço que nos é dado em sua totalidade. Em uma visualização mental desse espaço cenográfico, este se configura em um espaço aberto, porque não possui limites rigidamente definidos, e fixo porque apresenta, para o observador, uma única relação de proporcionalidade dos elementos que o compõem (voltaremos a falar disso). (Puccini, 2007).

A democratização do processo criativo é sempre bem vinda, pois todos trabalham para atingir um único objetivo, a obra audiovisual dando a sugestão e

fazendo concessões em benefício prol do projeto, essa forma em não concentrar todos os esforços de criação, muitas das vezes se apropria de egoístas do trabalho o que geralmente o diretor permitem que o resultado seja fruto da equipe cada um com a sua parcela de criação.

O cinema de grupo é sempre estruturado, funcionando tanto para a obra independente quanto para grandes produções. Não é à toa que diretores de cinema repetem alguns membros de equipes com produções, essa parceria é firmada ao longo da carreira com competência e afinidades que são essenciais ao bom desenvolvimento do trabalho, a arte e a escolha da equipe no qual determina o rumo do trabalho.

O avanço e a democratização da tecnologia permitiram que a linguagem audiovisual penetrasse em todas as camadas sociais. Hoje, montar um grupo ou núcleo de cinema é tão simples quanto montar um grupo teatral. Sempre há alguém querendo contar uma história.

A experiência efêmera do teatro pode ser impressa num vídeo, os problemas da sua comunidade, da sua rua ou do seu quintal podem ser transformados em um vídeo de ficção ou em um documentário digital. Isso é regionalizar o cinema, apropriar-se de uma linguagem artística que por muito tempo permaneceu elitizada e entregá-la à população. Isso é cinema de grupo.

O curta-metragem cinematográfico equipara-se ao conto na literatura ou ao haicai na poesia: trata-se de uma forma breve e intensa de contar uma história ou expor um personagem. É um momento curto em que o público quer saber o que vai acontecer no segundo seguinte, mesmo que nesse espaço de tempo efêmero o personagem tenha passado por uma vida inteira. Como no conto literário ou no poema haicai, o curta não abre espaço para discursos vazios ou para servir ao ego do diretor ou do roteirista.

Esse formato de cinema tem como principais características a precisão, a coerência, a densidade e a unidade de ação ou impressão parcial de uma experiência humana, ou seja, só deve ser mostrado o que é essencial à história ou ao personagem. Por isso, os realizadores de um curta devem selecionar as melhores imagens e os diálogos essenciais para compor os cinco, dez ou quinze minutos de vídeo.

No processo de criação, fica mais fácil estabelecer um objetivo e trabalhar para que ele seja atingido. Se você quiser falar sobre algo muito amplo e generalizado,

como a desigualdade social, é preciso objetivar um fato ou personagem que passe pela experiência de desigualdade social. Ideias e conceitos não dão bons vídeos; experiências humanas, sim.

O roteiro humaniza o personagem – mesmo que se trate de um animal ou de um objeto inanimado propõe uma experiência nova ao público, permitindo que este se identifique. Se o personagem for um cachorro que não abandona o dono mesmo depois de ele ter morrido, se essa experiência de perda for bem transmitida pelo roteiro, não será uma história sobre a vida de um cachorro fiel, e sim de amizade entre dois personagens. Roteiro é isto: falar sobre seres humanos que vivem situações de crise. Mas é preciso dar o desfecho adequado à ideia que originou o roteiro.

A palavra ideia vem do gregos eidos, que significa imagem. É isso que geralmente acontece quando somos tocados por algo do mundo em que vivemos e com o qual interagimos. Uma imagem surge em nossa mente de tal forma que necessitamos dizer algo sobre ela, investigá-la, saber de onde vem e por quê. Se não damos vazão a essa imagem, ela se torna recorrente. Por isso ela é tão cara ao processo criativo, é a fagulha, o estopim que pode desencadear um incêndio de grandes proporções.

Essa imagem, que também chamamos de inspiração, fará com que o indivíduo reflita sobre o meio em que vive e, assim, inicie o processo de criação – que certamente gerará outras imagens relacionadas, diretamente ou não, com a primeira. Esse encadeamento de imagens geradas e criadas pelo roteirista dará início ao processo de criação do roteiro. (Puccini, 2009)

A fábula é a alma da história, o enredo é o esqueleto que mantém o corpo em pé. Vamos ao exemplo: o vídeo pode começar com o tráfego congestionado; depois vemos o homem olhando fixamente até ouvirmos buzinas ensurdecedoras; em seguida, percebemos que o homem observa uma mulher que passa mal sem que ninguém a socorre.

2.4 DOCUMENTÁRIO NORTE-AMERICANO E EUROPEU

Walter Sampaio, ex-diretor do Globo, afirma que “ O documentário representa para a televisão o que a grande reportagem representa para o jornal impresso”. (Pereira, 2009, p.2). Já na visão do jornalista Jorge Pontual, diretor do programa telejornalista Globo Repórter entre os anos de 1980 e 1990, o documentário cinematográfico OU documentário com grande reportagem surgiu a partir deste formato.

Para o jornalista era comum que os dois tivessem o mesmo objetivo em contar uma história a partir de personagens, porém a maneira e modo de como cada um fazem é diferente. Este modelo tradicional do jornalismo é seguido por emissoras europeias no qual mostra num programa de uma hora, esse assunto único é contado pela câmera sem nenhuma equipe aparecendo no vídeo.

O autor considera esse modelo tradicional ultrapassado, assim ele salienta que esse formato original exige um público especial qualificando as buscas da informação mais elaborada.

Este tipo de roteiro é extremamente eficiente e necessário quando o objetivo é filmar, produzir um filme, podendo ser estendido a produção de um documentário tradicional, como os europeus. Já na gravação/produção de um documentário telejornalístico, como o modelo americano da grande reportagem, não é o mais indicado.

Isso porque, seguindo Pontual, nesse modelo de roteiro não há espaços para improvisações. O que impediria o trabalho constante de apuração do repórter que é quem vai contar a história. (Pereira, 2009)

As redes de tv norte-americanas são raras em documentários que predominavam em programas semanais com grandes reportagens investigativas. Esse modelo ao contrário entre a câmera e o telespectador há uma intermediação, a condução da matéria interage com o telespectador.

Esse formato segundo o Pontual tem mais ritmo e mais dinâmico, voltando assim para o público de massa em rede de tv aberta ou comercial. Desta forma mostra as perspectivas do termo do documentário que pode ser lido quando é passado ao termo do roteiro que frequentemente é atrelado a produção de comentários, Field responde a pergunta dizendo que é uma história em imagens, diálogos e descrições

– sobre pessoa ou pessoas, num lugar ou lugares, vivendo sua coisa ou suas coisas. (Pereira, 2009).

Os produtores são os responsáveis por, a partir da delimitação dos segmentos e seus respectivos enfoques, levantar informações – se na reportagem do dia a dia é importante que o repórter vá para a rua munida de informações, na grande reportagem, nem se fala, são as informações que vão nortear o trabalho dele, guiá-lo pelo caminho, que deve seguir nas entrevistas, como conduzir a reportagem “descobrir” fontes e Personagens; marcar com essas pessoas sempre se lembrando da importância das imagens, O repórter é o intermediário entre o telespectador e a câmera, ou seja, é ele quem, a partir do texto, conduz o telespectador pelo assunto abordado.

Dessa maneira, ele é o responsável pela reportagem em si, por encaminhar as entrevistas, por fazer a decupagem e por fechar o texto (Pereira, 2009 A produção quanto a pré produção seja os levantamentos de informações e agendamento de entrevistas e locações até as produções de trabalho de reportagem, a pós produção e edição dos segmentos há uma gravação de cabeças e passagens com a montagem do bloco final de uma grande reportagem que pode levar semanas.

Esses movimentos se configuram como uma reação a tradição documental inglesa da chamada “voz de deus”, predominante desde os anos 1930. Foi, então, que os documentários de abirão para o “novo”, para a experimentação, passando a utilizar off, em textos curtos, apenas para contextualizar o assunto abordado, posição bem diferente das interpretações do documentário clássico”. (Pereira, 2009, p.8).

As mudanças que permitem a evolução do documentário europeu abre espaço do gênero para a licença poética e a criatividade do cineasta. Essa divisão de pequenos grupos faz com que a proposta seja desenvolvida em prática que aprofunda o roteiro quanto a história que o jornalista está mostrando no documentário.

Os produtores são os responsáveis por, a partir da delimitação dos segmentos e seus respectivos enfoques, levantar informações na reportagem do dia-a-dia é importante que o repórter vá para a rua munido de informações, na grande-reportagem nem se fala, são as informações que vão nortear o trabalho dele, guiá-lo pelo caminho que deve seguir nas entrevistas.

2.5 OS TIPOS DE DOCUMENTÁRIO

A tradição do documentário fica enraizada na capacidade de transmitir a impressão de autenticidade, essa forte imagem fílmica bruta nos mostra a aparência de movimento de pobreza da imagem diferenciando da relação indistinguível do movimento real, A cada fotograma o movimento baseia no efeito produzido quando os fotogramas são projetados rapidamente um depois do outro.

Ao acreditar do testemunho que possa embasar a orientação que obviamente mostra de como a ciência pode ser verdadeiro, esse diagnóstico mostra a importância vital em todos os ramos da medicina. A propaganda política como publicidade que funda os valores e crença que vincula entre as maneiras de como se mostra o mundo, O documentário, também pode ter intenção de persuadir de nós e adotar uma determinada perspectiva de um ponto de vista sobre o mundo.

Os cineastas que são atraídos pelos modos de representação do documentário nos envolvem em questões que estão ligadas diretamente ao relacionamento com o mundo histórico em que compartilham a originalidade ou características distintivas de sua própria maneira. Alguns enfatizam a autenticidade da representação do mundo em que é compartilhado pela clareza, transparência e aos que minimizam a importância do estilo ou da percepção do cineasta.

O documentário de satisfação, é normalmente chamado de ficção por expressar o desejo de tornar concreto visíveis e audíveis os frutos da imaginação, essa expressão transmite as verdades que são passadas, oferecendo ao mundo que seja explorado e contemplado de mostrar ao mundo possibilidades infinitas.

Essa representação social é normalmente chamada de não ficção. Esses filmes representam de forma tangível com aspecto em que já ocupamos e compartilhamos de maneira distinta a matéria que é feita a realidade social, esse acordo com a seleção organizada e realizada pelo cineasta, pois expressa a compreensão sobre a realidade e como ela poderia vir.

A interpretação é uma questão de compreender como a forma da organização do filme pode transmitir o significado e valores. A crença depende de como reagimos a esse significado de valores. Podendo acreditar na verdade das ficções assim como nas não ficção, essa crença de encorajar nos documentários é frequente pois visam exercer um impacto no mundo histórico e por isso precisam persuadir ou convencer

de que o ponto de vista tenha o enfoque de preferência. A ficção talvez se contente em suspender a incredulidade e aceitar o mundo do filme como plausível.

A democracia representativa ao contrário da democracia participativa funda-se em indivíduos eleitos que representam os interesses do seu eleitorado que participa ativamente das decisões políticas em vez de confiar num representante. Por muitas das vezes, o documentarista assume o papel de representante público afirmando a favor do interesse de outros tanto dos sujeitos que têm seus filmes, instituição ou agência ao que patrocina a suas atividades cinematográficas.

A produção da rede de notícias CBS mostra que as formas que as instituições norte americanas promovem e garantem para si uma fatia considerável da arrecadação de imposto federais que se apresentam como representante do povo norte americano no qual investiga o uso e abuso do poder político em Washigton. (Nichols, 2001, pág.29)

Exemplo que provocou debate é o possível comportamento dos Loud e sua relação familiar que foram alterados pela filmagem ou simplesmente capturados no filme. Esses fatos acontecem por causa do olho de alerta da câmera e da presença dos cineastas que sofreram mudanças incentivadas por motivos que advertem a intensidade dramática da série.

Essas perguntas obtêm várias respostas, porém de acordo com as diversas situações, esses tipos têm uma relação distante das propostas da ficção. Elas fazem recair uma parcela de responsabilidade diferente sobre os cineastas que pretendem representar os outros em vez de retratar personagens inventados por ele mesmo, questionando o nível de reflexão e ética no cinema e na ficção.

Para Nichols A retórica é a forma para o discurso de persuasão podendo convencer em assuntos no qual não exista solução ou uma resposta definida, equivocado, no entanto o processo qual julga a inocência ou não, porém há a dependência se as provas também pode ser força da persuasão e argumentação que foram construídas para interpretar no julgamento.

Essa retórica que diferencia do raciocínio utilizado para chegar a uma demonstração matemática ou conclusão científica entra no processo lógico, pois ela possui axiomas e geralmente são tratadas de problemas para os quais existem uma única solução dada ao conjunto específico de suposições iniciais (Nichols, 2001).

Nichols reforça que a retórica também se difere do discurso poético ou narrativo no qual convence de uma questão social que oferece experiência estética ou o

envolvimento num mundo. Alemanha nos anos de 1930 mistura diversas representações encenadas no documentário, *Finding Chista* (1991), Camille Billopes descreve o seu reencontro com a filha já adulta, dada para a adoção enquanto menina. Ao falar de um "nós" que inclui o cineasta, esses filmes alcançam um grau de intimidade que pode ser bastante comovente.

Um desses exemplos é a voz na primeira pessoa em um documentário de Marlon Riggs, *Línguas Desatadas* (1989). Nele Riggs aborda que significa ser negro e homossexual. Ele e outros atores sociais falam o contexto dentro e fora de campo sobre suas experiência de negros homossexuais. Alguns recitam poesias, histórias entre outros, a participação de esquetes e a reconstituição.

Outra hora as formulações transmitidas numa ideia de como o cineasta adota uma posição específica em relação aos representados no filme e a quem ele dirige. Essa posição exige negociação e consentimento, pois ela comprova a reflexão ética que entra em concepção do filme, sugerindo que o tipo de relação se espera que o espectador tenha com o cineasta o seus temas. (Nichol, 2001).

O documentário implica ao perguntar o que fazemos com os cineastas, os espectadores e também com aqueles que são tema do filme. Essa sobre as relações que deveriam existir entre os três, assim, percorrendo um longo caminho que determina o tipo de vídeo ou filme documentário que resulta a qualidade da relação entre os temas e o efeito que exerce no público. As suposições variam muito, pois vale para cada subjacente ao quanto faz com que as pessoas persistam como questão fundamental da ética do cinema documentário.

3 MEMORIAL

O presente trabalho se caracteriza como um estudo sobre a ocupação urbana em Goiânia e conta a história do bairro Dom Fernando 1, setor este que foi fruto de assentamento no começo de 1980. Durante a minha pesquisa busquei explorar de forma abrangente a interseção entre documentário e jornalismo, bem como a história e o contexto de ocupação de áreas específicas. Inicialmente, realizamos pesquisas de autores clássicos como Karl Marx e Friedrich Engels, cujas teorias sociais forneceram uma base crítica para entender as dinâmicas de ocupação e resistência.

Esta pesquisa incluiu uma análise detalhada de projetos de pesquisa e artigos que abordam o tema da ocupação, como um foco especial no bairro Dom Fernando. Este contexto histórico e social é fundamental para compreender as narrativas e experiências das comunidades locais.

No capítulo 2, ampliei o foco para os diferentes tipos de documentário, explorando tanto as tradições do documentário norte-americano quanto europeias. Este capítulo inclui uma análise das características e abordagens distintas dessas duas tradições cinematográficas. Para o embasamento dessa análise, consultei autores como Bill Nichols, que oferece uma tipologia detalhada dos modos de documentário.

Além disso, pesquisei as interseções entre documentários e jornalismo, utilizando os trabalhos de Nichols, Mertes entre outros autores que discutem essa duas formas de narrativas do factual se complementam e desafiam mutuamente. A análise inclui discussões sobre ética, objetividade, subjetividade, responsabilidade social e representação da verdade.

Ao integrar teorias sociais, histórias locais e estudo sobre documentário e jornalismo, este trabalho busca fornecer uma visão abrangente e crítica das práticas de produção de documentário e sua relevância social e cultural. Através desta abordagem de multifacetada, espero contribuir para um entendimento mais profundo das potencialidades e desafios envolvidos na criação de narrativas documentais.

No dia 28 de agosto de 2024 estive no instituto Brasil Central para recolher algumas fotos de documentos, porém não tirei, apenas separei algumas páginas no qual contém temas relacionados sobre o bairro Dom Fernando ou algo próximo ao bairro.

No dia 27 de agosto foi realizada a gravação com a Maria Rodrigues, uma das moradoras antigas do bairro Dom Fernando, o intuito foi coletar relatos sobre o início do bairro e tudo o que foi enfrentado ainda no início do bairro. A gravação ocorreu na casa da Maria, criando memórias e relatos pessoais, Foram utilizado dois celulares do modelo Iphone 15 pro - Gravação de vídeo 4K a 24 qps, 25 qps, 30 qps ou 60 qps para a gravação do vídeo e o uso de captura com a precisão das expressões e narrativas da entrevistada.

O processo foi estruturado em duas partes, inicialmente com a Maria compartilhando suas memórias sobre o começo do bairro e detalhando as condições precárias encontradas quando a família chegou no recém bairro criado e quais foram as dificuldades que ela enfrentou e viu os vizinhos passarem, as formas que os moradores receberam ao longo dos anos, incluindo possíveis auxílios de organizações comunitárias que ajudaram nesse processo de estrutura.

No dia 1 de Setembro, foi realizada a segunda entrevista, com Vicente Clemente de Oliveira. Vicente mudou para Dom Fernando em 1988 e enfrentou bastante dificuldade, morou no Jardim América e Jardim Novo Mundo, dois dos maiores bairros de Goiânia. O objetivo da entrevista foi registrar suas memórias sobre seus sonhos, conquistas e lembranças que passou juntamente com Geraldo Fiuza de Oliveira no bairro.

A gravação ocorreu na residência de Vicente Clemente no qual favoreceu um relato detalhado e emotivo de sua experiência que assegurou a qualidade do material coletado, foi utilizado dois celulares para gravação de diferentes ângulos priorizando a captura de possível expressões faciais e entonações que possa enriquecer a narrativa de um registro autêntico e fiel a emoção transmitida.

O processo constitui-se em três segmentos, o primeiro focou nas conquistas em que Vicente e os demais moradores alcançaram o sonho de uma casa própria. O segundo aborda as dificuldades assim como os outros moradores na transição do bairro em que habitava para o Dom Fernando em sonho de uma casa pois grande parte de outros relatos são moradores que queriam fugir do aluguel. O terceiro trata de lembranças marcantes no qual ilustra a evolução e crescimento do bairro que viu crescer.

Foi gravado também Vicente indo até a igreja no qual ele ajudou a construir com muito orgulho ele conta “Eu fiz a massa para erguer o muro da igreja”. ainda nesse mesmo dia, foi realizada a gravação com o objetivo de documentar e preservar

informações históricas sobre o bairro Dom Fernando, utilizando como fonte o acervo pessoal de Vicente Clemente de Oliveira. Este acervo contém documentos importantes que registram a história quanto a formação para o desenvolvimento do bairro ao longo das décadas.

A gravação ocorreu na residência de Vicente Clemente de Oliveira, garantindo um ambiente confortável e familiar para que ele pudesse compartilhar os materiais de maneira detalhada e contextualizada. Durante a filmagem, foram utilizados dois celulares Iphone 15 pro - Gravação de vídeo 4K a 24 qps, 25 qps, 30 qps ou 60 qps, que contém alta definição para a captura da imagem nítidas dos documentos, foi feita uma iluminação e cuidadosa para destacar as características visuais dos papéis, garantindo que cada detalhe relevante estivesse claramente visível nas gravações

Assim como as observações feitas pelo professor Enzo, eu consegui mudar e fazer do jeito que ele tinha pedido, assim analisado e avaliado pelo professor no dia 4 de setembro ainda tem melhorias a se fazer, como documentar a influência da religião no crescimento da comunidade.

No dia 21 de Setembro, foi realizada a terceira gravação com a Marl, uma das moradoras atuantes do bairro Dom Fernando quanto na igreja católica, o objetivo de documentar a influência da Santa Sé e da Arquidiocese de Goiânia no desenvolvimento e crescimento inicial da comunidade. Marli compartilhou seu conhecimento e memórias sobre o papel da instituição religiosa na organização social e no apoio às famílias que se estabeleceram no bairro.

O processo foi dividido em duas etapas, sendo a primeira o relato da influência da Igreja Romana por meio das suas atividades sociais quanto pastoral que contribuiu para a coesão e organização da comunidade. Na segunda etapa Marli abordou especificamente a atuação da Arquidiocese de Goiânia que segundo ela teve um papel relevante no apoio e reivindicação por melhorias e desenvolvimento por meio de projetos sociais.

No dia 22 de setembro, foi realizada a terceira etapa com a Ruthe, uma moradora de longa data no bairro Dom Fernando, para registrar suas memórias e percepções sobre a formação do bairro e reação do Poder Público diante a ocupação na época, e suas reflexões sobre o que sente falta e o que ainda poderia mudar na comunidade.

Ainda no dia 22, vídeos foram gravados com o senhor Vicente Clemente de Oliveira relatando alguns documentos que detalham a informação sobre documentos

orçamento participativos do bairro Dom Fernando, um dos jornais que ele guarda que trata sobre a região Leste e a planta do Dom Fernando, que entre eles é um dos moradores que possui a planta do bairro.

No dia 24 de setembro, foi realizada a entrevista com o quinto entrevistado Ronnie Barbosa Vieira, ele foi um dos moradores da Vila Concórdia e presidente da Associação dos moradores da Vila Concórdia no qual viu o bairro Dom Fernando crescer e assim com muita luta foi um morador engajado no bairro Dom Fernando, com o objetivo de documentar suas memórias sobre a formação do bairro e sua participação na luta pelos direitos básicos como o acesso a água, energia e asfalto.

Ronnie relembra a sua atuação direta nas lutas por essas melhorias dos direitos básicos, destacando o momento marcante em pressionar as autoridades públicas a atenderem as demandas da população local. Ele também refletiu sobre o impacto dessas conquistas na vida dos moradores e no desenvolvimento do bairro ao longo dos anos.

No dia 2 de outubro foi realizada a sexta gravação com a dona Cícera, moradora do bairro Dom Fernando, com o objetivo de documentar as dificuldades que ela enfrentou e conhecer mais sobre a sua trajetória pessoal e vivências na comunidade.

Cícera foi uma das primeiras moradoras no bairro, a entrevistada relata momentos marcantes e experiências emocionantes que ajudaram a moldar a sua trajetória no bairro. Seu relato marcado por memórias e convivência com outros moradores ajudou na construção de laços comunitários e as maneiras no qual ela enfrentou a superar desafios ao longo dos anos e criar seus filhos.

A metodologia adotada neste estudo possibilitou uma abordagem integrada e enriquecedora sobre a ocupação urbana no bairro Dom Fernando, destacando a interseção entre as práticas jornalísticas e documentais na construção de narrativas históricas e sociais. A combinação de entrevistas pessoais, análise de documentos históricos e o uso de tecnologias como o iPhone 15 Pro para gravações em alta definição proporcionaram um registro detalhado e autêntico das experiências dos moradores.

O trabalho não apenas resgatou memórias individuais, mas também iluminou questões coletivas, como as dificuldades enfrentadas na luta por direitos básicos e a importância da organização comunitária e das instituições religiosas na consolidação do bairro. Ao integrar teorias sociais e práticas jornalísticas, a pesquisa revela como

a ocupação urbana de Goiânia, especialmente no caso do Dom Fernando, é marcada por processos de resistência, adaptação e transformação contínua, oferecendo um olhar crítico sobre a formação de espaços urbanos e suas implicações para a vida das pessoas que ali residem. Com isso, a pesquisa contribui para o entendimento de como a documentação e a narrativa oral são ferramentas poderosas para compreender a história local e, ao mesmo tempo, oferece reflexões sobre o papel do jornalismo e do documentário na preservação da memória social e na promoção de justiça e igualdade.

O documentário foi produzido após conversar com moradores que conheciam outros moradores mais antigos. Para esta produção, variou o tempo das gravações, pois teve gravações que foram 25 minutos a 40 minutos, pois houve erros e às vezes, devido ao barulho externo, era necessário parar a gravação para que esse ruído não atrapalhasse a captação de áudio, mas em outras ocasiões a entrevista foi gravada por completo sem pausa. Para cada *take* usei o roteiro feito por mim como uma pauta para nortear as entrevistas. O recolhimento de imagens mais antigas foi difícil, pois como eram imagens que estavam em documentos escritos, a qualidade acabou não ficando muito boa. Porém o resultado das 6 gravações feitas foi satisfatório. A decupagem foi um processo trabalhoso e cheio de desafios. Desde o início sabia que exigiria atenção aos detalhes, mas não imaginava o quanto foi cansativo para estruturar cada cena e marcar momentos para decidir quais elementos deveriam ser enfatizados. A quantidade de documentos e registros trouxe um desafio de transformar essa informação em valioso material editado sem perder a riqueza que estaria nas gravações. Na organização do material, eu me via perdido entre as anotações, trechos e entrevistas e imagens e fiz entender qual seria o melhor caminho para que eu pudesse estruturar o texto. O documentário foi editado pela minha amiga Geovana Clemente. O processo de montagem acabou sendo a parte fácil do documentário, pois com o roteiro montado facilitou na estruturação. No começo foi feita a separação de cada entrevistado e ali, com a ajuda da decupagem retiramos trechos importantes, após montar cada trecho dos personagens, foi feita a montagem dos *offs* que também separados pela decupagem facilitou no processo de montagem. Todo este processo durou 1 mês, o programa usado foi o CapCut. Também durante pesquisa para poder complementar na edição, procurei no Museu de Imagem e Som por imagens do residencial, no qual não obtive resultado, então

tentei procurar nos arquivos da TV Anhanguera e acabei também não obtendo resultado, no qual por último, fiz uma intensa pesquisa após a orientação da professora Déborah Borges para pesquisar no Instituto Histórico e Geográfico de Goiás (IHGG) achando reportagem e fotos sobre o bairro. Porém, não houve tempo hábil para inserir esse material na edição do documentário.

CONCLUSÃO

A produção acadêmica apresentada das ocupações urbanas em Goiânia, com foco no bairro Dom Fernando I, revelou como a luta pelo direito à moradia é um reflexo das desigualdades estruturais e do modelo de desenvolvimento urbano excludente que caracteriza as grandes cidades brasileiras. A formação desse bairro, inicialmente marcada por condições precárias, é um exemplo emblemático da resistência comunitária e da busca por inclusão social em um contexto de desamparo governamental.

Ao analisar o caso do Dom Fernando I, foi possível identificar que o déficit habitacional em Goiânia não é apenas um problema de planejamento urbano, mas também uma questão de justiça social, onde o direito à cidade é constantemente desafiado por interesses econômicos, como a especulação imobiliária. As narrativas dos moradores entrevistados demonstraram que, mesmo diante das adversidades, a solidariedade, a organização coletiva e o papel de instituições como a Igreja Católica foram determinantes para a consolidação do bairro e para a melhoria das condições.

Este trabalho também evidenciou que políticas públicas como o Estatuto da Cidade (Lei nº 10.257/2001), apesar de importantes, ainda enfrentam barreiras para serem plenamente implementadas. A desconexão entre as diretrizes legais e a realidade vivida nas ocupações reforça a urgência de ações governamentais que garantam não apenas o acesso à moradia digna e serviços básicos.

Além disso, a articulação entre jornalismo e documentário, explorada neste estudo, mostrou-se uma estratégia eficaz para documentar, analisar e divulgar questões urbanas complexas. O uso do audiovisual para registrar memórias e experiências locais não apenas preservou a história da comunidade, mas também ampliou o debate público sobre as condições de habitação em Goiânia. Essa abordagem interdisciplinar proporcionou um olhar mais sensível e abrangente, permitindo que vozes frequentemente marginalizadas fossem ouvidas.

Conclui-se que as ocupações urbanas em Goiânia são fenômenos multifacetados que expõem os limites do modelo urbano capitalista e a necessidade urgente de repensar estratégias de planejamento urbano. Mais do que simples registros históricos, estudos como este podem fomentar o debate crítico e orientar a construção de cidades mais justas, sustentáveis e democráticas, onde o direito à moradia não seja tratado como privilégio, mas como um direito fundamental.

O documentario realizado sobre o Bairro Dom Fernando 1, se apresenta como uma importante ferramenta para preservação de uma memória coletiva da comunidade, ao registrar relatos dos moradores antigos como de Vicente Clemente de Oliveira, Ruth, Cicera entre outros tantos moradores. Além de documentos históricos sobre o surgimento histórico do bairro, o trabalho contribui para a valorização de vivência e lutas sociais que marcaram a ocupação urbana iniciado nos anos de 1980. Mas o produto de Audiovisual, o documentário funciona como um arquivo vivo, que tem a sua capacidade de fortalecer a identidade dos moradores e ampliar o reconhecimento da história local, resistindo ao apagamento das narrativas que existe na periferia, que frequentemente são deixado à margem dos registros oficiais. Assim a valorização da memória local ao registrar a história da vida, as lutas pela moradia que moldaram a identidade da comunidade, dando voz aos moradores e resgatar documentos histórico pode contribuir para a construção de narrativa coletiva que resiste ao apagamento.

REFERENCIAS

- CARDOZO, Raquel; BEZERRA, Floriza.** Questão Urbana e Mundialização do Capital: Uma Análise Acerca da Problemática Urbana da Cidade de Natal. 2017. Disponível em: <[URL]>. Acesso em: 19 mai. 2024.
- **ENGELS, Friedrich.** *Sobre a questão da moradia*. Boitempo Editorial, v. 3, f. 80, 2015. 160 p.
- KURTZ, Adriana Schryver.** *Jornalismo e documentário: diálogos possíveis*. 1. ed. Appris, 2018.
- MARX, Karl; SANT'ANNA, Reginaldo.** *O capital: crítica da economia política: livro primeiro: o processo de produção do capital*. f. 286. 2009. 571 p.
- MELO, Cristina.** *O documentário como gênero audiovisual*. Pernambuco, 2002. Disponível em: <[URL]>. Acesso em: 25 mai. 2024.
- MOLETTA, Alex.** *Criação de curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo*. Summus Editorial, v. 3, f. 93, 2019. 186 p.
- NASCIMENTO, Diego.** *Mapeamento do processo histórico de expansão urbana do município de Goiânia - GO*. Goiânia, 2015. Disponível em: <[URL]>. Acesso em: 21 abr. 2024.
- NOGUEIRA, Patricia; SALLES, Yone.** Entre o jornalismo e o ativismo: o documentário interativo enquanto meio de mobilização afetiva nas questões de gênero. 2021. Disponível em: <[URL]>. Acesso em: 11 mai. 2024.
- PASQUELETTO, Antônio.** *Ocupação de área urbana em Goiânia: do Parque Oeste Industrial ao Real Conquista*. 2014. Disponível em: <[URL]>. Acesso em: 11 mai. 2024.
- PEREIRA, Ariane.** *A prática do documentário jornalístico, modelo europeu e norte-americano*. Curitiba, 2009.
- PUCCHINI, Sérgio.** *Documentário e roteiro de cinema: da pré-produção à pós-produção*. Campinas, 2007.
- ROLNIK, Raquel; CYMBALISTA, Renato; NAKANO, Kazuo.** *Solo urbano e habitação de interesse social: a questão fundiária na política habitacional e urbana do país*. 2011. Disponível em: <[URL]>. Acesso em: 13 abr. 2024.

RESOLUÇÃO n°038/2020 – CEPE

Termo de autorização de publicação de produção acadêmica

O(A) estudante: João Carlos Oliveira Correa

do Curso de Jornalismo , matrícula, 20191012700028 telefone 6298261-80004

e-mail: cjoacorrea93@gmail.com , na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei n° 9.610/98 (Lei dos Direitos do autor), autoriza a Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC Goiás) a disponibilizar o Trabalho de Conclusão de Curso intitulado

A História e fundação do bairro Dom Fernando: Estudo sobre ocupação urbanas e os impactos sociais em Goiânia.

gratuitamente, sem ressarcimento dos direitos autorais, por 5 (cinco) anos, conforme permissões do documento, em meio eletrônico, na rede mundial de computadores, no formato especificado (Texto (PDF); Imagem (GIF ou JPEG); Som (WAVE, MPEG, AIFF, SND); Vídeo (MPEG, MWV, AVI, QT); outros, específicos da área; para fins de leitura e/ou impressão pela internet, a título de divulgação da produção científica gerada nos cursos de graduação da PUC Goiás.

Goiânia, 29 de Junho de 2025.

Assinatura do(s) autor(es):  Documento assinado digitalmente
JOAO CARLOS OLIVEIRA CORREA
Data: 29/06/2025 21:17:41-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Nome completo do autor: João Carlos Oliveira Correa

Assinatura do professor-orientador:  Documento assinado digitalmente
DEBORAH RODRIGUES BORGES
Data: 29/06/2025 22:16:17-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Nome completo do professor-orientador:



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE DESENVOLVIMENTO
INSTITUCIONAL**

Av. Universitária, 1069 | Setor Universitário
Caixa Postal 86 | CEP 74605-010

Goiânia | Goiás | Brasil

Fone: (62) 3946.3081 ou 3089 | Fax: (62)
3946.3080

www.pucgoias.edu.br |